



ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ ГРАДА БЕОГРАДА

V КОНФЕРЕНЦИЈА

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА колективно памћење и/или заборав

ЗБОРНИК РАДОВА



Београд, 2014. године



V КОНФЕРЕНЦИЈА
ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА
КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ И/ИЛИ ЗАБОРАВ

ОРГАНИЗАТОР

Завод за заштиту споменика културе града Београда

НАУЧНО-СТРУЧНИ ОДБОР

Проф. др Владимир Мако

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

др Игор Борозан

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Станислав Сретеновић

Институт за савремену историју

МА Ненад Лајбеншпергер

Републички завод за заштиту споменика културе – Београд

Нела Мићовић, директор

Завод за заштиту споменика културе града Београда

Нада Живковић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР

Александра Шевић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

Нада Живковић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

Јасна Цветић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

Ивана Весковић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

Саша Михајлов

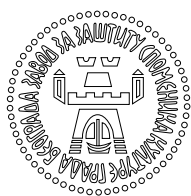
Завод за заштиту споменика културе града Београда

Светлана Димитријевић Марковић

Завод за заштиту споменика културе града Београда

За насловну страну коришћена је фотографија са сајта
www.paporamaio.com

Завод за заштиту споменика културе града Београда



ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ ГРАДА БЕОГРАДА

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ
И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА
колективно памћење и/или заборав

Зборник радова

Београд, 2014. године



ИЗДАВАЧ

Завод за заштиту споменика културе града Београда



ЗА ИЗДАВАЧА

Нела Мићовић, директор

Завод за заштиту споменика културе града Београда



УРЕДНИК

Нада Живковић



ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКО УРЕЂЕЊЕ

Јасна Цветић

САДРЖАЈ

7 Предговор

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА – ЗНАЧЕЊЕ И ЕСТЕТИЧНОСТ

- 11 Кула, зид или кубус: концепцијске дилеме у новијој меморијалној архитектури
Александар Кадијевић
- 19 О постављању споменика – нека основна техничка питања
Бранко Бојовић
- 28 Космолошки записи: споменици у Јасиковцу и Барутани
Славица Стаматовић Вучковић
- 40 Јавност и уобличавање споменичке културе у Србији (1882–1914)
Игор Борозан

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА ПОСВЕЋЕНИ ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

- 55 Перспективе за развој мрачног туризма у Србији – споменици посвећени
Првом светском рату
Јелена Обренић
- 65 „Озарени ентеријер“ у спомен Младој Босни и Гаврилу Принципу
Небојша Антешевић

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА – У КОНТЕКСТУ ВРЕМЕНА И МЕСТА

- 85 Скулптуре Ивана Мештровића на Београдској тврђави – трансформација
значења кроз простор и време
Марина Павловић
- 101 Између јавних споменика и капија моста: Мештровићеве коњаничке
представе владара за Земунски мост витешког краља Александра I
Ујединитеља
Александра Илијевски
- 115 Меморијална скулптура Миодрага Живковића (период 1960-1980)
Владана Путник

-
- 125 Подизање споменика на Старом сајмишту и његово значење – Споменик жртвама фашистичког терора у Логору Сајмиште и/или Споменик жртвама геноцида**
Саша Михајлов

ОЧУВАЊЕ И ОДРЖАВАЊЕ ЈАВНИХ СПОМЕНИКА И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА

- 149 Савремене технологије у заштити споменичког наслеђа**
Употреба 3Д ласерског скенирања у заштити споменичког наслеђа на примеру рестаурације скулптуре Дечак са Чукур чесме
Александра Ристановић
- 160 Планске и законске могућности очувања, унапређења и коришћења мемеоријалних комплекса, јавних споменика и спомен обележја**
Соња Костић

ПРЕДГОВОР

Конференција под називом Јавни споменици и спомен обележја колективно памћење и /или заборав је пета у низу конференција које се одржавају у Заводу за заштиту споменика културе града Београда.

Завод се избором ове теме, поред других, многобројних активности, придружио обележавању стогодишњице од почетка Првог светског рата, са циљем да се из различитих углова сагледа феномен материјализовања и очувања меморије, како у контексту времена настајања, тако и његове пројекције и импликације на време садашње и будуће.

Препознавање и очување аутентичне материјалне и нематеријалне поруке споменика и спомен обележја је професионална обавеза свих који се на различите начине баве њима и предуслов за квалитетан опстанак.

Одржавање Конференције и публикавање овог Зборника омогућила је Градска управа Града Београда – Секретаријат за културу, уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, на чему смо им захвални.

Као организатори велику захвалност дугујемо свим учесницима, посебно ауторима радова, рецензентима и члановима Научно-стручног одбора, који су својим знањем и ауторитетом допринели да Конференција и овај Зборник радова добију позитивне оцене од стране стручне јавности.

Нела Мићовић



ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА
ЗНАЧЕЊЕ И ЕСТЕТИЧНОСТ





КУЛА, ЗИД ИЛИ КУБУС: КОНЦЕПЦИЈСКЕ ДИЛЕМЕ У НОВИЈОЈ МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

Апстракт

Културна историографија сведочи о широком дијапазону композиционих метода заступљених у новијој светској меморијалној архитектури. Следећи програмске смернице предузимљивих наручилаца, амбициозни архитекти су прилагали оригинална, али и композиционо уједначена типска решења, при чему су се издвојиле две најраспрострањеније методологије: модернизацијска (истраживачка и иновативна, развијана у контексту архитектонске авангарде, њених дивергентних првобитних и потоњих следбеничких праваца) и конзервативна (опонирајућа првој, ослоњена на традиционалне композиционе и декоративне системе). У међупростору најутицајнијих парадигми, развила се и компромисна методологија која је елементе претходних обједињавала у такозвани „главни ток” – подједнако савремен колико и прихватљив конзервативној публици, пропагиран у високошколској настави, државним biroима и медијима.

У склопу наведених стремљења, као тематски најзаступљеније, издвојиле су се три композиционе логике, концепцијски условљене жељама наручилаца: *акцентуације куле* као тежишне визуелне детерминанте репрезентативних спомен-ансамбала, *експлоатације зида* као кључног елемента континуалне архитектонске наратије ослоњене на хоризонтални ритам и „неме” реторике *издвојених кубуса*. Изазивајући различите психолошке и визуелне реакције, приближно подједнако су примењиване у градитељској пракси. Важно је истаћи да динамизам форме није искључиво обележио тековине првог корпуса, већ је обогатио и најиновативнија стремљења унутар другог концепцијског блока, док је у трећем ретко наглашаван. На маргинама преовлађујућих, развио се и мешовити композициони тип, чији су протагонисти покушавали да ускладе вертикализам кула и умирујући ритам водоравних маса. Осим ослањања на те најпопуларније композиционе мотиве, пројектовањем стилизованих стубова, тријумфалних капија, декоративних обелиска, масивних пилона и ритуалних жртвеника, додатно је обогаћиван репертоар меморијалне архитектуре.

У осмишљавању тековина меморијалне архитектуре, кула, зид и кубус ће увек представљати поуздане композиционе ослонце генерација пројектаната. Установљени као парадигматични још у античким културама, задржаће примат и у раду архитеката који их неће композиционо издвајати, већ комбиновати и усклађивати са другим мотивима.

TOWER, WALL OR CUBE: CONCEPTUAL DILEMMAS IN THE RECENT MEMORIAL ARCHITECTURE

Abstract

Cultural historiography displays a wide range of compositional methods that are represented in the recent world memorial architecture. Following programmatic guidelines of entrepreneurial clients, ambitious architects contributed original, but compositionally homogeneous solutions. Two most widely used methodologies are manifested in this process: the modernizing methodology (exploratory and innovative, developed in the context of the architectural avant-garde with its divergent initial and subsequent following directions) and the conservative methodology (opposing the first and relying on traditional compositional and decorative systems). Between these two most influential paradigms, a compromising methodology evolved, that combines elements of previous, uniting them in a so-called "main stream." Contemporary and acceptable to conservative audience, this methodology is propagated in higher education curriculum, government bureaus and the media.

Within mentioned strivings, as the most common theme, there are three compositional logics, conceptually conditioned by the preferences of clients: *accentuation of the tower* as the focal visual determinant of representative memorial ensembles; *exploitation of the wall* as the key element of continual architectural narrative that relies on a horizontal rhythm, and the "silent" rhetoric of isolated cubes. By provoking various psychological and visual responses, they are used equally in the architectural practice. It is important to emphasize that the dynamism of form is not only marked by the achievements of the first corpus, but also enriched the most innovative tendencies within second conceptual block, while in the third it is rarely highlighted. On the sidelines of the prevailing, the mixed compositional type is developed, whose protagonists were trying to harmonize the vertical tower with the calming rhythm of horizontal masses. Apart from relying on these most popular compositional motifs, the repertoire of memorial architecture is further enriched with the design of stylized column, triumphal gate, decorative obelisk, massive pylon and ritual altar.

In devising achievements of memorial architecture, tower, wall and cube will always represent reliable compositional footholds for generations of designers. Established as paradigmatic since classical antiquity, they will retain primacy. Instead of compositionally singling them out, architects will combine and harmonize tower, wall and cube with other motives.

Културна историографија сведочи о широком дијапазону композиционих метода заступљених у новијој светској меморијалној архитектури. Следећи програмске смернице предузимљивих наручилаца, амбициозни архитекти су прилагали оригинална, али и композиционо уједначена типска решења.¹ Најнадахнутији међу њима у својим срединама су се етаблирали као експерти за грађење јавних споменика и обележја. Препознајући интерес јавности за све већим споменицима, еманципаторски су развили њихов архитектонични тип, примерен урбаном, руралном или природном окружењу. Користећи савремене материјале и конструкције, удаљавали су се од традиционалне матрице фигуралних скулпторских споменика, појачавајући изражајност архитектонских структура.² Део аутора је изградио препознатљив лични стил, не постављајући функционалне и симболичке премисе задатих програма. Стремећи високим стваралачким циљевима, на јавним надметањима су равноправно конкурисали реномираним скулпторима, припремајући са њима понекад заједничке пројекте.

И променљиве друштвене околности, оптерећене дубоким идеолошко-интересним антагонизмима који су кулминирали најразорнијим ратовима у историји, поспешивале су развој меморијалне архитектуре, будући да су страдалници на свим меридијанима заслуживали достојно обележје. Али квантитативни успон споменичке архитектуре није увек водио и њеном квалитативном обогаћивању, јер су хиперпродукцију њених тековина обележила неплодна концепцијска укалупљивања и плагијаторска подражавања.

Преовлађујуће композиционе методе новије меморијалне архитектуре

У трагању за одговарајућом парадигмом меморијалне архитектуре, током двадесетог века поларизовале су се две најраспрострањеније методологије: *модернизацијска* (истраживачка и иновативна, развијана у контексту архитектонске авангарде, њених дивергентних првобитних и потоњих следбеничких праваца) и *конзервативна* (опонирајућа првој, ослоњена на традиционалне композиционе и декоративне системе). У међупростору најутицајнијих парадигми, развила се и компромисна методологија која је елементе претходних обједињавала у такозвани „главни ток” – подједнако савремен колико и прихватљив конзервативној публици, пропагиран у високошколској настави, државним бироима и медијима.

У склопу наведених стремљења, као тематски најзаступљеније, издвојиле су се три композиционе логике, концепцијски условљене жељама наручилаца: *акцентуације куле* као тежишне визуелне детерминанте репрезентативних спомен-ансамбала, *експлоатације зида* као кључног елемента континуалне архитектонске нарације ослоњене на хоризонтални ритам и „неме” реторике *издвојених кубуса*. Изазивајући различите психолошке и визуелне реакције, приближно подједнако су примењиване у градитељској пракси. Важно је истаћи да динамизам форме није искључиво обележио тековине првог корпуса, већ је обогатио и најиновативнија стремљења унутар другог концепцијског блока, док је у трећем ретко наглашаван.³ На маргинама пре-

овлађујућих, развио се и мешовити композициони тип, чији су протагонисти покушавали да ускладе вертикализам кула и умирујући ритам водоравних маса. Осим ослањања на те најпопуларније композиционе мотиве, пројектовањем стилизованих стубова, тријумфалних капија, декоративних обелисака, масивних пилона и ритуалних жртвеника, додатно је обogaћиван репертоар меморијалне архитектуре.

У цивилизацијском смислу већина меморијала има секуларни карактер, док мањина поседује и сакралну намену. Препознатљивом реториком конвенционално обликованих споменика, осим некадашњих, популарисане су и владајуће политичке идеје, друштвени покрети и личности (чији је значај најчешће преувеличаван). Отуд је и инструментализовани вокабулар меморијалне архитектуре конзервативног и средњег тока био тематски суженији од модернизацијског у коме су идеолошке поруке изражаване мање експлицитно.

Традиционално једнозначну семантику фигуралних споменика постепено је заменила апстрактна геометријска нарација, ослоњена на вишезначне асоцијативне форме које су својом универзалношћу одолевале турбулентним друштвеним променама. Избегавањем директног пластичког говора, архитектоником упрошћених структура оствариван је снажан емотивни ефекат и подцртавано право пројектаната на самосталан израз. У склопу неспутаних ауторских стремљења, обogaћивано је и уређивање меморијалног пејзажа, најчешће усађеног у природни амбијент.

Акцентуацијом куле у структури меморијалних композиција потенцирано је њихово стремљење ка небу, усмерено стреловито (у авангарди) или поступно и хијерархизовано (у ретрогарди). Тиме је основна тема споменика идеалистички повезивана са „вишим циљевима” до којих се стизало националним искупљењем и персоналним просветљењем, а неретко и жртвом на олтару „домовине” и „револуционарне борбе”. Најразличитијим композиционим решењима подстицана је вишестрана перцепција новоизграђених споменика, усмерена ка дубљој емотивној идентификацији са понуђеном интерпретацијом историје.⁴ Са друге стране, ослањањем на умирујуће зидне хоризонтале, правилне или модификоване кубусе,⁵ подцртаван је статични доживљај комеморативно скрушене емпатије према одлазећој (најчешће владајућој) личности, за разлику од борбено-активистичких споменичких типова.⁶

На већини изграђених монумента кула се издиже из базе, најчешће степенасте која се ка врху сужава. Понегде је оивичена зидним масама чиме је појачан визуелни контраст између хоризонтала и вертикала. У композиционој акцентуацији зид се користи као база издигнутих мотива (најчешће куле), али може бити и основна тема композиције. Јавља се и као равноправна допуна куле или њена визуелна позадина. Може бити раван, гладак, издубљен, испупчен, растворен рељефима, натписима и хералдичким апликацијама, а неретко и списковима страдалих. Зид ограничава, омеђује, распростире и развија композицију у ширину, док кула централизује, понтира, појачава динамичност и драматичност наметљивог призора. Напослетку, монументални кубус обавија ритуални простор меморијског култа, којим се херои-

зује историјска улога почивших лидера. Док у хипетрофираном виду има функцију издвојене гробнице или кенотафа, на споменицима масовним жртвама се углавном јавља у уситњеном и умноженом облику.



Сл. 1. Константин Мељников, конкурсни пројекат Колумбове спомен-куле светиље у Сан Домингу (1929)



Сл. 2. Мис ван дер Роје, Споменик Розе Луксембург и Карла Липкнехта, Берлин (1926)

Примери

На почетку двадесетог века, у доба свеопште „монументоманије” хјијерархизованих фигуралних споменика,⁷ дошло је до реакције авангардног крила које је захтевало редефинисање устаљених типолошких модела. У склопу иновативних стремљења очуван је значај куле као универзалног меморијског и цивилизацијског репера (на конструктивистичком споменику Трећој Интернационали – познатијем као Татљинова кула, Мељниковом пројекту споменика Кристофору Колумбу у Санто Домингу, експресионистичким фантазијама Бруна Таута, Ханса Шаруна, Доминика Бема и Василија Лукхарта),⁸ (сл.1) док је реторика зида ређе експлоатисана. Изузетак представља берлински споменик Розе Луксембург и Карла Липкнехта (Мис ван дер Роје, 1926), (сл.2), осмишљен у авангардном експресионистичко-неопластицистичком маниру, на којем су суптилно обједињена реторичка својства зида и положених лебдећих кубуса. Уклопљени у зидну масу пред којом су револуционари безобзирно стрељани, кубуси (схваћени као симболични мртвачки сандуци), сугестивно растварају и динамизују пластичку целину.⁹

Кула се јавља као доминантан мотив у официјелној меморијалној архитектури земаља победница балканских и Првог светског рата (Изер торањ у Белгији, споменици на Дуамону и Зебрњаку), (сл.3-4)¹⁰ док акценуација зидних маса и хоризонтални ритам преовлађују на гробљанским костурницама (Мец, Видо), (сл.5)¹¹ и многобројним градским спомен-чесмама. У архитектури диктаторских тоталитарних режима, осим парадних коњаничких композиција, монументализам хипертрофираних кула (понекад комбинованих са мотивом капије), дошао је до пуног изражаја (Мермерни лук у Либији, Лењинова статуа на Палати Совјета у Москви, споменици код Галипоља, нацистички



Сл. 3. Изер торањ, Диксмајд (Белгија, обновљен 1956)



Сл. 4. Споменици на Дуамону (Француска, 1932) и Зебрњаку (Југославија, 1937)



Сл. 5. Николај Петровић Краснов, Костурница на Виду (Грчка, 1938)



Сл. 6. Јоханес и Валтер Кригер, Меморијални комплекс у Таненбергу (Источна Пруска, 1924)

комплекс у Таненбергу, (сл.6), док се у архитектури државничких маузолеја углавном потенцирају кубуси (Линколнов у Вашингтону, Лењинов у Москви и Ататурков у Анкари). (сл.7)¹² Примењивани су и кубуси оивичени зидним масама, као и они наткривени вишеводним кровним равнима (споменик Незнаном јунаку на Авали).¹³



Сл. 7. Емил Онат, Ахмед Арда, Ататурков маузолеј „Анит Кабир“, Анкара (1942-1956)



Сл. 8. Питер Ајзман, Меморијал убијених Јевреја Европе, Берлин (2004)

У послератној светској архитектури, упоредо са сазревањем представа о размерама холокауста и осталих експанзионистичко-геноцидних подухвата, кубус постаје главно изражајно средство „неме” реторике меморијалних комплекса. То се огледа на ненаметљивим умањеним кубусима презентованим умножено (споменик убијеним Јеврејима Европе у Берлину, споменик женама-партизанима у Венецији),¹⁴ (сл.8) или издвојено (меморијал холокауста, Беч),¹⁵ док ће се визуелна реторика куле често прожимати са другим симболима (попут крста на Франковој Долини палих), а понекад и комбиновати са зиданим блоковима (Мост хрватских бранитеља у Ријеци, меморијал Суза у Њу Џерсију).¹⁶ Издвојени или интегрисани зид се такође јавља као честа реторичка доминанта (меморијални комплекс Јад Вашем у Јерусалиму, Че Геварин маузолеј у Санта Клари, споменик Вијетнамским ветеранима у Вашингтону), или као снажно изражајно средство рашчлањивања атријумских простора (Његошев маузолеј на Ловћену).¹⁷

Закључак

У осмишљавању тековина меморијалне архитектуре, кула, зид и кубус ће увек представљати поуздане композиционе ослонце генерација пројектаната. Установљени као парадигматични још у античким културама,¹⁸ задржаће примат и у раду архитеката који их неће композиционо издвајати, већ комбиновати и усклађивати са другим мотивима.¹⁹

Напомене

¹ Borg, A: War Memorials: From Antiquity to the Present, Leo Cooper, London 1991; Кадијевић, А., Попадић, М. (ур.): Простори памћења / Spaces of Memory: collection of works 1, Филозофски факултет, Београд / Belgrade 2013.

² Јанг, Џ.Е: Сећање/споменици, у: Р.С.Нелсон, Р.Шиф (ур.), Критички термини историје уметности, Светови, Нови Сад 2004, 294-311.

³ Arnhaјm, R: Dinamika arhitektonske forme, Univerzitet umetnosti, Beograd 1990.

⁴ Изазивањем различитих емоционалних, моралних и политичких реакција код масовне публике (усхићење, дивљење, саосећање, страхопоштовање, носталгичност, тријумфализам, револтираност, ратоборни ревизионизам и сл.), лакше се манипуисало њеним националним, верским и родољубивим поривима, као и социо-економским фрустрацијама.

⁵ Видети: Bogdanov, A: Arhitektonika kubusa, Zadužbina Andrejević, Beograd 2006.

⁶ Winter, J: Remembrance and Redemption. A Social Interpretation of War Memorials, Design Magazine Fall, Number 9, Harvard 1999, 1-6; Niven, B: War memorials at the intersection of politics, culture and memory, Journal of War and Culture Studies, Vol.1, Number 1, 2008, 39-45.

⁷ Berggren, L: The "Monumentomania" of Nineteenth Century: Causes, Effects and Problems of Study, in: Reinink, W., Stumpel, J.(eds.), Memory & Oblivion, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999, 561-566.

⁸ Starr, R.F: Meljnikov. Arhitektura za kulturnu revoluciju, Dometi 1-3, Rijeka 1982, 140-143; Pehnt, W: Expressionist Architecture in Drawings, Thames and Hudson, London 1985, 23, 39, 43, 87; Perović, M.R. (прir.): Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti, u: Istorija moderne arhitekture 2/B. Antologija tekstova, Arhitektonski fakultet, Beograd 2000, 105-188, 453, 460-474.

- ⁹ Kadijević A: Arhitektonska avangarda u službi levice: Misov spomenik Roze Luksemburg i Karla Lipknehta (1926). Architectural vanguard in the service of the left: Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht (1926) by Ludwig Mies van der Rohe, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu III/IV, Beograd 2008, 93-106 (са старијом литературом).
- ¹⁰ Shelby, K.D: Conflicted Nationalism and World War I in Belgium: Memory and Museum Design, UMI 2008, 45-173; Holstein, C: Walking Verdun, Pen & Sword books Ltd, Barnsley 2009, 145-152; А.Кадијевић, Одједи Првог балканског рата у српској архитектури, у: Први Балкански рат 1912/1913.године: друштвени и цивилизацијски смисао, књ.1 (прир.А.Раствоић), Филозофски факултет, Ниш 2013, 138-141.
- ¹¹ A.Kadijevic, ΔΥΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΕΡΒΙΚΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΤΑ ΜΑΥΣΩΛΕΙΑ ΣΤΟ ΖΕΙΤΙΝΛΙΚ ΚΑΙ ΣΤΗ ΒΙΔΟ, ΟΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ 9, ΟΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2002,167-176; Login, E: War Memorials in Sedan and Metz: The Evolution of War Memorialization in Eastern France, Journal of Conflict Archaeology, Vol. 7, No. 3, September 2012, 177-98.
- ¹² Borg, A: нав.дело; Tietz, J: Das Tannenberg-Nationaldenkmal. Architektur, Geschichte, Kontext, Verlag Bauwesen, Berlin1999; Wilson, C.S: Beyond Anitkabir: The Funerary Architecture of Atatürk, Ashgate, London 2013.
- ¹³ Туцић, Х: Споменик Незнаном јунаку на Авали, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008; Ignjatović, A: From Constructed Memory to Imagined National Tradition. The Tomb of the Unknown Yugoslav Soldier (1934-38), SEER Vol.88, No.4, 2010, 624-651.
- ¹⁴ Marković, I.R: Jad Vašem u Berlinu. Ekspresivna dekonstruktivistička arhitektura, DaNS 52, Novi Sad 2005, 42-45; Niven, B: нав.дело, 42; Марковић, И.Р: Конструкција савременог идентитета меморијалне архитектуре у првој деценији 21.века, у: Простори памћења...367-368.
- ¹⁵ Марковић, И.Р: нав.дело, 366-367.
- ¹⁶ Исто, 369-371.
- ¹⁷ Žunjić, S: Njegošev mauzolej na Lovćenu – istraživanje, tumačenje, zaštita, u: Prostori pamćenja... 200-213.
- ¹⁸ Muller, W., Vogel, G: Atlas arhitekture 1, Građevinska knjiga, Beograd 2005.
- ¹⁹ Овај прилог је проистекао из рада на пројектима „Српска уметност 20. века: национално и Европа” (177013) у Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, и „Страни утицаји на српску архитектуру 20.века” у Матици српској.

О ПОСТАВЉАЊУ СПОМЕНИКА – ГЛАВА И ПОПРСЈЕ – НЕКА ОСНОВНА ТЕХНИЧКА ПИТАЊА

Апстракт

У уводу аутор омеђује тему – бави се меморијалном скулптуром, у оквиру ње споменицима знаменитим личностима, а у оквиру те групе споменика, споменицима који су глава и попрсје. Констатује да у политици постављања споменика постоји изражена мандантна пракса и да су заводи за заштиту споменика културе неовлашћени за ову врсту посла.

У тачки два, аутор се бави питањем посматрача коме се скулптура обраћа и дефинише га као човека висине око 170 цм, са висином ока на око 155 цм и дефинише зону комфорне перцепције у односу на вертикални и хоризонтални угао јасног вида човековог ока.

У тачки три, аутор у врло кратким цртама анализира осам примера споменика груписаних на Калемегдану, показује различитост њиховог постављања и изјашњава се за релативну уједначеност презентације споменика.

У тачки четири, аутор објашњава начин постављања споменика, покушава да одреди стандардни поступак и услове за постављање споменика, и понашања која би у сваком случају требало избећи.

У петој тачки, аутор све изнете ставове дефинише као личне ставове, односно као провокацију и увод у озбиљно истраживање о поступцима и начинима за постављање споменика.

ABOUT PLACING THE MONUMENTS – BUSTS – SOME BASIC TECHNICAL ISSUES -

Abstract

In the Introduction, the author limits this theme – he deals with the memorial sculpture and, within it, with the monuments of famous people, while within this group of monuments, he deals with monuments consisting of bust. He concludes that there is a mandatory practice in the policy of placing the monuments and that institutions for the protection of cultural monuments are unauthorized for this kind of work.

In the second section, the author deals with the issue of the observer whom the sculpture addresses and defines him/her as a person of about 170 cm height, with height of eye at about 155 cm, and also defines the zone of a convenient perception relative to the vertical and horizontal angle for clear vision for human eyes.

In the third section, the author briefly analyzes eight examples of monuments grouped in the Kalemegdan Fortress, shows different placement of monuments and declares himself in favour of the uniformity of the monument presentation.

In the fourth section, the author explains the way of monument placement, tries to determine a standard procedure and requirements for the monument placement, as well as the requirement for the monument placement and behaviour which should, in any case, be avoided.

In the fifth section, the author defines all mentioned viewpoints as his own viewpoints, i.e. as a provocation and introduction into a serious research on procedures for and ways of the monument placement.

Увод

а) Постављање скулптуре у простору је веома комплексна човекова пракса, много комплекснија него што се то уобичајено мисли.

Скулптура може бити амбијентална или меморијална, а резултат постављања скулптуре зависи од две битне компоненте – простора који је по правилу веома различит и вајарског домета аутора скулптуре.

б) Када се ради о меморијалној скулптури и њеном постављању у простору одмах се отвара неколико битних питања од којих су, чини ми се, најважнија следећа три:

- шта се обележава односно коме/чему се поставља споменик,
- ко поставља споменик и
- како се поставља споменик.

в) Одговор на прво питање могао би да гласи овако: споменици и спомен обележја подижу се ради обележавања меморије на

- значајне људе,
- значајне догађаје или ради обележавања
- знаменитих места.

Избор људи, догађаја и места која се обележавају заснован је на вредносном систему владајућих политика и по томе он је израз политика које се воде у култури, у датом времену.

г) Одговор на друго питање могао би да гласи овако: споменике и спомен обележја у организованом друштву постављају институције друштва које су за то овлашћене, или институције које то чине узгред, из разних разлога.

У Београду, као орган Секретаријата за културу, тај посао годинама обавља Комисија за споменике и именовање улица и тргова. Она одређује коме ће се подићи, где ће се поставити и какво ће бити спомен-обележје или споменик.

д) Целовит одговор на треће питање није могућ – задовољавајућег одговора већ деценијама нема. Наиме, делатност дела институција које се баве постављањем спомен обележја и споменика подразумева краткотрајно, мандатно деловање што значи честе измене политике и праксе, па често и немање било какве политике у овом домену. Институције које делују дугорочно и стално, као што су заводи за заштиту споменика културе, по законима који су важили деценијама уназад, имају надлежност у заштити амбијентата, али по тим истим законима немају никаквих изричитих овлашћења када се ради о постављању појединачних скулптура. Заводи могу да буду ослонац у постављању појединачних скулптура само ако имају квалификованог појединца или групу људи који овакав посао могу да обаве стручно и квалификовано, али не у оквиру систематизације радних места у институцији у којој појединац или група ради.

У овом домену потребно је значајно поправити метод рада у многим аспектима, јер има много отворених проблема и много погрешака које се у овој пракси чине. О том ће бити речи на крају овог текста.

ђ) Споменици се могу класификовати на многе начине, а када се ради о обележавању меморије на значајне људе, меморија на њих може бити обележена:

- спомен-плочом,
- портретом-глава или попрсје,
- седећом фигуром,
- стојећом фигуром,
- коњаничком фигуром и
- групом фигура.

У тексту који следи бавићемо се само спомеником појединцу који подразумева главу или попрсје.

Посматрач

Сврха постављања скулптуре у простору је да она буде уочена, примећена, прихваћена. Скулптура је порука гледаоцу. Да би та порука била прихваћена потребно је испунити два битна услова:

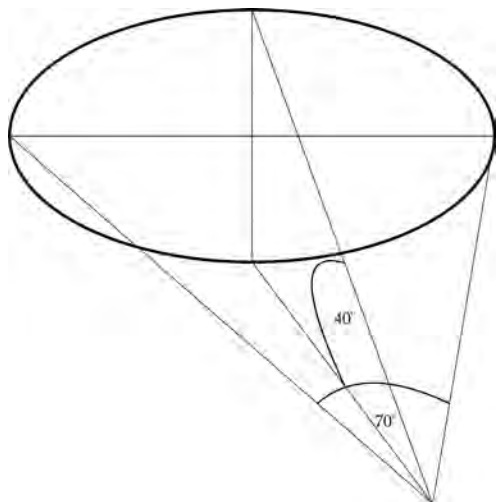
- да скулптура буде добро постављена у простору
- да буде усаглашена са условима перцепције посматрача.

У овом тренутку потпуно апстрахујем простор у коме се скулптура поставља. Простор може бити веома различит, у многим аспектима. И природни и антропогени простор може бити веома различит у односу на рељеф. Позиција споменика може бити акрополска, падинска и другачије. Рељеф може бити конвексан и конкаван, раван – у нагибу или хоризонталан, итд. Скулптура може бити постављена на фону, који може бити зеленило, небо, архитектура и др. У продужетку овога текста претпоставићу да се скулптура поставља у парковски обрађеном простору.

Карактеристике човека на одређен начин условљавају и скулптуру и човекову перцепцију простора. Те карактеристике се могу изразити чисто физичким мерама имајући у виду неку врсту антропометрије, неку врсту карактеристика тзв. просечног човека. Тај просечни, човек који постоји само као статистичка категорија за потребе овог малог текста могао би да има следеће физичке карактеристике односно мере:

- висина просечног човека – око 170 цм
- величина главе – око 25-30 цм
- врат око 12 цм или до +1/2 висине главе
- попрсје, од врха главе до краја грудне кости – 45-50 цм
- положај ока – на висини од око 155 цм.

Ове мере одређују, макар приближно, оно што се назива природна величина скулптуре, у овом случају главе или попрсја које захвата део човека од врха главе до краја



Слика 1 – Зона комфорне перцепције

грудне кости односно до тзв. витних ребара.

Положај човековог ока одређује раван хоризонта на око 155 цм. Човеково око као средство визуелне спознаје односно опажаја има подручје комфорне перцепције која је одређена хоризонталним и вертикалним углом. Хоризонтални угао комфорне перцепције је око 70 степени, вертикални угао комфорне перцепције је око 40 степени – приближно по 20 степени изнад и испод равни хоризонта. Зона комфороног, лаког сагледавања предмета односно скулптуре у овом случају тј. сагледавање без напора и без извијања врата

је купа са елипсом у основи како је приказано на слици 1.

Услове доброг тј. комфороног сагледавања споменика одређују још и величина споменика и дистанца између скулптуре и посматрача. Споменик, тј. глава или попрсје треба да се креће од природне величине, али не више до двоструко веће од природне. Човеково око јасно сагледава тј. јасно види главу или попрсје зависно од величине споменика и удаљености од њега. Ту треба да важи принцип да споменик треба да буде већи уколико је више удаљен од посматрача.

Мала анализа примера

Било би потребно да се за Београд уради детаљна анализа постављања свих врста споменика. Анализа би показала бескрајну различитост у приступу постављању споменика, али и грешке и проблеме који се у том послу појављују. Таква анализа далеко првазилази циљ и сврху овога текста. Због тога сам одлучио да на простору од око 1.500 м² парка Калемегдан снимим осам постојећих споменика од тога 6 попрсја и 2 главе. Упоредно посматрање ових споменика мислим да показује колико нисмо свесни разлика у њиховој величини и начину постављања. Примери показују нпр. велико попрсје на ниском постаменту, мало попрсје на високом постаменту, малу главу на високом постаменту, велику главу на ниском постаменту. Изабрани примери показују нехомогеност приступа у постављању споменика и, по мом мишљењу, недозвољену различитост праксе.

Фотографије свих ових споменика сликане су фотоапаратом са објективом на висини од 155 цм, што је означено на фотографијама – то је висина претпостављеног хоризонта, а фотографисање је вршено апаратом са либелом. Сви споменици су фотографисани са дистанце од 6 м, а самерљивост споменика међусобно може се процењивати и по аутору који се налази на свим фотографијама и који је висок 187 цм. Кратак коментар ових фотографија следи.



Слика 2. Споменик Војиславу Илићу. Половина споменика испод, половина изнад равни хоризонта, близу парковске стазе, некомфорна перцепција



Слика 3. Споменик Кости Таушановићу, исто као код слике 2.



Слика 4. Споменик Милошу Црњанском, исто као у примерима на сликама 2 и 3.



Слика 5. Споменик Јаши Продановићу, споменик нешто нижи него у пртходна три случаја, споменик удаљен од стазе, комфорна перцепција, несразмера између масе постамента и скулптуре.

Постављање споменика

Постављању споменика у Београду требало би посветити обимно истраживање које би обухватило све елементе ове веома комплексне друштвене парксе. У овом кратком тексту могуће је дати само назнаке неких проблема који у овом домену постоје. Локализујем се на само два питања, укратко.

а) Поступак постављања споменика

У поступцима односно процедурама постављања споменика има врло много проблема и грешака – потребно је много поправки у тим поступцима.

Стандардни поступак мислим да би требало да буде овакав:

- надлежни орган Града одлучује коме ће се подићи споменик и какав споменик,
- одређује се место споменика,



Слика 6. Споменик Јовану Дучићу, слично као на слици 5, глава у природној величини на непотребно високом постолу, некомфорна перцепција.



Слика 7. Споменик Бори Станковћу, глава двоструко већа од природне величине, споменик близу стазе, оригинално постолу које буди непријатне асоцијације, исразито несразмерно величини скулптуре, врло комфорна перцепција.



Слика 8. Споменик Милошу Ђурићу, врх постамента у равни хоризонта, глава 1,5 пута већа од природне величине, врло комфорна перцепција.



Слика 9. Споменик Рагоју Домановићу, врх постамента у равни хоризонта, глава око 2 пута већа од природне величине, споменик на истом одстојању од стазе као споменик Јовану Дучићу, врло комфорна перцепција.

- раде се услови за постављање споменика,
- расписује се конкурс за избор вајарског решења,
- поставља се споменик.

Када се ради о избору места за споменик, најбоље је да место споменика за личности мањег значаја буду аутентично место у вези са личношћу којој се меморијал поставља; за личности националног значаја место треба да буде посебно изабрано у најзначајнијим градским просторима; у сваком случају место споменика мора да буде достојно значајне личности којој се споменик поставља.

Услови за постављање споменика треба да одреде његово тачно место и величину – укупно, величину главе или попрсја, висину постамента и др. Услови треба да

одреде и друге техничке елементе споменика у границама потребног или могућег – материјал, боју, ритам постављања, амбијентални контекст и др. Услови треба да су засновани на лакој и комфорној перцепцији споменика са оних позиција са којих је најлакше и најједноставније да се споменик види.

Мислим да би у сваком случају, било потребно избећи следеће ситуације:

– да инвеститор одлучи сам и без консултације са градом коме тј. чији ће споменик да финансира, да он сам изабере вајара, наручи и прими скулптуру и онда затражи да се тај споменик постави у јавном простору,

– да се у јавне просторе града уопште постављају скулптуре које нису добијене јавним конкурсом,

– да се изради скулптура за постављање у јавним просторима поверава дилетантима – најзначајнијим људима народа и државе споменике треба да праве најзначајнији вајари народа у датом времену,

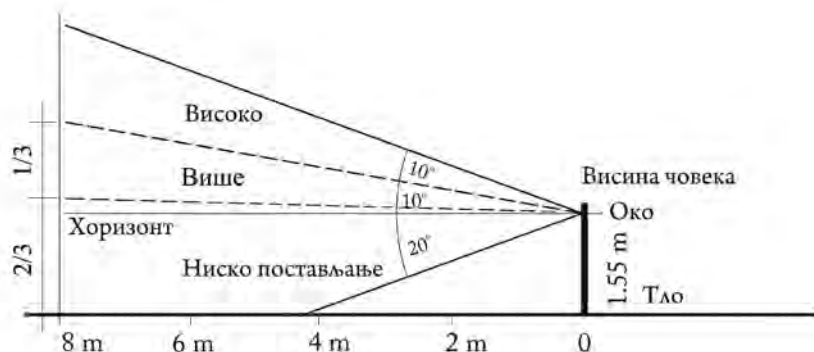
– да се релативна унификација у постављању споменика замени претераним и неупутним индивидуализмом у изради постамената који нарочито долази до изражаја у два случаја – када су скулптуре постављене близу једна другој и када постоји јасна и уочљива диспропорција између споменика и његовог постоља, у боји, висиним материјалу и др.

– и др.

б) Поступак постављања споменика

Сматрам да споменици у простору треба да буду постављени релативно хомогено, слично, са неком врстом благе унификације, по неком систему логичних и договорених мера. Једноставно, споменици исте врсте и у сличном простору треба да буду постављени на приближно исти начин. Индивидуализација споменика је, разуме се, обавезна и она се постиже скулпторским изразом, односно оствареним вајарским резултатом и обликом, волуменом, обрадом, бојом и другим елементима постамента.

Основу за техничко постављање споменика, по личном схватању, представља слика број 10.



Слика 10 – Начин постављања споменика

Приложени цртеж захтева најкраће тумачење, како следи. Цртеж приказује следеће елементе простора на месту постављања споменика:

- висина предпостављеног просечног човека од око 170 цм,
- висину ока просечног човека, посматрача од око 155 цм,
- раван хоризонта,
- вертикални угао видног поља посматрача, од око 40° – по 20° испод и изнад хоризонта,
- могуће дистанце посматрача од споменика у интервалима од по 2 м,
- висинску позицију споменика – ниско, више и високо постављање.

Основни коментари уз ову слику, мислим да треба да буду следећи:

- главу у природној величини не треба постављати ближе од 2 м ни даље од 4 м на постољу које достиже висину хоризонта.
- попрсје у природној величини и главу до два пута већу од природне величине треба постављати на дистанци од 4 – 6 м.
- попрсје два пута веће од природне величине треба постављати на дистанци од 6 до највише 8 м, никако на удаљености већој од 8 м
- укупна висина споменика треба да буде од тла до границе високог и вишљег постављања тј. око 10° изнад равни хоризонта
- унутар ове висине аутор треба да одреди однос скулптуре и постаментa, мислим да скулптура треба да узме приближно 1/3 укупне висине споменика.

Уколико овако дефинисани оквирни критеријуми били прихваћени, обезбедило би се, као најмање:

- постављање споменика – главе или попрсја у природној величини до два пута веће од природне величине,
- комфортно сагледавање споменика и
- препознатљивост лика особе којој се меморијал поставља.

Уместо закључка

Мали текст који Вам се ставља на увид део је личног искуства, сазнања и схватања о обележавању меморије постављањем споменика личности у форми главе и попрсја. Свестан сам да постоји много могућих приступа и поимања ове врсте проблема, као и чињенице да огроман број људи о проблемима постављања споменика уопште не размишља. Проблем, међутим, заслужује озбиљна систематска истраживања и студије. Овај мали прилог само је провокација, са намером да се отвори расправа ради стварања каквог-таквог система благе унификације у постављању споменика и започињање истраживачког рада у вези са тим.

КОСМОЛОШКИ ЗАПИСИ: СПОМЕНИЦИ У ЈАСИКОВЦУ И БАРУТАНИ

Апстракт

Рад даје приказ два споменика из седамдесетих година 20. вијека, у сјеверном и централном дијелу Црне Горе. Први је Споменик слободи на Јасиковцу код Берана, архитекте Богдана Богдановића (1933-2010), а други је Споменик палим борцима Љешанске нахије у Барутани, близу Подгорице, архитекте Светлане Кане Радевић (1937-2000).

Седамдесете године су донијеле низ реализација значајних споменичких комплекса и објеката споменичког карактера, који су представљали врхунац савременог архитектонско-умјетничког израза друге половине 20. вијека у Црној Гори. На јавним југословенским конкурсима, са великим бројем учесника, бирања су најбоља идејна рјешења по којима су касније реализовани споменички комплекси и објекти, често кроз дуги низ година самодоприносива грађана. Из тог периода су и Спомен дом у Колашину (1971-75) као и започети, а никада завршени, Дом револуције у Никшићу (конкурс, 1976), дјела словеначког архитекте Марка Мушича.

Споменик слободи на Јасиковцу изнад Берана је реализован 1977. године. настављајући низ већ изведених Богдановићевих спомен комплекса (Београд, 1952; Прилеп, 1961; Мостар и Крушевац, 1965; Јасеновац, 1966; Лесковац, Бела Црква, Косовска Митровица, Књажевац, 1971) и постајући значајна карика за његов каснији рад, нарочито спомен-комплекс у Вуковару (1980). Метафоричност и наративност композиције и симболичких записа на купоидној форми и четрдесет камених комада који су спирално, готово ритуално, постављени око ње, носе свеprisутни дух праисторијских предака и балканског оријента. Богдановић нас изнова подсјећа да је тренутак у времену увијек веза са прошлим и будућим – временски континуум у коме прошло и будуће обитава у садашњем, дајући композиционо-иконографском запису космолошка значења.

Споменик палим борцима Љешанске нахије у Барутани је материјализација првонаграђеног рада на јавном републичком конкурсима из 1975. године. Светлана Кана Радевић, прва жена архитекта у Црној Гори и добитница Савезне Борбине награде за архитектуру (хотел Подгорица, 1967) је поново показала своју вјештину уклапања у локално кроз универзално, стварајући симболичким значењима просторну флуидност.

COSMOLOGICAL RECORDS: MONUMENTS IN JESIKOVAC AND BARUTANA

Abstract

The paper presents two monuments from the seventies of the 20th century in the northern and central parts of Montenegro. The first one is the Monument to Freedom in Jasikovac near Berane by architect Bogdan Bogdanovic (1933-2010), and the other one is a Monument to fallen soldiers of Ljesanska nahija in Barutana near Podgorica, by architect Svetlana Kana Radević (1937-2000).

The seventies brought the realization of important monuments and buildings of the monumental character that represented the highlight of contemporary architectural-artistic expressions of the late 20th century in Montenegro. In the public Yugoslav competition, with a large number of participants, the best designs of monumental complexes and buildings were selected and they were realized afterwards through voluntary contribution of citizens that often took many years. The Memorial Hall in Kolasin (1971-75) and, started but never finished, Revolutionary Hall in Niksic (competition, 1976 –), both works of the Slovenian architect Marko Music, are from this period.

Monument to Freedom in Jasikovac was performed in 1977, continuing series of already realized monuments by Bogdanovic (Belgrade, 1952; Prilep, 1961; Mostar and Krusevac, 1965; Jasenovac, 1966; Leskovac, Bela Crkva, Kosovska Mitrovica, Knjaževac, 1971), and becoming an important link for his later work, especially the memorial complex in Vukovar (1980). Metaphor and narration of composition and symbolic signs on cone – shaped form, as well as forty pieces of stone that are spiraling, almost ritually, placed around the cone, wear the omnipresent spirit of prehistoric ancestors and Balkan orient. Bogdanovic reminds us once again that a moment in time is always connected with the past and the future – time continuum in which the past and the future reside in the present, giving cosmological significance to the compositionally-iconographic record.

Monument to fallen soldiers of Lješanska nahija in Barutana is the materialization of the winning project in the public national competition in 1975. Svetlana Kana Radević, the first female architect in Montenegro and the winner of Federal Borba Award for Architecture (Hotel Podgorica, 1967) once again showed her skill of fitting into the local through the universal, creating spatial fluidity by symbolic meanings.

Увод

Монументална вајарско-архитектонска остварења којима су маркирани најзначајнији догађаји из Другог свјетског рата (битке, офанзиве, фронтони и сл.), у сврху утемељења нове „идеологије југословенства“¹, обиљежила су педесете и шездесете године 20. вијека у тадашњој Југославији. Крај шездесетих и почетак седамдесетих година карактерише масовно расписивање амбициозних опште-југословенских конкурса, а затим и изградња великог броја специфичних објеката културе – спомен домова и домова револуције² – који се, за разлику од споменичких маркација обликовно дефинисаних као скулптурално-пејзажне форме, тј. као дио спољашњег простора, појављују као специфичан вид споменика у унутрашњем простору.³

У Црној Гори се, педесетих и шездесетих година, такође гради најприје, велики број споменика, спомен-биста, спомен-плоча и спомен обиљежја (Жабљак⁴, Колашин⁵, Лубнице, Мурино⁶, итд.), а затим, у готово свим мањим мјестима и селима, скромни „спомен домови“, „спомен школе“ и слични објекти споменичког карактера.⁷ Готово сви ти објекти грађени су средствима самодоприноса мјештана, појединих друштвено-политичких група и институција, што је често подразумијевало дуги низ година реализације.⁸ Кулминација изградње споменика и објеката споменичког карактера у Црној Гори дешава се седамдесетих година, реализацијом првонаграђених рјешења на општим, југословенским архитектонско-урбанистичким конкурсима, као што је Спомен дом у Колашину (1971–75) и никада завршен, Дом револуције у Никшићу (1986–), архитекте Марка Мушича, док је последњи у низу објеката те врсте Дом револуције у Бару (1983), архитектата Данила и Радмиле Милошевић.

Споменици на Јасиковцу (Беране) и Барутани (Подгорица) хронолошки припадају управо реализацијама „спомен-објеката/ обиљежја“ из седамдесетих година 20 вијека, у вријеме, крајње амбициозне, а заправо нереалне, кулминације општег друштвено-привредног развоја земље (СФРЈ). Беране⁹ се након Другог свјетског рата развијало као нови индустријски центар у сјеверо-источном дијелу Црне Горе, нарочито шездесетих година, када је изграђен највећи број јавних објеката (дом културе, болница, хотел „Лим“, аеродром, итд.)¹⁰, па логичан наставак тих активности чини и потреба за изградњом једног значајног а, на одређени начин, „свеобухватног“ спомен обиљежја – споменика Слободи. Барутана је мјесна заједница на путу Подгорица-Цетиње, удаљена десетак километара од Подгорице и представља центар за десетак села у том крају, тј. центар тзв. Љешанске нахије¹¹.

Свијет идеја – космички импулси

Богдан Богдановић не вјерује у индивидуалност идеја, у „сопствене идеје“ већ искључиво у њихову космичку егзистенцију – „сопствене слике се морају подредити власти *идеја* које су непобитно негде изван нас“¹². У просторном контексту идеја је увијек истовремено и слика, тачније, форма. Та „идеја – форма“¹³, како је Богдановић назива, није дакле, инди-

видуална већ космичка категорија – ентитет који негдје већ постоји, само га треба, у одређеном моменту и на одређеном мјесту, осјетити, препознати, разумјети и превести на нама познат језик, тј. материјализовати. Тако настала „идеја-форма“ није статична, већ је нека врста формуле – „форма-формула“ – која подразумемијева кретање, акцију, активност саму. „Идеја-форма-формула“ је заправо систем кодираних порука које јасно дефинишу како линије кретања тако и активност која ће се дешавати у неком простору.¹⁴

У есеју „Запис о грађењу споменика у Иванграду“¹⁵, Богдановић открива, на њему својствен начин, инспиративно и поетично, да је идеја истовремено и тренутак и процес – он излази ноћу на мјеста на којима гради споменике (па тако и на беранско брдо), прикрада се, ослушкује и чека да му се појави „невидљива парадигма будуће грађевине“, да само мјесто каже шта жели да се на њему изроди и настани, како би га употпунило и постало његов природни наставак. Тако је и споменик на Јасиковцу, стварна идеја слободе – веза између земље и неба, настао као продукт „ослушкивања ноћних свемирских звукова“ са једне, и „прислушкивања шапата камена... реч Мајке земље“ са друге стране.¹⁶ То је „отворена књига“ од гранита коју кула, као чувар, у дослуху са локалним вјетровима, непрестано листа и ишчитава.

Идеја се понекад наставља и послје довршења грађевине – *post factum* („...ни један од својих споменика нисам никада дефинитивно довршио, [...] градио сам их све одједном...“)¹⁷ – идеја „купе-стожера“ и камене дружине која је прати, наставља да живи, па се, неколико година касније, појављује поново, сада уможена, у Спомен-парку Дудик код Вуковара (1978 – 1980).



Слика 1. Материјализација „идеје – форме – формуле“ – Споменик Слободе на Јасиковцу код Берана, 1972 – 77. (лијево); Споменик у Вуковару, 1978 – 80. (десно), арх. Богдана Богдановића

Настанак Споменика палим борцима Љешанске нахије у Барутани¹⁸ је, за разлику од беранског споменика, производ реализације само једне од мноштва идеја – прво-награђеног рада на републичком јавном конкурс, расписаном 1975. године. Значај конкурса очигледно, није само у успјешној реализацији одабраног рада (уз остале награде и откупе)¹⁹, већ управо у богатству идеја као одговора на исту тему, исти

простор – више паралелних просторних сценарија који, на један парадоксалан начин, кроз цртеже, макете, скице, ипак настављају своје, наизглед, ефемерне животе. Свјесна чињенице да је тема споменика један од најзахтјевнијих пројектантских задатака, управо зато што припада домену тзв. непрограмске архитектуре, архитектица Светлана Кана Радевић споменику на Барутани ипак даје одређени програм и садржај (амфитеатар), како би га учинила што комуникативнијим, јер управо „комуникација даје снагу смисла једном простору“²⁰. (сл. 2)



Слика 2. Споменик палим борцима Љешанске нахије у Барутани код Подгорице (1980), реализовано првонаграђено рјешење на Јавном републичком конкурс у 1975. године, арх. Светлане Кане Радевић (лијево); Откупни раг на конкурс, арх. Слободана Боба Словинића (десно)

Композиција – структура – орнамент

Велика камена купа – „стожер“, висине 18 метара, је централно-вертикални, „фараонски“²¹ дио композиције споменика Слободи, ипак постављена децентрализовано, спонтано, без геометријске матрице, држећи остале елементе на окупу. Око купе се налазе, као посебно одабрана чета војника, четрдесет „филигрански ограђених“²² комада гранита – деамбулаторијум са 40 саркофага, који достижу димензије 278/133/72 цм. На стаменим гранитним саркофазима наизмјенично су, са обје стране, постављени текст и цртеж – на сваком парном камену је уклесан текст, а на сваком непарном „смишљена шара“²³. Та „велика књига“ код које се редом смјењују „страна-текст“ и „страна-цртеж“, је заправо једна активна метафора („слика рашивене књиге, књиге коју је развио ветар“)²⁴ – „форма-формула“ коју је аутор успјешно декодирао у својим поноћним обиласцима Јасиковца. Записи, „ријечи и слике“ су једнородни – сви су цртежи – ријечи постају слике а слике ријечи.

Јасно и ненаметљиво, купа²⁵ саопштава космичку „формулу споменика“, усмјеравајући, као тихи и непомични водич, посјетиоце у потребном правцу кретања – начину на који се књига ишчитава. Када, дошавши на брдо стазом кроз шуму, посјетилац наиђе на купу „мора да скрене у десну страну“, крећући се „у правцу десне руке“, од саркофага до саркофага, од странице до странице. Затим, посјетилац поново стиже до купе, улази у „унутрашњост књиге“ (у елипасту арену димензија око 40Х60м),

мијења смјер и иде супротно тј. „у правцу казаљке сата“, читајући књигу са друге, унутрашње стране. Иако има тенденцију затварања, крива линија по којој су постављени камени комади остаје магијски отворена. Овај праисконски, ритуални чин кретања у простору споменика као да погађа неку већ постојећу матрицу, „плесни“ запис који посјетилац већ носи у себи, што његово кретање чини лаким и познатим.

Вјерност орнаменту и његова стална присутност, једна је од карактеристика Богдановићевог рада и појављује се на свим његовим споменицима. Истражујући „границе истине и лажи у архитектури“²⁶ он у орнаменту види једноставну истинитост, неку врсту исконске истине – „истинити орнамент“ као „истинити осмјех“²⁷ – неразумијевајући никада у потпуности „анатему над орнаментом“ коју је пропагирала модерна. Неисцрпно богатство облика и боја у природи, указује на то да је орнамент својство природе, јер је „материја око нас тако богато и разноврсно, привлачно организована“²⁸, стално присуство разноврсних орнамената чини једно природно „орнаментално богатство“ („орнамент је говор природе“²⁹), које, исто тако природно, треба да постане и дио простора које креира човјек, превазилажећи тако уске функционалистичке шеме и „губитак духа у архитектури“.³⁰ Указујући на значај психолошких и симболичких функција архитектуре, Богдановић, на одређен начин, антиципира постмодернистичку критику модерне.

И Споменик слободи је прожет орнаменталним духом, али орнаментом као записом, као цртежом, „шаром“, не орнаментом као формом и структуром, како је то често присутно у његовим радовима. Присуство орнаmenta на гранитним површинама споменика у Беранама је заправо исконски унутрашњи запис који има потребу да изађе напоље, прије свега, наративно, некад директно – ријечима и порукама, а некада индиректно, шифровано, надреално, више у наговјештају, као производ сталног „дослуха са природом“. Природну изворност тог „унутрашњег записа“ показује и чињеница да је орнамент дијелом произашао из флоралних мотива са црногорске народне ношње, које је аутор такође истраживао. (сл. 3)



Слика 3. Присуство орнаmenta – Споменик у Барутани, основа (лијево); детаљ са црногорске ношње (средина); Споменик на Јасиковцу – детаљ орнаменталних записа са једног од 40 гранитних саркофага (десно)

Архитектуру Светлане Кане Радевић карактерише утицај како модерне тако и јапанске архитектуре, али и изражен сензибилитет за

регионално, као и успјешно транспоновање традиционалних архитектонских елемената у савремен архитектонски израз, што је уочљиво на већини њених објеката (хотел Подгорица, 1967; хотел Мојковац, 1974, итд). У спомен-комплексу на Барутани се, на један суптилан, и себи врло несвојствен, можда чак и несвјестан начин, Радевић сусреће са орнаментом, и то не на нивоу обраде површине, већ у композиционој структури комплекса. Наиме, може се уочити флорална матрица основе, која омогућава, крајње природно, а заправо врло симболично, појединачно организовање више просторних цјелина. (сл. 3)

Три меморијалне просторне цјелине су обликовно третиране на исти начин (Балкански ратови, Први и Други свјетски рат), тј. свака понаособ је кружне форме са централним доминантним мотивом -разуђеном групацијом обличастих вертикалних елемената различитих величина, који симболизују, прије свега, високе животне и идеолошке тежње, али и прерану („сасјечену“) смрт бораца за слободу – као и нижим каменим елементима са именима погинулих. (сл. 2) Ова три елемента се ослањају на главну линију кретања која се, у благој кривини, протеже од свог изворишта у подножју (мали кружни плато) до крајњег циља на невеликом узвишењу – главне просторне вертикале са амфитеатром са око 180 мјеста.

На изузетно промишљен, вишеслојно структуриран начин и са убјеђењем да свака просторна интервенција треба да „поред естетског буде и етички чин“, Светлана Радевић успјешно комбинује скулптуру и архитектуру у снажан и јединствен просторни израз.



Слика 4. Амфитеатар и главни вертикални мотив споменика на Барутани (1980) арх. Светлане Кане Радевић

Функционалан, дакле, програмски садржај као што је амфитеатар, у једном непрограмском задатку какав је споменик, такође добија скулптурално обликовање и постаје симболички обојен – свако појединачно мјесто за сједење је један скулптурални наговјештај људског обличја („тачка-глава“) који мултиплициран постаје мноштво, скуп амфитеатрално постављених стећака. (сл. 4)

Материјали и амбијенти

Посјетиоци који шетају деамбулаторијумом споменика на Јасиковцу, прво у једном, па затим у другом смјеру, исписују два симпатетичка круга, чиме се формира одређени „модел понашања“ који постаје „модел доживљавања“.³¹ Та линија кретања, која је заправо генерисана позицијом „купе“, настале ослушкивањем ковитлања два карактеристична вјетра на Јасиковцу („вјетар иде у једном правцу, па онда нагло промијени смјер и враћа се назад“), указује да модел „природних кретања“ (вјетра) постаје модел „артифицијалног кретања“ – посјетиоци својим кретањем опонашају постојеће природно кретање ваздуха – „два вјетра“ која се ковитлају на врху брда. Директан уплив природе у само креирање споменика је принцип који је Богдановић увијек подржавао и коме је тежио. Његово виђење и „органичне архитектуре“ и „органичне форме“, или боље рећи „органичног склопа форме“³², подразумејева да је улога архитектуре сведена на минимум, да је он само нека врста медијума који има способност да прими и реализује поруку, а да су објекти које креира „објекти личности“ попут „градова личности“³³.

Та континуирана веза споменика са природом огледа се и у контакту споменика-објекта са земљом, који је увијек суптилан, непосредан и искрен, нарочито када су у питању природни материјали. Одабир камена „тврде“ кристалографије, јабланичког гранита, симбола трајности и немоћи времена, за Споменик слободи, као и потребно вријеме („мали предак који може да траје и по годину дана“) били су такође значајани и нераздвојни дјелови цјелокупног процеса настанка споменика, „магијске технологије грађења“³⁴ („Врло ретко, само изузетно, подигао сам неколико меморијалних грађевина одједном, у једном даху, што ће рећи за годину или две.“³⁵). Купа и комади гранита околу леже директно на земљи, на зеленој трави Јасиковачког брда, снажни и трајни, а артифицијални облици обликовања простора, овдје очигледно сувишни и непотребни, су изведени минимално, скоро да су потпуно изостали.



Слика 5. Преплитање архитектонских кодова – Партизанско гробље у Мостару (1965), арх. Б. Богдановића (лијево); Споменик у Барутани (1975 – 80), арх. С. Радевић (десно)

И Светлана Кана Радевић схвата амбијент, као „једну велику комплексну вриједност“, управо онако како га схвата и Богдановић – „...више него сам простор, амбијент је и звук, и догађај у простору, и човек у простору, и време у простору“³⁶ – али је за њу архитектура, нарочито споменичка, значајна и као „социјални медиј“, јавни простор, простор сусрета, догађаја и комуникације („мјесто гдје ЈА постаје МИ“), што је показала и својим првим радом на ту тему – спомен обиљежјем у Дуванском комбинату у Подгорици (1972).

На споменику у Барутани она примјењује савремене материјале (армирани бетон), али и камене облоге са врло једноставним текстурама које се смјењују и прате основне обликовне форме. За разлику од споменика на Јасиковцу, ова структура има своју самосталност – одвојена је од пејзажа сувог љешанског камена ниским закошеним, валовитим зидом обложеним каменом, са наглашеним спојницама које одају утисак ненаметљиве камене мреже која се надовезује на природни пејзаж. Занимљиво је уочити сличности у обликовању и начину на који се остварује веза цјелокупне површине споменика са тлом, са једним Богдановићевим десет година ранијим радом, Партизанским спомен-гробљем у Мостару (1965). Заталасане линије ободног зида, као и комбинација неправилних комада камена са широким, наглашеним спојницама и линеарног каменог слога у облагању површина указују на несумњиву сличност у одабиру архитектонског језика ова два споменика. (сл. 5)

Споменик на Барутани је најзначајнији споменички комплекс у опусу архитектице Радевић. Иако је њено искуство са овом врстом архитектуре доста скромно (по броју изведених споменика), посебно у поређењу са Богдановићевим радовима, она је, као и на осталим својим објектима, показала зрелост сензибилитета, како за саму тему тако и за амбијент у коме је споменик смјештен.

Начин на који се преплићу архитектонски кодови архитектата Богдана Богдановића и Светлане Кане Радевић – наизглед различите а, на посебан начин, ипак сличне, употребе орнамента и камена, као и појединих елемената обликовања – показује дубоку повезаност њихових идеја – космолошких записа, који се, очигледно, налазе ван граница рационалног и воде до средишта једног и јединственог космичког изворишта.

Епилог – тридесет година касније

За разлику од споменика у Барутани, споменик Слободе на Јасиковцу има доста интензиван живот и данас, више од тридесет година након настанка. Иако континуитет интензитета живота дугује, добрим дијелом и самим природним карактеристикама локалитета на коме се налази (брдо-видиковац у урбаном ткиву града); ненаметљива, космолошки постављена композиција од комада природног камена са дискретно утканом нарацијом – „отворена књига“ – обогаћује простор и чини га ритуално-магијским, привлачећи перманентно становнике Берана. Кулминација активности простора споменика Слободи дешава се свакако за дан ослобођења града (21. јул) када он постаје

централно мјесто прославе. Поред тога, монолитна структура споменика од великих комада јабланичког гранита чини га трајним и лаким за одржавање.

Споменик палим борцима Љешанске нахије је продукт кулминације друштвено-привредног развоја Црне Горе седамдесетих година, са изразитим идеолошким конотацијама везаним, између осталог, и за идеје привредно-социјалног развоја руралних простора. Споменик је, поред скромних објеката дома културе, амбуланте, продавнице и школе, у чијој се непосредној близини налазио, требало да представља, не само симбол народно-ослободилачке борбе, већ и симбол „модерног урбанитета“ простора Љешанске нахије. Међутим, као и многи други процеси „модернизације“ из тог времена и овај је остао недовршен – колско-пјешачки пут до споменика је и данас макадамски, као и простор у подножју споменика, што га чини неприступачним и запуштеним. Изражена социјална функција споменика, исказана кроз постојање амфитеатра, нажалост није искоришћена, а доминантна архитектонска обрада површина (камене облоге које често опадају) чини простор додатно осјетљивим и подложним пропадању.

Упркос свим вриједностима које неспорно ови споменици посједују, чини се да оно што их чини активним и посјећеним у савременом друштвеном контексту, заправо нису толико они сами, колико изворни потенцијал простора на коме се налазе.

Напомене

¹ Лемпи, Џ. Р., *Југославија као историја: Била двапут једна земља*, Београд, Дан Граф, 2004, стр. 210.

² Неки од пројеката и објеката из тог периода су: Омладински спомен дом у Приштини (1969-70), Спомен-кућа на Тјентишту (1971), Спомен дом бораца НОР-а и омладине Југославије у Кумровцу (1971-74), Спомен-дом у Босанском Шамцу (1973-80), спомен музеј у Шумарицама (1975), Музеј Револуције у Ријеци (1976), спомен дом у Јабланици (1978), спомен дом у Шибенику (1978), итд.

³ Стаматовић Вучковић, С. *Облици архитектонске комуникације на објектима културе у Црној Гори у другој половини 20. века*, докторска дисертација, Београд, Архитектонски факултет, 2013, стр. 164 – 183.

⁴ „Споменик-маузолеј“ борцима и жртвама фашистичког терора архитекте Бранка Бона, финансиран добровољним прилозима становништва тог краја. „... споменик ће бити висок девет и по метара. Унутар постамента налази се просторија величине 6 са 3 и по метра а висине 6 и по метара...“; у “У Жабљаку ће бити подигнут споменик-маузолеј“, *Побјега*, бр. 32, (Титоград: 7. август. 1955), стр. 4.

⁵ Колашин је једна од општина у Црној Гори са највећим бројем спомен-обилежја и споменика. По карактеру и локацији се посебно издваја Споменик жртвама фашистичког терора (1951), на Доњем тргу у Колашину, висине око седам метара, рад академског сликара Војина Бакића из Андријевице (живио и радио у Загребу). Споменик се налази у парку, у центру града, а око њега су бисте народних хероја, од којих је неке радио вајар Вук Бојовић, а бисту народног хероја Сава Дрљевића академски вајар Зоран Обреновић. У простору парка иза споменика касније је изграђен Спомен дом (1971 – 75), архитекте Марка Мушича.

- Кујовић, Драгиња, „Урбана цјелина – Колашин некад и сад“, *Етнологија града у Црној Гори, радови са округлог стола*, Подгорица, ЦАНУ, 2009, стр. 228., и Булатовић, М. *Колашин са околином*, Колашин, Скупштина општине Колашин, 2000, стр. 35.
- ⁶ Савић, В., „Ради се споменик на Муруни“, *Слобода*, бр. 45., (27. септембар, 1963), стр. 8.
- ⁷ Стаматовић Вучковић, С. *Облици архитектонске комуникације на објектима културе у Црној Гори у другој половини 20. века*, докторска дисертација, Београд, Архитектонски факултет, 2013.
- ⁸ Један од мноштва примјера је и изградња Споменика жртвама фашистичког терора у Колашину: „Све масовне организације Колашинског среза узимају великог учешћа у подизању овог споменика. Путем добровољних прилога прикупљено је више од два милиона динара. Влада НРЦГ дала је 900.000, колонисти из Војводине 91.000 а официри ЈА и службеници из Београда, Цетиња и Скопља више од 100.000 динара. Споменик ће на свечан начин бити откривен 13. јула.“ Б., М., „Споменик у Колашину“, *Побједа*, бр. 140., (Цетиње: 14. јул, 1951), стр. 4.
- ⁹ Беране је промијенило име у Иванград, по народном хероју Ивану Милутиновићу 21. јула 1949. године, на Дан ослобођења (дан формирања Народног одбора ослобођења среза Беранског), а 1992. године враћен је стари, предратни назив града.
- ¹⁰ Стаматовић Вучковић, С. *Облици архитектонске комуникације на објектима културе у Црној Гори у другој половини 20. века*, докторска дисертација, Београд, Архитектонски факултет, 2013, стр. 136 – 140.
- ¹¹ Једна од четири нахије старе Црне Горе, територија између Цетиња и Подгорице. (http://www.montenegro.org.au/ljesanska_nahija.html, 21. 07. 2014)
- ¹² Богдановић, Б. „Запис о грађењу споменика у Иванграду“, *Летопис матице српске*, Нови Сад, март-април 1980., књига 425, свеска 3-4, стр. 596-609.
- ¹³ Исто.
- ¹⁴ Исто.
- ¹⁵ Исто.
- ¹⁶ Исто.
- ¹⁷ Исто.
- ¹⁸ На споменику пише: „Споменик погинулим Љешњанима у борбама за слободу“.
- ¹⁹ Биографски подаци о сликару и ликовном критичару Слободану Бобу Словинићу. http://www.montenegrina.net/pages/pages1/likovna_umjetnost/s_slovinic/biografija.html
- ²⁰ „Живот једини човјека... Светлана Кана Радевић“, ТВ емисија, 28 мин., сцен. В. Ивановић, ред. Б. Мићуновић, ТВ Архив, Радио-телевизије Црне Горе (РТЦГ), Титоград, 1980., извор: <http://www.youtube.com/watch?v=6Q2RJ3ipz58>, 21.07.2014.
- ²¹ Маркуш, А. *50 неимара Црне Горе*, Архитектонски форум, Подгорица, 2008, стр. 19 – 30.
- ²² Исто.
- ²³ Богдановић, Б. „Запис о грађењу споменика у Иванграду“, *Летопис матице српске*, Нови Сад, март-април 1980., књига 425, свеска 3-4, стр. 596-609.
- ²⁴ Исто.
- ²⁵ Купа је озидана каменом. По неким ауторима „у киклопском слогу са четири прстена који симболизују генерације и њихово настављање“, док је „врх опшивен у форми замишљене капе“, а купу зову још и „метак“, Маркуш, А. *50 неимара Црне Горе*, Архитектонски форум, Подгорица, 2008, стр. 19 – 30.

- ²⁶ Богдановић, Б. „Вредност орнамента“, НИН, Београд, 10.06.1956., стр. 8.
- ²⁷ Исто.
- ²⁸ Исто.
- ²⁹ Богдановић, Б. „Град, велика животиња – из разговора са протомајстором“, Дело, година XXVI, број 8 – „Мегалополис“, Београд, 1980., стр. 3.
- ³⁰ Богдановић, Б. „Вредност орнамента“, НИН, Београд, 10.06.1956., стр. 8.
- ³¹ Богдановић, Б. „Запис о грађењу споменика у Иванграду“, Летопис матице српске, Нови Сад, март-април 1980., књига 425, свеска 3-4, стр. 596-609.
- ³² Богдановић, Б. „Град, велика животиња – из разговора са протомајстором“, Дело, година XXVI, број 8 – „Мегалополис“, Београд, 1980., стр. 3-21.
- ³³ Исто.
- ³⁴ Богдановић, Б. „Запис о грађењу споменика у Иванграду“, Летопис матице српске, Нови Сад, март-април 1980., књига 425, свеска 3-4, стр. 596-609.
- ³⁵ Исто.
- ³⁶ Богдановић, Б. „Град, велика животиња – из разговора са протомајстором“, Дело, година XXVI, број 8 – „Мегалополис“, Београд, 1980., стр. 16.

Извори илустрација

Слика 1 – <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jasikovac.jpg> (лијево), <http://dudik2.tumblr.com> (десно)

Слика 2 – С.С. Вучковић (лијево), С.Словинић, http://www.montenegrina.net/pages/pages1/arhitektura/slobodan_slovinic/galerija3.html (десно)

Слика 3 – GoogleEarth (лијево); <http://youtuberepeat.org/?videoId=g8Ubd5YQ1xA> (средина); Б. Лутовац, (десно)

Слика 4 – <http://vukajlija.com/forum/teme/24839-gde-se-sta-podiglo?strana=3> (лијево); С. С. Вучковић, (десно)

Слика 5 – <http://bljesak.info/rubrika/kultura/clanak/u-mostaru-predstavljanje-projekta-mnemosyne-bogdan-bogdanovic--urbanoloska-radionica/67732>; <http://flatline0.tumblr.com/> (лијево); С. С. Вучковић, (десно)

ЈАВНОСТ И УОБЛИЧАВАЊЕ СПОМЕНИЧКЕ КУЛТУРЕ У СРБИЈИ (1882–1914)

Апстракт

Јавност као метафора грађанског светаосновна је структура споменичке културе. Споменичка пракса широм Европе током 19. века почивала је на критичном мишљењу грађанске јавности. Јавност као генератор друштва и носилац културног прогреса усмеравала је курс уметничких струјања, детерминишући место, намену и функцију споменика. Културни трансфер из европских уметничких центара условио је рађање грађанске јавности у Краљевини Србији крајем 19. века. Литерарна и културна јавност активно је доприносила уобличавању споменичке праксе, дефинишући форму и садржај *најјавнијег* медијског израза. Реторичност и дидактичност скулптуре у садејству са естетским и стилским одређењима нашлису се на провери водећих културних делатника, који су нормирали и усмеравали стратегију културне политике у Краљевини Србији. Почев од прве јавне изложбе Убавкићевих скулптура, одржане 1882. године у Народном Музеју, па до жустре полемике око споменика Карађорђеу на Калемегдану у праскозорје Првог светског рата, јавност у Србији је била активни чинилац конституисања и развоја споменичке културе. Полемички тонови, агитациони текстови, пропагандни списи, као и теоријски осврти, креирали су културну и уметничку праксу, условивши да споменици постану парадигматски симболи српске заједнице и њеног културног курса. У дефинисању и популарисању споменичке културе особити значај је имала штампа. Медиј штампе као средство масовне комуникације допринео је популаризацији кључних споменика у Србији. Јавна функција штампаног медија и њена *просветитељска* мисија омогућили су широку конзумацију споменичке културе, чиме је на посредан начин и шире јавно мњење постало део споменичке културе на крају 19. и почетком 20. века. Позиви на откривање споменика, апели за прикупљање новца, јавни конкурси, илустрације споменика, објављивани у новинама, били су у служби афирмације вајарства и споменичке културе. Истовремено, карикатуралне представе и наручени текстови, махом страначки обојени, имали су за циљ да споменичку културу инструментализују и сведу на ниво дневне политике. Упркос одређеној вулгаризацији, текстови и памфлетио споменицима пласирани у илустрованим штампаним медијима допринели су афирмацији и заштити споменичке културе, потврдивши круцијалну улогу јавности у формирању и развоју уметности у Краљевини Србији.

PUBLIC SPHERE AND CULTURE OF MONUMENTS IN SERBIA (1882-1914)

Abstract

Public as a metaphor for the civic world represents the basic structure of the monumental culture. During the 19th century, the monumental practice throughout Europe was based on critical thinking of the civic public. The public as a generator and regulator of cultural progress has directed the course of the artistic currents determining location, purpose and function of monuments. The cultural transfer from European art centers caused the birth of the civic public in the Kingdom of Serbia in the late 19th century. The literary and cultural public has actively contributed to the shaping of monumental practices, defining the form and contents of the most public media expression. Rhetoric and didacticism of a sculpture together with its aesthetic and stylistic features found themselves in verification process of the leading cultural activists, who have created standards and directed the strategy of cultural policy in the Kingdom of Serbia. Starting from the first public exhibition of Ubavkic's sculptures held in 1882, in the National Museum, over the fiery debate over the monument to Karadjordje at Kalemegdan in the wake of World War I, the general public has been an active factor in the constitution and development of monumental culture. Polemical tones, agitating articles, promotional documents, as well as theoretical essays, have created a cultural and artistic practice which have triggered the monuments to become the paradigmatic symbols of the Serbian community and its cultural course. Print media was of particular significance in defining and popularizing the monumental culture. The press media as the means of mass communication has contributed to the popularization of the key monuments in Serbia. The public function of print media and its enlightening mission enabled the widespread consumption of monumental culture, which, indirectly, made the wider public opinion becoming the part of monumental culture in the late 19th and early 20th century. Calls to the unveiling of the monuments, appeals for fundraising, public tenders, illustrations of sculptures published in newspapers were in service of the affirmation of the sculpture and monumental culture. At the same time, caricatured performances and commissioned texts, mostly politically involved, were made to instrumentalize the monumental culture and to reduce it to the level of everyday politics. Despite some level of vulgarization, texts and pamphlets on monuments placed in the illustrated print media have contributed to the promotion and protection of monumental culture, confirming the crucial role of the public in the formation and development of the arts in the Kingdom of Serbia.

Европска друштва у 19. веку обележила су постављања споменика у јавном простору.¹ Томе су допринеле друштвене и естетске особености културних и политичких елита.² Споменичка пракса била је дефинисана као изразито јавна у спектру медијских структура. Хуманистичка садржина академски изведеног уметничког дела била је у вези са потребама савременог човека. Амблематски садржај старог ликовног пиктограма, додатно идеологизован, доведен је у активан однос са јавним мњењем. У садејству са идеолошким чиниоцима времена, културна елита је производила *природни* оквир за подизање и накнадно деловање споменичких артефаката. Комуникација унутар кругова јавности, као и њихов однос са споменичком културом, допринели су афирмацији уметничких пракси, омогућивши услове за рађање медијског тржишта.

Споменици су сажимали особена морална начела и идеолошке чиниоце појединих структура јавности.³ У зависности од профила својих уобличитеља, споменици су типолошки дефинисани као национални или као монархистички. Истовремено, представници либералног грађанства, окупљени у бројним културним, патриотским или уметничким удружењима, одређивали су устројство споменика. Великани културе и нације, визуелизовани у споменичкој форми, деловали су као ангажовани амблеми у служби актуелног читања историје. У напетости између државне сфере и кругова грађанске јавности умногоме је дефинисана споменичка култура током 19. века. Преузевши Хабермасову структуралну поделу јавног мњења,⁴ уочили смо да је тензија између репрезентативне и грађанске јавности условила садржај и форму споменика, с нагласком на једну или другу друштвену сферу утицаја. Истовремено, многи споменици су дефинисани као хибридна решења, будући да су у њих уткани идеали и идеологије обе структуре јавности.

Реторичка и дидактична функција споменика стављене су у службу важећих политичких пракси, не губивши своје уметничке оквире. Споменици су естетизовали простор и заједницу, творећи нове културне просторе. Делујући као културни агенси, постављени на видљивим и доминантним тачкама, споменици су снажно утицали на животно окружење и перцепцију простора потенцијалних рецепијената.

Уметници су, у зависности од случаја, активно учествовали у процесу производње споменичке културе. Делујући у складу са наменом одређеног споменика, они су неретко лични израз претпостављали његовој функцији. Истовремено, формална структура споменика указивала је на одређене стилске и морфолошке особености појединих стилских и историјских епоха. У оквиру доминантне академске праксе, уочене су поједине подструктуре, попут неокласицизма, романтизма, реализма, натурализма, симболизма, експресионизма. У складу са важећим академским устројством, споменици су морфолошки и феноменолошки конципирани у складу са академским постулатима, по којима једно уметничко дело превасходно треба да буде у функцији подучавања посматрача.

Јавност, као основно регуларно тело грађанства, у својој структуралној разноликости учествовала је у креирању споменичке културе организовањем одбора за по-

дизање споменика, јавним позивима за сакупљање новца, афирмативним апелима и прогласима, као и критички интонираним полемикама. Најаве и осврти на уметничке изложбе, полемичке преписке, предлози и сатиричне представе карикатуралне природе, доприносили су активном односу адресата према појединим споменицима. Масовна конзумација штампе кореспондирала је са споменичким бумом, указавши на реципрочне односе различитих медијских грана.

Велики спектакли, одржавани приликом откривања и освећења споменика уз учешће свих слојева јавности, започињали су његов меморијски живот. Овакве прославе указивале су на друштвени конзенсус који је пратио претходно уобличавање споменика. Строго нормиране церемоније учвршћивале су стабилност владајућег поретка, и потврђивале вредност споменика као етичког примера и моралне парадигме.

Постављање споменика у домен колективног сећања засновано је на процесу константног одржавања меморије. Годишњи ритуали и сличне манифестације били су у служби артифицирања меморије и коначног ускладиштења споменика у колективно сећање заједнице. Социјално избалансирани спектакли креирали су фиктивну стварност с идејом савременог произвођења традиције. Приликом откривања споменика долазило је до масовног окупљања, што је и био циљ идеолога ових театарних представа на отвореном. Одржавање тензије кулминирало је у моменту откривања споменика. Овакви псеудорелигијски церемонијали манифестовали су сакралну ноту споменичке културе током 19. века.

Вредносно одређење појединог споменика постало је питање идентитета државе или једног дела заједнице. Споменичка култура одражавала је етичке нормативе својих наручилаца, изазивајући реакцију супротстављених структура. Она је била и предмет праксе затирања сећања (*damnatio memoriae*). У негацији, омаловажавању, па чак и девастацији споменика, разнородне интересне групације унутар једне заједнице виделе су средство за поништење неке друге. Често су и уметници учествовали у критичким и критизерским освртима на рад својих колега. Поред такмичарског духа, оличеног у борби за тржиште, њихови ставови су проистихали из различитих погледа на суштину уметности, најчешће на релацији модерно–академско. Споменици као визуелни амблеми идентитета непријатељске заједнице (државе, нације) неретко су систематски и плански затирани. На тај начин је колективно памћење непријатеља негирано и редуковано, с обзиром да је деструкција споменика, између осталог, извођена у циљу деморалисања противника.

Почети и развој споменичке културе у Србији

Стваралачки трансфер европске споменичке праксе реинтерпретиран је и у српској средини 19. века.⁵ У складу са друштвеним и културним развојем српског друштва уобличавала се и типологизирала академски интонирана споменичка култура.⁶ Њену појаву и развој омогућило је рађање тржишта, као и политичка еманципација.⁷ Најшчешће постављени на јавним просторима, споменици су с временом постали норма

јавног живота заједнице.⁸ Особито је медиј штампе био прикладан оквир у стварању погодне климе за развој споменичке културе.⁹

Ангажована намена и јавна улога скулптуре умногоме су отежали њено саображење пожељном европском моделу. Отоманска управа није омогућавала да један и сувише јаван медиј буде у фокусу пажње домицилног становништва. Истовремено, одсуство школованих уметника онемогућило је развој и трансфер превасходно академски конципиране споменичке културе. Позив Јована Обреновића 1839. године страним вајарима да дођу у Србију, први је наговештај развоја споменичке културе у Србији током прве половине 19. века. Године 1848. откривен је споменик палим борцима у Београду. До прве полемичке дискусије о природи и намени споменика у јавности је дошло тек 1857. године, и то поводом идеје да се подигне споменик Карађорђу. На страницама *Шумадинке* своје ставове су сучелили Матија Бан и Љуба Ненадовић.¹⁰ Матија Бан је заступао класично, хуманистичко становиште, засновано на тези да су споменици пре свега антропоморфни пиктограми, подигнути у част великих људи. С друге стране, Љуба Ненадовић је бранио друштвено одговорније полазиште, сматрајући да споменици треба да буду изведени у форми социјалних и хуманих установа.

Јачање државне аутономије, као и ступњевито уздизање државног ранга Србије, подстакли су развој споменичке културе. Након смрти кнеза Михаила 1869. године, уследило је организовано уобличавање једног јавног споменика у Србији.¹¹ Подизање споменика трагично настрадалом кнезу мобилисало је целокупну културну јавност, указавши на одређен степен снаге јавног мњења у земљи. Неколико јавних конкурса, долазак знаменитог руског вајара Михаила Осиповича Микешина, као и низ турбулентних догађаја, обележили су уобличавање споменика. Сублимација низа припремних радњи везана је за објављивање теоријског дела Михаила Валтровића.¹² У свом осврту на приспеле конкурсне радове из 1871. године, Валтровић је потврдио зрелост српског културног мњења, спремног да прихвати његов теоријски спис заснован на савременим дискурсима о уметности и споменичкој култури у Европи.

Коначно, 1882. године, у Београду је свечано откривен споменик кнезу Михаилу.¹³ Велики спектакл уприличен тим поводом попримио је обележје сложене национално-монархистичке свечаности. Откривање споменика поклопило се са уздизањем Србије у ранг Краљевине, када су испуњени друштвени и политички предуслови за даљу еманципацију споменичке културе. Истовремено је на сцену ступала и прва генерација академски школованих уметника. Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић и Симеон Роксандић преносили су у српску средину знања стечена на европским академијама у Бечу, Паризу, Риму и Минхену. Њихова пракса омогућила је и писање критичких текстова о скулптури.

Прва јавна изложба скулптуре у Србији одржана је у Народном музеју 1882. године.¹⁴ Том приликом, Михаило Валтровић је у кратком осврту на изложене радове Петра Убавкића указао на важност скулптуре у српској средини. Његов критички осврт, објављен у *Српским илустрованим новинама*, утемељио је јавну критику у домену споменичке културе. Након изложбе, Народни музеј је откупио Убавкићеву *Мати Србију*, која је допринела формирању прве јавне збирке скулптуре у Србији.¹⁵

Изложба посвећена скулптури Петра Убавкића, одржана у београдској Грађанској касини 1885. године, потврда је континуираног учешћа јавности у представљању вајаног медија српској јавности.¹⁶ Она је указала и на обученост српске елите да преузме улогу означитеља стручне валоризације.¹⁷ У свом осврту на изложбу Милорад П. Шапчанин закључује да је и само њено одржавање велики подстицај за младу српску државу и њену новоформирану грађанску класу. По његовом мишљењу, излагање уметничких дела доприноси свеобухватној естетизацији живота и неговању доброг укуса. Тако је идеја лепог, преко скулптуралног израза, постала *племенити* узор младом српском грађанству, окупљеном у културне кружоке. Шапчанин је у поменутој критици Убавкићевог дела исказао своју веру у уметнички преображај стварности, у складу са модерним европским струјањима. Сходно таквом ставу, уметност и медиј скулптуре требало је да допринесу (пре)уређењу и хармонизацији грађанског живота. Године 1887. у периодичном листу *Јавор* објављен је осврт на изложбу скулптуре у Народном музеју.¹⁸ Том приликом је позитивно оцењена *Српкиња преља*, рад Ђорђа Јовановића, будући да је скулптура, по мишљењу критичара, *вештачки* изведена.

Јавно мњење као регулатор споменичке културе

Крајем 19. и почетком 20. века кулминирало је учешће јавности у уобличавању и медијском представљању споменичке културе. У дневним новинама често су објављивани полемички текстови и обавештења о појединим споменицима, што је константно подизало свест њихових конзумента. Истовремено су се појављивали и оштри текстови морализаторског карактера, који су провоцирали стару дихотомију о природи споменика и њиховој намени. Став да би скупоцене скулптуралне споменике требало заменити објектима утилитарне намене, попут домова за сирочад и напуштену децу, периодично је пласиран у дневним листовима.¹⁹ У дневној штампи су се нашле и критичке опаске о нарастајућем феномену *монументоманије*.²⁰ Поједини интелектуалци, углавном анонимни, писали су негативне коментаре против *помодног* и *механичког* подизања споменика. Упркос њиховом настојању, општа склоност за монументоманију није могла да мимоиђе српску средину. Свако место, и готово свако удружење, па чак и имућни појединци, настојали су да свој идеолошки профил манифестују у споменичкој форми. У мешавини алтруистичких разлога, и оних лукративних, концепт монументоманије незадрживо се ширио у српској средини почетком 20. века.

Монархистички споменици подизани у част кнеза Милоша подразумевали су недемократски конципиран процес њиховог настанка, који је дефинисао и накнадни процес њиховог уобличавања.²¹ Подизани без претходно објављеног конкурса, и без активног учешћа јавности, такви споменици су представљали манифестацију државне силе. Вајар Ђорђе Јовановић, са статусом државног уметника, извео је два споменика у славу кнеза Милоша. О процесу настанка споменика у Неготину, подигнутом 1901. године, јавност је обавештавана у периодичним илустрованим часописима. У илустрованом календару *Телефон*, 1901. године пласирано је обавештење да се неготин-

ски споменик уобличава у Паризу (сл. 1).²² Текст је био пропраћен фотографијом модела споменика из париског атељеа.

Слична активност пратила је и израду споменика кнезу Милошу у Пожаревцу. Јавност је детаљно информисана о припремним радњама обављеним од маја до краја јуна 1898. године, о освећењу темеља,²³ најави програма свечаности,²⁴ као и накнадној рецепцији споменика.²⁵ Исте године је у листу *Нова искра* објављена фотографија споменчесме краља Милана у Дивостину,²⁶ подигнуте још 1899. године, што такође потврђује учешће репрезентативне јавности у српским гласилима с почетка 20. века. Носиоци акција за подизање династичких споменика позивали су читаоце јавних гласила да се укључе у акције прикупљања новца, апелујући на њихов патриотизам и династичку лојалност, неретко и изван државног апарата. Међутим, уколико је апел за прикупљање новца био делотворан у случају споменика кнезу Милошу у Пожаревцу,²⁷ то се не може рећи за акцију поводом подизања споменика првом Обреновићу у Горњем Милановцу. Обећање грађанима да ће бити уписани у Споменицу,²⁸ која се имала објавити након подизања споменика у Горњем Милановцу, као и организовање многобројних забава широм Србије за прикупљање новца, у пракси се показало недовољним и овај споменик није подигнут.²⁹ Различити интереси, спекулативне радње, конфузност државне управе, као и слабост последњих Обреновића, условили су да већина исхитрених и удворичких акција за подизање споменика у славу династије и нације остану без коначног резултата.

С друге стране, и грађанска јавност је свој идеолошки кредо визуелизовала у форми споменичке културе, коју са дозом опреза можемо дефинисати као либерално-грађанске. Откривање споменика у Београду Јосифу Панчићу 1897. године³⁰ и Рудолфу Валдецу 1914. године,³¹ потврђује деловање грађанске интелигенције, која је у овим великанима пера и науке видела сублимацију својих културних и идеолошких узора. Јавност је штампавше обавештавала о процесу уобличавања поменутих споменика. Читаоци су могли да се упознају и са споредним појединоствима, попут оне да се на споменику Јосифу Панчићу већ дуже време налази цак.³² Грађанска јавност је конструктивно деловала на представнике државе и локалних самоуправа. Таква је била намена текста у *Вечерњим*

Ми доносимо слику атељеа нашег уметника, при раду Милоша Великог за Радујевац, на којој се лепо види и Косовски Споменик.



„Но се по други пут звали, није васлужно да буде удовац“



Сл. 1. Ђорђе Јовановић, Макета Споменика кнезу Милошу у Неготину, Телефон. Популарни практични енциклопедијски календар за просту 1901. годину, Београд 1900, 74–75.

новостима, у којем уредништво *подсећа* Београдску општину да на постамент споменика Јосифу Панчићу треба уклесати натпис. Ова јавно изречена сугестија службеним телима³³ сведочи о генеришућој снази јавног мњења у Србији крајем 19. века.

Јавност и заштита споменичке културе

Посебно важну улогу у одржавању културне хигијене, када је у питању споменичка култура, имали су периодични апели у дневним новинама. Анонимни писци текстова, указујући на примере лошег стања појединих споменика, преузимали су улогу чувара споменичке баштине. На страницама *Вечерњих новости*, почетком 1900. године, након нешто више од пола године од помпезног откривања споменика кнезу Милошу у Пожаревцу, могло се прочитати да је споменик лоше изведен и да су се табле са натписима одлепиле са постамента.³⁴ У истом листу објављена је фотографија спомен-чесме краља Милана у Дивостину, са пропратним текстом да је споменик претрпео извесна оштећења (**сл. 2**).³⁵ Потписник прилога за оштећење криви активност радикала, и тај чин с правом карактерише као вандалски. Уз извесну ограду да су аутори текстова и сами били страначки активисти, и да су можда и неправедно дезавуисали своје политичке противнике, ваља истаћи да су овакви текстови подизали свест о потреби очувања културне баштине. У складу са превентивном заштитом, на сличан начин је аутор текста у *Вечерњим новостима* током јула 1904. године апеловао на свест и савест заједнице, указавши да постоји оправдана бојазан да би споменик кнезу Михаилу у Београду могао бити срушен.³⁶ У општој хистерији након мајског преврата, дошло је до низа покушаја затирања сећања на породицу Обреновић. У склопу акције потирања топоса претходног режима, на удару се нашао и најважнији споменик подигнут у славу династије Обреновића.

Једно од ретких гласила које је у месецима након преврата задржало критичку оштрицу према новој власти биле су *Вечерње новости*, које су објављивале драгоцене апеле против *варварског* рушења културних објеката. Овакви превентивни иступи у великој мери су утицали на смањење тензија. Аутори критичких текстова настојали су да укажу на универзалне и уметничке вредности појединих споменика, који нису пуки идеолошки амблеми. Овакви чланци поручују да негација другог кроз девастацију *његове* споменичке културе није повезана само са рушењем наслеђа друге државе и нације већ може да постане и део рушилачке праксе остварене у оквиру једне државе.³⁷



За спомен педесетогодишњице од рођења пот. Краља Милана, подигло је Крагујевачко Савезно Ловачко Удружење. Мало је разумадна радикалија намерно покварила украсе, да покажемо странцима партијска варварства.

Сл. 2. Чесма у Дивостину, *Вечерње новости*, бр. 198, год. XIX, 21. јул 1909.

Поједини припадници јавног мњења покушавали су да искористе споменичку културу, неби ли релаксирани постојећу напетост између две династије. Тако је 1904. године, адвокат, вицегувернер Народне банке и културни радник Марко Стојановић у садејству са скулптором Ђорђем Јовановићем *произвео* двојну бисту Карађорђа и кнеза Милоша. Стојановићева идеја о подизању споменика на скверу непосредно пред улазом у Калемегдан, није реализована због неслагања са Општином. Конструктивни предлози пласирани у *Вечерњим новостима*, током 1904. године, недвосмислено су фаворизовали позицију Марка Стојановића у спору са Београдском општином.³⁸ Међутим, политика и идеологија ишле су испред културе, па је глас удворичких општинара надјачао усамљене апеле друштвено одговорних појединаца. У знатно мирнијој атмосфери, пред крај четврте деценије 19. века, двојна биста је постављена на предвиђено место, али је убрзо демонтирана.³⁹

Идеолошка и дидактичка особеност споменика биле су предмет карикатуралног представљања у србијанској периодици. Намена скулптуре и њена друштвено-политичка ангажованост допринели су да она постане идеолошко средство одређених група. На снажно истакнуту идеологизацију појединих споменика многи су реаговали на субверзиван начин. Уредништва илустрованих листова често су доспевала под удар режимских цензора.⁴⁰ Илустровани лист *Геца*, близак Радикалној партији и њеном народњачком концепту власти, инди-

ректно је исказивао своје неслагање са политиком краља Милана. Лист је релативно брзо угашен, што је потврдило напетост између јавних слобода и државне репресије. На представи пласираној у *Геци* у априлу 1894. године,⁴¹ приказана је двојна метафора (кнез Михаило и краљ Милан), са јасном алузијом на режим и лик краља Милана (**сл. 3**). Оба владара су као *живи споменици* представљени на постаментима споменика. Алузија на славни догађај предаје кључева Београда 1867. године смештена је у нови политички оквир, с јасном намером да се исмеје краљ Милан и његова удворичка политика према Аустрији.

Непуне две деценије касније споменичка култура је поново постала предмет визуелне конструкције. У *Вечерњим новостима* за 8. децембар 1913. годину публикована је карикатура анонимног аутора, која на ироничан начин представља нереализовани пројекат за чесму на Теразијама (**сл. 4**).⁴² На врху пробушене фонтане, која уместо на



Сл. 3. Два споменика, *Геца*, бр. 26, год. III, 6. април 1894.

моћним лавовима почива на покислим псићима, налази се фигура њеног творца, вајара Ивана Мештровића. Лик уметника је очигледна карикатура, која скулптора представља као свештеновладара, устројеног по подобју источњачких мистичних култова. Слика уметника као избраног жреца указује на негативни стереотип о источњачком архитектурално-скулпторском монументализму.⁴³ Изван монохромне представе о Мештровићу, као неприкосновеном националном и државном уметнику, представљена је група (подругљива) слика славног вајара.⁴⁴ Националне различитости, стилске посебности, борба за тржиште и личне нетрпељивости произвели су отпор према Мештровићевом деловању у Србији. Поменуте структуре, или неке од њих, несумњиво су утицале на карикатуралну представу објављену у *Вечерњим новостима*, потврдивши значајан ангажман визуелне културе у рекламирању споменичке културе.

Коначно, споменици су просторно и ментално дефинисали деловање јавности. Њихова препознатљивост учинила је да с временом постану јавни симболи градова, удружења, држава. Они су кроз историју постали визуелни симболи и јединице сећања, претварајући градове у урбане пантеоне на отвореном. Визуелна моћ и реторична

функционалност споменика учиниле су да делови њиховог физичког станишта постану вибрантни хабитуси, погодни за манифестациона окупљања. Позоришни трг и споменик кнезу Михаилу у Београду пример су интерактивног односа споменика и просторног окружења.⁴⁵ Трг и споменик дефинисали су јавни живот србијанске престонице, на шта упућује и фотографија из *Вечерњих новости* пласирана 1908.



Сл. 4. Будућа чесма на Теразијама од Мештровића, *Вечерње новости*, бр. 325, год. XXI, 8. децембар 1913.



Сл. 5. Споменик кнезу Михаилу Обреновићу, *Вечерње новости*, бр. 68, год. XX, 8. март 1908.

године (сл. 5). Митинг испред споменика, организован поводом насиља над Србима у Хрватској, претворио је трг у пулсисарајуће поље, чија је просторна функционалност и симболичка вредност несумњиво потврђена у 20. и 21. веку.⁴⁶

Напомене

¹ Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба, редни број 177001. Telesko, W, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Böhlau Verlag, Wien 2010, 137–156.

² Исто, 7–38.

³ *Remove not the Ancient Landmark. Public Monuments and Moral Values*, Ed. by D. M. Reynolds, Taylor & Francis, London 1996.

⁴ Habermas, J, *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Mediteran Publishing, Novi Sad 2012.

⁵ Борозан, И, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Филозофски факултет у Београду, Београд 2006,

⁶ Тимотијевић, М, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III, Завод за заштиту споменика културе града Београд, Београд, 2001, 39–56.

⁷ Борозан, И, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Филозофски факултет у Београду, 76–82.

⁸ Макуљевић, Н, *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006, 274–278.

⁹ М. Мишовић, *Штампа и српско друштво*, Београд 1996.

¹⁰ Тошић, Д, *Идеје и расправе о Карађорђевој споменику у документима српске штампе 1857. године*, Годишњак града Београда XXXII, Београд, Музеј града Београда, 1985, 125–167.

¹¹ Тимотијевић, М, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV, Завод за заштиту споменика културе града Београд, Београд 2002, 45–78.

¹² Валтровић, М, *Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III. Грађа за историју уметности у Србији*, Београд 1874.

¹³ Тимотијевић, М, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, 63–68.

¹⁴ *Изложба скулптура Петра Убавкића*, Српске илустроване новине II, 1882, 367, пренесено, у: *Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. Коларић, М, Народни музеј у Београду, Београд 1985, 18.

¹⁵ Грујић, В, *Настанак и развој Збирке југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја XVI.2, (историја уметности), Народни музеј у Београду, Београд 1997, 81–97.

¹⁶ *Прва појава вајарства у нас поводом изложбе слика г. Петра Убавкића*, Српске новине, 8. XI, 1885, пренесено, у: исто, 34–36.

¹⁷ Симић, Н, *Петар Убавкић, Живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Библиотека града Београда, Београд 1989.

- ¹⁸ Друштво за уметност, Српске новине, бр. 238, 28. XXX. 1885, пренесено, у: *Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. Коларић, М, 34.
- ¹⁹ Споменици, Вечерње новости, бр. 154. год. IX, 7. јун 1901.
- ²⁰ Питање о споменицима, Вечерње новости, бр. 104, год. XI, 16. април 1903.
- ²¹ Борозан, И, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 161–184.
- ²² Српски уметник у Паризу, Телефон. Популарни практични енциклопедијски календар за просту 1901. годину, Београд 1900, 74–75.
- ²³ Освећење темеља, Мале новине, бр. 136, год. XIII, 20. мај 1898.
- ²⁴ Програм свечаности, Мале новине, бр. 163, 17. јун 1898.
- ²⁵ Слава Милошу, Мале новине, бр. 170, год. XIII, 20. јун 1898.
- ²⁶ Нова искра, бр. 4, год. V, април 1904, 105.
- ²⁷ У Пожаревцу је за споменик прикупљено 15.000. динара: *За споменик кнезу Милошу*, бр. 115, год. V, 27. април 1897.
- ²⁸ Београђанима је упућен апел да ће у случају прилога за споменик кнезу Милошу у Горњем Милановцу накнадно бити уписани у Споменицу: *Београђанима*, бр. 18, год. IX, 18. јануар 1901.
- ²⁹ Вечерње новости, бр. 16, год. VIII, 16. јануар 1900.
- ³⁰ Тимотијевић, М, *Научник као национални херојни подизање споменика Јосифу Панчићу*, Годишњак града Београда, Књ. XLIX – L, Музеј града Београда, Београд 2002–2003, 211–244.
- ³¹ Тимотијевић, М, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III, 42.
- ³² Панчићев споменик, Вечерње новости, бр. 255, год. IV, 13. септембар 1896.
- ³³ *Наша молба*, Вечерње новости, бр. 174, год., 26. јун 1897.
- ³⁴ *Фотографија из Пожаревца*, Вечерње новости, бр. 37, год. VIII, 6. фебруар 1900.
- ³⁵ Вечерње новости, бр. 198, год. XIX, 21. јул 1909.
- ³⁶ Споменик кнезу Михаилу, Вечерње новости, бр. 197, год. XI, 19. јул 1904.
- ³⁷ Више о затирању споменика на примеру руења споменика кнезу Милошу: Борозан, И, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 400–401. О ширим аспектима потирања сећања: U. Fleckner, *Damnatio memoriae*, *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. I, Hrg. Von. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 208–216.
- ³⁸ Српски инат, Вечерње новости, бр. 207, год. XII, 29. јул 1904.
- ³⁹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, Филозофски факултет у Београд-Историјски музеј Србије, Београд 2012, 457.
- ⁴⁰ *Прогони политичких противника у режиму Александра Обреновића 1893–1903*, Архив Србије, Београд 1973, 9–32.
- ⁴¹ Геџа, бр. 26, год. III, 6. април 1894.
- ⁴² Вечерње новости, бр. 325, год. XXI, 8. децембар 1913. Више о процесу уобличавања чесме на Теразијама: Д. Ванушић, *Подизање Споменика Победи на Теразијама*, Наслеђе IX, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2008, 193–210.
- ⁴³ Ignjatović, A, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904 – 1914*, *Грађевинска књига*, Београд 2007, 71–72.

⁴⁴ Исто, 198–200.

⁴⁵ Тимотијевић, М, Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, Наслеђе IV, Завод за заштиту споменика културе града Београд, Београд, 2002, 63–65.

⁴⁶ Вечерње новости, бр. 68, год. XX, 8. март 1908.



ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА

ПОСВЕЋЕНИ ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ





Јелена Обренић

ПЕРСПЕКТИВЕ ЗА РАЗВОЈ МРАЧНОГ ТУРИЗМА У СРБИЈИ – СПОМЕНИЦИ ПОСВЕЋЕНИ ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Апстракт

Мрачни туризам обухвата путовања и све туристичке активности које су у вези са местима која асоцирају на смрт и људску патњу, ратове и друге трагичне догађаје. Овај облик туристичког промета све више завређује академску и тржишну пажњу због своје мултидимензионалности и пораста туристичког интересовања. Значај развоја мрачног туризма се огледа у освежавању историјског сећања, као и очувању и интерпретацији материјалних сведочанстава болне прошлости уз буђење свести и савести за садашњост и будућност. У раду ће бити представљене одреднице, аспекти и значај овог феномена, а потом могућности за његов развој у Србији кроз очување и валоризацију споменика подигнутим у знак сећања на догађаје из Првог светског рата.

Jelena Obrenić

DARK TOURISM DEVELOPMENT PERSPECTIVES IN SERBIA – FIRST WORLD WAR MONUMENTS

Abstract

Dark tourism includes the act of travel and tourism activities related to the places that remind of death, human suffering, wars and other tragic events. This type of tourism has deserved more academic and public attention in recent years because of its interdisciplinary perspectives and the growing of tourist interest. The importance of the development of dark tourism is reflected in the historical memory refresh, as well as the preservation and interpretation of material evidences of the painful past with the raise of awareness and consciousness for the present and future time. The paper presents terminology, aspects and importance of this phenomenon, and than the possibilities for its development in Serbia with the conservation and activation through tourism of the First World War monuments.

Увод

Туристичке посете локалитета који асоцирају на смрт, катастрофе и трагичне догађаје имају своје корене у античким временима и гладијаторским борбама, а протежу се и кроз средњи век, када су на градским трговима вршене јавне егзекуције¹. Терминолошко одређење² и истраживања мрачног туризма се развијају неколико последњих година. Литература у овој области се углавном фокусира на туристичку понуду³, док се тек недавно појављују и истраживања са аспекта туристичке тражње, мотивације и доживљаја самих туриста. У новијим студијама се тежи откривању правог подстицаја за оживљавање трагичних догађаја, начина конзумације туристичког производа и процеса кроз који оваква туристичка искуства посредују у појмању релације живот-смрт у савременом друштву⁴. Може се рећи да овај облик туристичког промета има дубоку психолошко-социолошку, филозофску и културну подлогу.

Мрачни туризам је актуелан и специфичан тржишни сегмент који задовољава неуобичајене потребе туристичке тражње и има тенденцију пораста. Могућности Србије да се представи у овом сегменту су велике, посебно ако се има у виду бурна историјска и политичка прошлост. Први светски рат је почео на простору српске државе, а Срби су уз велике жртве херојски одбранили своју самосталност и независност, осветливши образ и пред савезничком и пред непријатељском војском. Сећање на догађаје и српске жртве Великог рата буди дивљење и поштовање, храброст и наду, а не само негативне емоције, као што су страх и језа, које су карактеристичне за мрачни туризам. У раду је извршена анализа за развој овог облика туристичког промета у Србији кроз валоризацију споменика Првог светског рата, полазећи од претпоставке да оно што би се у Србији могло подвести под термин и феномен мрачног туризма, има и шире оквири, па је у складу са тим понуђена и нова терминолошка одредница. Потом је представљена основа за туристичко уређење и активирање споменичких вредности.

Одређење феномена мрачни туризам

Мрачни туризам се односи на туристичке посете локалитета који су повезани са смрћу, насиљем и катастрофама, као што су бојишта и ратна згаришта, гробља, озлоглашени логори и затвори, места на којима су се десиле природне катастрофе, трагични догађаји, места атентата и терористичких напада и др⁵. Синоними за мрачни туризам који се срећу у литератури су *thanatourism*, *morbid tourism*, *Black Spot tourism*, *grief tourism*⁶

Путовања на локалитете који асоцирају на смрт, патњу, насиље и трагичне догађаје стара су колико и туристичка кретања, али први пример овог типа, препознат у оквиру савременог концепта и схватања мрачног туризма, односи се на посете насуканог изгорелог брода „SS Morro Castle”. То је био луксузни брод на релацији Њујорк – Хавана. У рано јутро 8. септембра 1943. године избија пожар на броду у којем је страдало 137 путника (са члановима посаде укупно 549 лица). Након овог догађаја започиње

велики ангажман на усавршавању технике бродоградње и противпожарног бродског система. Изгорелу олупину брода са људским телима ветрови су насукали на обалу Њу Џерзија и готово тренутно је постала атракција. Организоване су железничке туре из Њујорка и Филадельфије, штампане разгледнице, продавани сувенири, а новине су описивале угљенисане лешеве на олупини. Предложено је да се олупина брода задржи на обали као туристичка атракција, али је одвучена и продата на отпаду шест месеци касније. За то време олупину је посетило око 250 000 туриста⁷. Према наводима неких аутора прва туристичка мрачна тура је путовање железницом 1838. године на јавно вешање двојице убица у Енглеској.⁸ Seaton (1999) запажа да су смрт, патња и туризам повезани вековима, уводи термин танатотуризам⁹, а његовим зачецима у савременом смислу сматра посете бојишту код Ватерлоа од 1816. године.¹⁰

Од половине 20. Века, са развојем и сегментацијом туристичког тржишта, развија се и мрачни туризам кроз даље сегментирање и класификацију, све већи број дестинација, пораст тражње и прихода. Из културног се издваја мрачни туризам као посебан облик туристичког промета, али се развија и као маркетиншки алат за неке друге типове дестинација. Мноштво локалитета и атракција се данас подводе под термин *мрачни туризам*, тако да је он данас веома нејасан и широк. Појмовно одређење и класификација мрачног туризма се заснивају на видовима туристичких атракција, па се у страном литератури срећу појмови *atrocitv tourism, fright tourism, battlefield tourism, holocaust tourism, prison tourism, disaster tourism* и др.¹¹

Дестинације мрачног туризма првенствено асоцирају на страдања или подношења екстремно тешких и нељудских услова, али имају и вишеслојни културни, историјски, социолошки и психолошки аспект у којем различите групе туриста идентификују различита значења и смисао.¹² Феномен *мрачни туризам* се у литератури означава као „комерцијализација смрти“¹³, јер се трагични догађај „продаје“ на тржишту¹⁴. У том контексту, истраживања и дискусије о мрачном туризму могу имати и своју етичку и филозофску раван. Из претходно наведеног следи да проучавање и развој ове области захтева мултидисциплинарни приступ и ангажовање.

Примери туристичке понуде у Европи

Туристи посећују некадашње затворе и логоре широм света. Лондонска крвава кула, Алкатраз, Аушвиц, Соловецки и други имају на хиљаде посетилаца годишње. Мали град Сохам у грофовији Кембриџшир у Енглеској привукао је на десетине хиљада посетилаца који су долазили на гробље да положи цвеће, упишу се у књигу саучешћа и одају пошту девојчицама које су отете и убијене у овом граду 2002. године. Исте године, 3,5 милиона туриста је посетило нулту тачку¹⁵ у Њујорку, што је скоро дупло више од посећености Светског трговинског центра пре терористичког напада. Smith (1998) запажа да локалитети повезани са ратовима предствљају најбројнију категорију туристичких атракција у свету. Thompson (2004) је издао детаљан водич „Најбољих 25 локалитета из Другог светског рата“ који се налазе у Европи и Пацифичком региону.¹⁶

Постоји посебан облик у оквиру мрачног туризма, *battlefield tourism*¹⁷, који се односи на посету локалитета који подсећају на ратне догађаје. То су бојишта, споменици, војна гробља, као и музеји и друге грађевине које су у вези са ратним дешавањима. Зачетником ових путовања се сматра Александар Велики који је посетио Ахилев гроб и античку Троју током инвазије на Азију. Посебно ове туре постају све популарније након Првог светског рата. Посетиоци су одмах по завршетку Великог рата похрлили на места која чувају успомену на ратне догађаје, било из радозналости, било да посете гробља својих рођака или места на којима су њихови вољени погинули, али посмртни остаци нису пронађени. Једна од првих компанија која је организовала оваква путовања је била *Michelin Tyre Company* која је 1919. године објавила и први водич овог типа.¹⁸ Парадокс туристичких активности на бојиштима је што се посетиоци слободно крећу простором где су некада летели хици, бацане гранате и бомбе, а људи губили животе.



Слика 1. Простор битке код Вердена, извор: www.meusetourism.com

У активностима посвећеним обележавању стогодишњице Првог светског рата, али и сталној понуди у оквиру ратног туризма, посебно се издвајају Француска, Белгија и Велика Британија. Два најпосећенија бојишта су места где се одиграле битка на Соми 1916. године на северу Француске и битка код Ипра 1914. у Белгији. Једини недостатак је што данас ови простори изгледају готово као било који парк или рурални пејзаж, са изузетком бројних гробних места, па туристи тешко могу добити праву слику бојишта без водича, добрих карти и мапа. Туристи могу пратити линију Западног фронта и стећи увид у то како геолошки и геоморфолошки услови на терену утичу на ратну стратегију, тактику, развој новог наоружања и сам начин борбе. Доступне су им пећине које су служиле за смештај војске, као и подземни тунели. Простор битке код Вердена је један од најзначајнијих историјских локалитета у свету који је под заштитом УНЕСКО-а (сл. 1). Осим тога, постоје бројни музеји, споменици и гробља уређени за туристичку посету уз најсавременије технологије презентације. Међу музејима се

посебно истиче Меаих музеј у Француској са значајном колекцијом униформе, оружја и опреме.¹⁹ У понуди бројних туристичких агенција су посебни пакет аранжмани са организованим железничким превозом и хотелским смештајем различитог типа (тура кроз Фландрију). Организују се меморијалне, али и бројне друге свечаности које кроз едукативно-забавни приступ обogaђују туристичку понуду.

Туристичка валоризација споменика из Првог светског рата

„Под спомеником се у најширем смислу подразумевају архитектонска и вајарска дела (као и занатске творевине) посвећена успомени на значајне догађаје или истакнуте појединце.” Овако схваћен појам споменика обухвата све врсте спомен-обележја: споменике, плоче, цркве, костурнице, капеле, гробља, бисте и др. Споменици се граде у знак сећања на значајне догађаје и људе, али имају и васпитно-образовну поруку за потомке о животним и моралним вредностима.²⁰

Разлози који генеришу туристичке посете споменицима Првог светског рата могу бити различити: образовање, сећање, радозналост, осећај националног поноса. Према Smith (1996), ратни туризам највише привлачи заљубљенике у историју и ратне стратегије. Споменици имају уметничку, архитектонску, естетску, историјску, едукативну и научно-истраживачку вредност. То захтева мултидисциплинарни приступ валоризацији и туристичкој пропаганди, како би се адекватно задовољиле потребе туристичке тражње у складу са карактеристикама простора и објеката.²¹

Поступку туристичке валоризације се приступа тако што се најпре сачинити инвентар свих споменика, а након тога одабере и модификује метод валоризације и систем вредновања. То подразумева избор елемената туристичке валоризације за дату туристичку вредност (у овом случају споменик) и сета мерљивих индикатора којима ће се утврдити величина вредности и конкурентске предности. Приликом валоризације узимају се у обзир неки општи критеријуми туристичке вредности, као што су локација, односно географски, саобраћајни и туристички положај. Положај је, на пример, елемент туристичке валоризације и он може бити локални, национални, регионални и међународни. Сваки од њих носи одређену нумеричку вредност која, сабрана на крају са осталима, даје коначну суму туристичке вредности споменика.

У поступак валоризације је потребно укључити индикаторе који показују тржишну привлачност културног добра, односно споменика (амбијент, препознатљивост у различитим просторним оквирима, специфичност, мишљење посетилаца, ниво заштите и степен уређености, ниво изграђености туристичке инфраструктуре и друго). Када се метод валоризације и систем вредновања примени на све пописане споменике, одређују се приоритети туристичког развоја у смислу да се прецизира који од њих су активирани, а који потенцијалне туристичке вредности. При томе се одређује носећи капацитет простора и робусност споменика (велика осетљивост на бројне посете). Након тога приступа се креирању стратегија и избору маркетиншких алата и начин управљања како би се обогатио садржај туристичке понуде, било кроз укључење и активирање нових вредности, било кроз агресивнију промоцију постојећих.

Туристичка понуда у Србији

Споменици из Првог светског рата се налазе на читавој територији Србије, али и шире. О њима се мало зна, јер су локације и информације о њима у одређеној мери недоступни јавности. Много је оваквих споменика зараслих у коров, са избледелим и излизаним натписима, стазе и путеви до њих су неуређени, а може се рећи и да медији, културне установе и носиоци туристичке промоције не истичу њихову вредност и значај. Нека места борби нису ни обележена, што је до скоро био случај са узвишењем Сопотска греда са Тодића црквом између Велике Мораве и Млаве. Ово стање се од 90-их година поправља, у чему су велику улогу имали државни органи, али пре свега борачке организације и удружења.²²

У Србији највише споменика има на просторима где су се одиграли најзначајнији догађаји (Церска и Колубарска битка, Битка на Дрини, Одбрана Србије и повлачење српске војске 1915. године). Подигнута су бројна спомен-обележја (Текериш на Церу, Споменик са костурницом на Гучеву и на Мачковом камену, Споменик незнаном јунаку на Авали), спомен-чесме (на Јелици), спомен-плоче, спомен-цркве (у Крупњу и Лајковцу), спомен-костурнице српске и непријатељске војске (Споменик браниоцима Београда са костурницом на Новом гробљу у Београду), гробља (војничко гробље у Ваљеву и Крагујевцу), музеји (Текериш), куће знаменитих личности (кућа Живојина Мишића у Струганику) и др.²³ Ови локалитети се посећују у мањем или већем броју времена на време, али би се свакако могло више радити на туристичкој промоцији.



Слика 2. Текериш на Церу, извор: spomenikikulture.mi.sanu.ac.rs

Поводом стогодишњице од почетка Првог светског рата ове године су организоване бројне трибине и пешачке и излетничке туре. Удружења и туристичке агенције нуде различите програме: Путевима Церске и Дринске битке, Траговима Првог светског рата у Београду, У сусрет јубилеју: 100 година Првог светског рата и др. За пох-

валу су туре Почетак Великог рата (Београд, Вишеград, Сарајево), Солунски фронт – Грчка, Македонија и Србија и Велика тура – Први светски рат на Балкану (Србија, БиХ, Црна Гора, Албанија, Грчка и Македонија), јер се кроз овакве пројекте остварује сарадња на регионалном нивоу.

На туристичком тржишту су увек атрактивнији они простори који имају разноврснију и богатију понуду. Ако посматрамо одређени туристички простор где је неки облик туристичког промета већ афирмисан, онда споменици који чувају успомену на Први светски рат предстваљају допунске туристичке вредности и могу служити као допуна туристичком боравку (на пример, бројни крајпуташи посвећени погинулим војницима у општини Косјерић где се већ афирмисао сесоки туризам). Одређени облик ратног туризма се може развијати на оним просторима где постоји велики број разноврсних споменика посвећених догађајима из Првог светског рата. Они се онда заједнички организују и презентују у оквиру туристичких рута. При том је потребно нагласити да што је већа разноврсност ових споменика, већа је и атрактивност простора, односно руте. Најзначајнији споменици из Првог светског рата су сконцентрисани на простору Шумадије и Југозападне Србије. Ту су уједно и најразноврснији, па би ове туре могле да парирају онима које се организују дуж линије некадашњег Западног фронта у Француској и Белгији, нарочито ако се имају у виду храброст и резултати наше војске. О нашим војницима су писали страни новинари, па је то од великог значаја за промоцију на иностраном туристичком тржишту. Могуће је приредити позоришне представе на некадашњим бојиштима или организовати симулације борби у којима би учествовали и сами туристи обучени у униформи. У посебним едукативним програмима се могу представити војне стратегије Живојина Мишића и војводе Степе Степановића. Међутим, не може се рећи да смо остварили завидан резултат на овом пољу.

Туристичко уређење и закључна разматрања

Мрачни туризам се односи на посету локалитета који евоцирају успомену на велика и брутална страдања и једна од његових форми је ратни туризам. Увид у литературу и познавање туристичких искустава потврђују да посета споменика Првог светског рата у Србији не буди негативна и застрашујућа осећања, већ осећај поноса, дивљења, поштовања, наду и друге пријатне емоције. У складу са духом и менталитетом, али и историјом српског народа, овај облик туристичког промета би се могао преименовати у херојски туризам.

У погледу туристичког уређења треба водити рачуна о начину на који се догодила смрт, мотивацији туриста, интеграцији локалитета и где је то потребно, о правима локалне заједнице. Када се посетиоци нађу на бојишту, на пример, правилно туристичко уређење би подразумевало да се уз употребу савремених технологија обезбеди таква атмосфера која ће посетиоцима омогућити да осете страх, језу, или неустрашивост и храброст, односно да виде очима некадашњих бораца који су ту

погинули. Планови управљања споменичким вредностима и стратегије туристичке промоције се доносе на локалном нивоу и прописују кораке туристичке активације и унапређења. Сваки споменик захтева тампон-зону, а понекад је неопходно туристичке посете ограничити и ставити под контролу да би се заштитило културно добро и околни простор.

Што се тиче маркетиншких активности, треба водити рачуна о смислу и циљу ратног туризма, а то је упознавање са чињеницама, начином на који су се одиграли поједини догађаји и њиховим узроком. Ово може бити прилика да се исприча или измени историја или да се пружи делимична или политичка интерпретација прошлих догађаја. Локалитети могу повећати своју популарност уз маркетиншке и промотивне активности медија. Без обзира на степен туристичког уређења, велики је предуслов за развој туризма слање специфичних порука и подизање свести о значају појединих догађаја и споменика. Тржишно усмерена туристичка пропаганда је нужна уз обзириво слање порука и прилагођавање свакој нацији понаособ. На нашем простору се налазе спомен-обележја посвећена припадницима других нација (енглеско, бугарско и грчко војничко гробље, Споменик шкотским медицинским радницима у Врњачкој бањи или спомен-плоча канадским лекарима на згради Српског лекарског друштва у Београду) или су припадници противничке војске подизали споменике Србима у знак поштовања и дивљења (Споменик на Бановом брду посвећен српским ратницима погинулим 1915. приликом одбране Београда, подигнут по наређењу немачког маршала Макензена). Ове објекте треба искористити у оквиру туристичке понуде намењене иностраним туристима.

Водичке службе носе велику одговорност у представљању туристичке понуде, јер захтевају изузетно образован кадар и презентацију лишену набрајања догађаја и чињеница, већ причање интересантних и занимљивих догодовштина које ће заинтриговати пажњу, урезати се у сећање и подстаћи на даље информисање. Сарадња на регионалном нивоу, поред организације заједничких рута са земљама у окружењу, такође укључује и агресивнију промоцију на иностраном тржишту. Све ове активности захтевају већу подршку релевантних државних органа. У Србији се туризам не види као значајнији извор прихода и још увек је на маргини свих привредних активности, иако Србија има изузетно и природно и културно благо. Предузетништво је у овом облику туристичког промета ограничено на пружање угоститељских услуга на одређеним локалитетима, јер је основни туристички ресурс, односно споменик, под заштитом и надзором државе. Овакав однос својине и надлежности налаже блиску сарадњу приватног и јавног сектора.

Напомене

- ¹ Cohen, E: Educational Dark Tourism at an *in populo site* – The Holocaust Museum in Jerusalem, *Annals of Tourism Research*, Vol. 38, No. 1, 2011, 193-209.
- ² Термин мрачни туризам Lennon и Foley представљају широј јавности 2000. године у раду *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*.
- ³ Sharpley, R & Stone, P: *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*, Channel View Publications, Bristol, 2009.
- ⁴ Stone, P: *Death, Dying and Dark Tourism in Contemporary Society: A Theoretical and Empirical Analysis*, University of Central Lancashire, 2010.
- ⁵ Wilson, J: *Prison: Cultural memory and dark tourism*, Peter Lang Publishing Inc, New York, 2008.
- ⁶ Исто iii
- ⁷ Исто iii
- ⁸ Исто iii
- ⁹ Танатотуризам се према Seaton (1996) односи на путовања до места на којима се десила брутална смрт или путовања да би се посматрао сам чин смрти, посету гробљима и меморијалима, одлазак на места где се репродукују и оживљавају неки историјски трагични догађаји или где су сакупљени материјални докази о страдњу.
- ¹⁰ Stone, P; Sharpley, R: *Consuming Dark Tourism: A thanatological Perspective*, *Annals of Tourism Research*, Vol. 35, No. 2, 2008, 574-595.
- ¹¹ Исто v; исто iii; Strange, C; Kempa, M: *Shades of Dark Tourism: Alcatraz and Robben Islands*, *Annals of Tourism Research*, Vol. 30, No. 2, 2003, 386-405.
- ¹² Исто v
- ¹³ Исто v
- ¹⁴ Туристичко тржиште карактерише комерцијализација нематеријалних добара и појава које немају своју економску вредност. Само се у туризму могу валоризовати лепота пејзажа, сиротињске четврти (тзв. гето туризам), авантуристичке и адреналинске активности, породично порекло (генеолошки туризам), осећања и др. На тај начин ови објекти, појаве и процеси захваљујући туризму добијају своју прометну вредност.
- ¹⁵ Нулта тачка или површинска нула је тачка на Земљиној површини која је најближа детонацији у случају експлозије нуклеарних или других бомби, земљотреса, епидемија и других катастрофа и означава тачку највеће штете.
- ¹⁶ Исто iii
- ¹⁷ У даљем тексту: ратни туризам.
- ¹⁸ firstworldwar.com
- ¹⁹ www.visitbattlefields.co.uk
- ²⁰ Филиповић, М; Бакаић, Р; Поповић, В; Манић, М: Заједничка спомен-обележја војске и добровољаца после Великог рата Краљевине Србије, *Добровољачки гласник*, 28, 2006, 21-61
- ²¹ Исто iii
- ²² Исто xix
- ²³ www.heritage.gov.rs

Литература

- Bittner, M: Dark Tourism – Evaluation of Visitors Experience after Visiting Thanatological Tourist Attractions, *Turizam*, 15, 4, 2011, 148-158.
- Bowman, M; Pezzullo, P: What's so 'Dark' about 'Dark Tourism?': Death, Tours and Performance, *Tourist Studies*, 9 (3), 2010, 187-202.
- Brguljan, J. (1977). *Zaštita spomenika kulture na samoupravnoj osnovi*. Zbornik zaštite spomenika kulture, 25.
- Закон о културним добрима, Службени гласник РС, бр. 71/94, 1994.
- Molokačova, L; Molokač, Š: New phenomenon – Dark tourism, *Acta Geoturistica*, Vol. 2, No. 1, 2011, 1-7.
- Sekulić, J. (1977). *Zaštita spomenika kulture i samoupravno interesno organizovanje*. Zbornik zaštite spomenika kulture, 25.
- Stone, P: Dark Tourism and Significant Other Death – Towards a Model of Mortality Mediation, *Annals of Tourism Research*, Vol. 39, No. 3, 2012, 1565-1587.
- Stone, P: Dark Tourism: towards a new post-disciplinary research agenda, *Int. J. Tourism Anthropology*, Vol. 1, Nos. 3/4, 2011, 318-332.
- Суботић, В; Опачић, П; Миљанић, Г; Павловић, П: Меморијали ослободилачких ратова Србије, књига 1, том 2, Влада Републике Србије и Министарство рада, запошљавања и социјалне политике, Београд, 2006.
- Cultural and Heritage Tourism Development, Destination British Columbia Corp, British Colombia, 2014.

www.meusetourism.com

www.magelan.rs/

www.mladizaturizam.rs/

www.serbianadventures.com/

spomenickulture.mi.sanu.ac.rs

„ОЗАРЕНИ ЕНТЕРИЈЕР“ У СПОМЕН МЛАДОЈ БОСНИ И ГАВРИЛУ ПРИНЦИПУ

Симболика спомен обележја на месту атентата у Сарајеву, дело архитекте Јураја Најдхарта и сарадника

Апстракт

Овим радом се истражује симболика спомен обележја које је поводом Сарајевског атентата, а у знак „захвалности младим борцима за слободу и независност југословенских народа“ – Младој Босни и Гаврилу Принципу – 28. јуна 1953. године подигао Народни одбор града Сарајева у простору старе трговачке радње на обали Миљацке, на месту атентата. Несвакидашње спомен обележје или музеј споменик, приказивао је, за то време на савремен начин презентације, догађај Сарајевског атентата, покрет Младе Босне и тежњу за слободом. За разлику од уобичајених споменика подигнутих у знак сећања на борбе, жртве и јунаке Првог светског рата, прожете симболиком ратничке или епске нарације, посмртном алегорijом, религијским или историјским мотивима, аутори спомен обележја у Сарајеву замењују овакав уметнички израз и симболику *temento mori* ведрином којом се манифестовао пијетет према мртвима. Карактеристика овог споменика је био ентеријерски дизајн и изложбена поставка, која је кроз аспект кретања пратила след догађаја: покрет Младе Босне, маневри, атентат, суђење, репресија и умирање, спомен жртвама рата и повезивање догађаја с тадашњим временом. У ентеријеру су се према замишљеној путањи кретања, у облику филмске траке, смењивали различити медијуми презентације – макета, фотографије, намештај, осветљење, експонати, витрине, скулптурална пластика, мозаик, орнаментика и предмети уметничког занатства. Различитост материјализације и текстурâ, боја и светла давали су овом простору јединствену, готово свечарску атмосферу. Кроз кретање и преливање простора формирано је неколико амбијената у којима су презентовани различити сегменти покрета Младе Босне и њиховог деловања. Ово спомен-обележје је представљало манифестацију различитих ликовних уметности и уметничких заната на једном месту. Због карактеристичног прожимања модерних и традиционалних обликовних елемената у ентеријеру, сматра се да је у то време овај спомен-музеј утицао на популаризацију уметничких заната Босне и Херцеговине, те иницирао нове обликовне могућности модерне унутрашње архитектуре. Уметнички тим сачињен од вајарâ, сликара, књижевника, архитеката и студената архитектуре, предвођен аутором поставке архитектром Јурајом Најдхартом, остварио је пројектом овог спомен здања синтезу између традиционалне и модерне архитектуре, креирајући ентеријер посебне визуелне културе. Спомен-музеј Младе Босне је до почетка рата у бившој Југославији био у саставу Музеја града Сарајева, а током рата за време опсаде Сарајева бива немилосрдно уништен. Данас се на том месту налази издвојено одељење градског музеја – Музеј Сарајево 1878 – 1918, у коме стална поставка презентује период и режим аустро-угарске управе против кога су се управо борили босанско-херцеговачки Омладинци. У години када се обележава један век од Сарајевског атентата и почетка Првог светског рата, ово заборављено спомен обележје које није у новијој стручној јавности никада анализирано, заслужује посебан осврт.

„RADIANT INTERIOR“ AS A MEMORY OF YOUNG BOSNIA AND GAVRILO PRINCIP

The symbolism of the memorial at the site of the assassination in Sarajevo, work of architect Juraj Neidhardt and associates

Abstract

This paper studies the symbolism of the memorial, which was in the occasion of the Sarajevo assassination and „in honor of the young fighters for freedom and independence of the Yugoslav peoples“ – Young Bosnia and Gavrilo Princip, on the 28th June 1953 built by the National Committee of the city of Sarajevo in the area of the old retail shops on the bank of the Miljacka river, on the site of the assassination. Unusual memorial monument or museum was showed the event of the Sarajevo assassination, the movement Mlada Bosna (Young Bosnia) and aspiration for freedom, through a modern way of presenting for that time. Unlike conventional monument erected in memory of the battle, the victims and heroes of the First World War, imbued with the symbolism of the warrior, or an epic narrative, posthumously allegory, religious or historical motifs, the authors of the memorial museum in Sarajevo replaced such artistic expression and symbolic of *memento mori* by brightness that manifested piety towards the dead. A feature of this monument was the interior design and exhibition setting, which was followed the sequence of events through the aspect of movement: Young Bosnia, maneuvers, attempt, trial, repression and death, a memorial to the victims of war and connecting of these events with current time. In the interior through the imaginary path of movement, in the form of film strips, take turns different media presentations – models, photographs, furniture, lighting, exhibits, showcases, sculpted plastic, mosaics, ornaments and objects of artistic craftsmanship. Diversity of materialization and textures, colors and lighting gave the space a unique, almost ceremony atmosphere. Through movement and overflow space was formed a several ambiances in which are presented different segments of Young Bosnia and their actions. This memorial was a manifestation of the various fine arts and crafts in one place. Due to the characteristic interweaving of modern and traditional design elements in the interior, it is believed that at that time this Memorial museum influenced the popularization of art crafts of Bosnia and Herzegovina, and initiated a new design possibilities of modern interior architecture. The artistic team of sculptors, painters, writers, architects and architecture students, led by the author architect Juraj Neidhardt, has achieved by this memorial project a synthesis between traditional and modern architecture, creating the interior of special visual culture. Memorial Museum of Young Bosnia was the part of Museum of Sarajevo to the beginning of the war in ex-Yugoslavia, when it was during the war ruthlessly destroyed. Today at this place is a branch of the City Museum – Museum of Sarajevo 1878 – 1918, where a permanent exhibition presents the period and regime of Austro-Hungarian rule against whom the Bosnian-Herzegovinian Youth was just fighting for. In the year that marks the centennial of the Sarajevo assassination and the beginning of the First World War, this forgotten memorial which has never been in present professional community analyzed, deserves special review.

„Знаци које остављамо иза себе неће избећи судбину свега што је људско: пролазност и заборав. Можда ће остати уопште незапажени? Можда их нико неће разумети? Па ипак, они су потребни, као што је природно и потребно да се ми људи један другом саопштавамо и откривамо. Ако нас ти кратки и нејасни знаци и не спасу од лутања и искушења, они нам могу олакшати лутања и искушења и помоћи нам бар тиме што ће нас уверити да ни у чему што нам се дешава нисмо сами, ни први ни једини.“

Иво Андрић,

„Знакови поред пута“, пог. „Немири од вијека“
(Андрић је као гимназијалац био припадник Младе Босне)

Увод: Сарајево 1914. – почетак историје 20. века

Промене у европској политици, настале након Берлинског конгреса 1878. године, довеле су до успостављања нових политичких и друштвених односа који ће се посебно одразити на гео-политичке прилике на Балкану. У тежњи да се спречи утицај Русије на простору Балкана, услед незадовољства Велике Британије и Аустро-Угарске Сан-Стефанским мировним уговором, на Конгресу је одлучено да се исти стави ван снаге, што је утицало на питање положаја Босне и Херцеговине, која је према овом уговору трабало да добије широку аутономију у оквиру Отоманске империје. Уместо аутономије, Босна и Херцеговина бива окупирана од стране Аустро-Угарске монархије, у циљу да се заведе ред и смире тензије које су биле повод за руско-турски рат. Након краћег отпора и великог незадовољства становништва, посебно феудалаца, Аустро-Угарска је за два месеца разбила организацију устаника. Прогласом цара Фрање Јосифа, после три деценије војне окупације, Аустро-Угарска је анектирала Босну и Херцеговину 7. октобра 1908. године. Анексија је изазвала нови талас незадовољства и формирање револуционарног покрета Млада Босна¹, који је окупљао младе босанко-херцеговачке Србе, Хрвате и Муслимане, у тежњи за уједињењем јужнословесних народа. Под паролом анексије – „напредовање цивилизације у Босни и Херцеговини“, Аустро-Угарска је *de facto* дала значајан допринос модернизацији земље, нарочито у погледу привреде, економије и инфраструктуре. Овакав облик привредног развоја значао је, пре свега, задовољавање економских и друштвених потреба велике монархије, која је у Босни и Херцеговини видела стратешки периферни простор за експлоатацију природних ресурса и јачање културног утицаја. Модернизација и „цивилизовање“ текли су паралелно са стварањем слике о Босни и Херцеговини као аутентичној хабзбуршкој покрајини, као делу мозаика различитих традиција и култура које се развијају под едигом ове просвећене „апостолке“ Царевине.² Аустро-угарска окупација праћена колонијалним моделом великих сила, подразумевала је, поред привредног развоја и селективне модернизације, контролу друштвено-културних активности, што је у освиту новог столећа представљало мотив за јачање тежњи за независношћу и уједињењем јужнословенских народа. Окупаторске власти бојале су се успона домаће

интелигенције и зато су дуго спречавале развој школских установа (нарочито гимназија), док је политика научног рада, на „Босанскохерцеговачком институту за истраживање Благана“ кога је Земаљска влада основала 1908, била иста као и у одређивању тзв. националне групе предмета у школама, односно истраживана су само она питања која су могла допринети економским и политичким циљевима окупације.³ Окупљајући младу генерацију (углавном рођених за време окупације), као и оне који су се школовали у иностранству, где су били у прилици да се упознају са новим либералним и социјалним идејама, покрет Младе Босне је имао патриотске тежње које су превазилазиле исходе анексије, те у ширим европским оквирима значиле почетак савремене историје – јачање нових политичких и социјалних идеја, услед отпора европским империјалним силама, које ће довести до широких сукоба у Великом рату. У загушливој атмосфери и поданичком систему младим људима у Босни, стасалим на револуционарним примерима нове европске историје, „постало је јасно да се с једном неморалном државом и једним неморалним системом не може борити законским путем и законским средствима.“⁴ Револуционарне активности припадника Младе Босне кулминирале су атентатом Гаврила Принципа на аустро-угарског престолонаследника Франца Фердинанда и његову супругу Софију, војвоткињу од Хоенберга, у Сарајеву на Видовдан 28. јуна 1914. године. Сарајевски атентат је био окидач за избијање Првог светског рата који је превазилазио унутрашњу политичку кризу између велике империје и периферне колоније, доводећи до значајних друштвених и политичких промена у Европи и свету у процесу прегрупације снага и утицаја. Према наративном коментару писца Станка Церовића „Босна је била млада само у време Младе Босне, у смислу да се само тада усудила да се препусти слободи и спонтаности“, јер како он даље истиче „Босна је увек увезана спољним и унутрашњим силама.“⁵ У годинама пред обележавање стогодишњице Првог светског рата, јављају се бројне различите, често опречне и готово романтичарске и романсијерске интерпретације и виђења живота у Босни и Херцеговини за време аустро-угарске окупације, као и деловања покрета Младе Босне.⁶ Догађаји у Сарајеву 1914.⁷ не представљају само повод за сукобе Великог рата, него и потоњу својеврсну историјску смену, означавајући суштински почетак двадесетог века, према мишљењу појединих историчара. У тешким годинама после рата, уз оптимизам новог бољег живота, настају нови друштвени и културни модели, међу којима је појава и развој модерне архитектуре (као и други модерни уметнички правци) требало да има еманципаторску улогу, коју ће заступати главни протагонисти модерног покрета.

Место атентата као симбол слободе и отпора

Посета престолонаследника Фердинанда Сарајеву се одвијала под притиском напете атмосфере, а након неуспелог првог покушаја атентата Недељка Чабриновића,⁸ ради безбедности поворке, дошло је до промене путање кретања. Исход догађаја планираног атентата на Видовдан 1914. године према историјским подацима



Сл. 1: Атентат на аустро-угарског престолонаследника Франца Фердинанда (Franz Ferdinand) 28. јуна 1914. у Сарајеву. Приказ сарајевског атентата – цртач бечког „Kronen Zeitung“. Извор: фотодокументација „Политике“.



Сл. 2: Дућан Морица Шилера (Moritz Schiller). Грађани Сарајева читају плакат прогласа о анексији Босне и Херцеговине 7. октобра 1908. године, место са кога ће јуна 1914. Гаврило Принцип извршити атентат на аустро-угарског престолонаследника. Извор: Vojislav Bogićević: *Sarajevski Atentat. Stenogram Glavne rasprave protiv Gavrila Principa i drugova, Državni arhiv NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1954, стр. 444.*

представља низ случајних околности. Наиме, Гаврило Принцип, мислећи да је план атентата пропао, навраћа у Шилеров дућан (*Шилер деликатесе*) на обали Миљацке, надомак Латинске ћуприје. Промена плана кретања поворке, која је требало да се врати дуж обале Миљацке, није дошла до надвојводиног возача. Ненадано скренувши поред Латинске ћуприје ка центру, возач је био упозорен, те док је по наредби окретао возило испред Шилеровог дућана и изненађеног Принципа, одлучни младић је искористивши прилику брзо реаговао и упуцао Франца Фердинанда и његову супругу Софију. Место атентата испред Шилеровог дућана постало је историјско, а ова омања трговачка радња у приземљу, јеврејског трговца Мориса Шилера (Moritz Schiller), након четири деценије биће адаптирана у спомен-обележје Младој Босни и Гаврилу Принципу. Угаона двоспратница на обали Миљацке, саграђена крајем 19. века у неоренесансном стилу, посебјним пројектом реконструкције сарајевских архитеката и уметника почетком педесетих година прошлог века, добиће ново рухо чија уметничка анализа захтева посебан осврт. Грађани Сарајева који су октобра 1908. читали плакат царског прогласа о анексији Босне и Херцеговине на фасади ове зграде, нису могли претпоставити да ће управо са овог места пуцањ атентата запалити свет и усмерити историју у нову еру светског поретка.

Музеј Младе Босне и Гаврила Принципа, изведен према пројекту архитекте Јураја Најдхарта и сарадника,⁹ представљао је несвакидашње спомен обележје или музеј-споменик, који је кроз савремен начин презентације приказивао догађај сарајевског атентата и покрет Младе Босне. Стилски архитектонски елементи и

декоративна пластика фасаде приземног дела старе зграде замењени су каменом облогом карактеристичног слога и једноставне пуристичке обраде. У спољашњој обради фасаде архитекта Најдхарт је желео да на савремен начин повеже структуру слога камене облоге и стаклену површину прозорских отвора. Преносећи структуру слога и танких камених фуга на стаклену површину прозорских отвора помоћу металних подеоних лајсни, Најдахарт је визуелно објединио фасадну површину у једну монолитну целину. На овај начин је постигнут „максимум озбиљности“¹⁰ у спољашњој обради, што је месту атентата, у урбаном смислу, дало готово сакрални карактер. Овај ефекат је био посебно наглашен у ноћној атмосфери, када су пескарене стаклене површине лучно засведених отвора (који су приликом



Сл. 3: Лево: ноћни снимак музеја Младе Босне и Гаврила Принципа у Сарајеву. Десно: Рељеф Младе Босне, аутор Исмет Муџезиновић. Извор: Часопис „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953, стр. 24.



Сл. 4: Спомен плоча Гаврилу Принципу на фасади Музеја Младе Босне, поред места са утиснутим стопама одакле је извршен атентат. Фотографија из раних 1960-тих. Аутор: Роланд Јансон (Roland Jansson), новински фотограф. Извор: Jan Olof Olsson. 1914., Bonnier, Stockholm 1964.

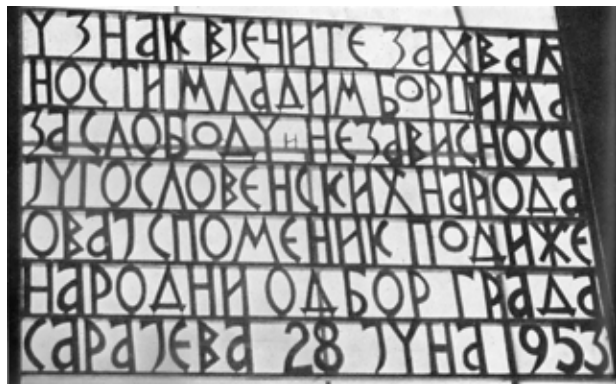
адаптације продужени до нивоа пода у ентеријеру) исијавале, симболично повежујући место атентата са простором Спомен музеја.

Да би се видно истакао сам чин атентата, на тротоару у углу зграде, симболички су приказана стопала Гаврила Принципа¹¹, дело Воје Димитријевића, изнад којих је на каменој облози зграде било уклесано:

„Са овог мјеста 28. јуна 1914. године Гаврило Принцип својим пуцњем изрази народни протест против тираније и вјековну тежњу наших народа за слободом.“¹²

Изнад овог епитафа, у горњем углу фасаде уз подеони венац, налазио се рељеф Мла-

га Босна, дело академског сликара Исмета Мујезиновића, а у изведби академског вајара Анте Костовића. Приказујући групу храбрих младих бораца у соцреалистичком уметничком изразу (видети сл. 3), овај рељеф је уз Принципове стопе представљао спољашњи и први сегмент на замишљеној путањи кретања, која се у облику нарације развијала током обиласка спомен музеја. Други мотив се налазио изнад улазних врата. Биле су то речи изрезане у бакру које као да су снагом ондашњег догађаја на Видовдан пркосиле хапшењу и погубљењу атентатора:



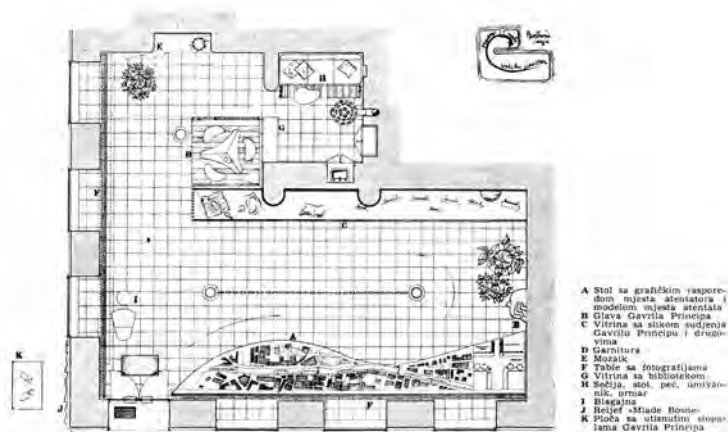
Сл. 5: Перфорирана бакарна плоча над улазом у Музеј Младе Босне. Извор: Juraj Neidhardt, Dušan Grabrijan: *Arhitektura Bosne i put u savremeno, Državna izložba Slovenije, Ljubljana 1957, стр. 436.*

„У знак вјечите захвалности младим борцима за слободу и независност југословесних народа овај споменик подиже Народни одбор града Сарајева 28. јуна 1953.“

Поред ове артифицијелно обрађене бакарне мреже на фасади у камену је било уклесано: „Младој Босни и Гаврилу Принципу.“ Спомен музеј Младе Босне био је саставни део Музеја града Сарајева до 1992. године, када бива уништен током ратних разарања.

Спомен музеј Младе Босне: ентеријер и његова симболика

За разлику од уобичајених споменика подигнутих у знак сећања на борбе, жртве и јунаке Првог светског рата, прожете симболиком ратничке или епске нарације, посмртном алегоријом, религијским или историјским мотивима, аутори спомен обележја у Сарајеву замењују овакав уметнички израз и симболику *temento mori* ведрином којом се манифестовао пијетет према мртвима. Карактеристика овог споменика је био ентеријерски дизајн и изложбена поставка, која је кроз аспект кретања пратила след догађаја: покрет Младе Босне, маневри, атентат, суђење, репресија и умирање, спомен жртвама рата и повезивање догађаја с та-



Сл. 6: Основа спомен простора 1:200. Извор: Часопис „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953, стр. 26.

дашњим временом. У ентеријеру су се према замишљеној путањи кретања, у облику филмске траке, смењивали различити медијуми презентације – макета, фотографије, намештај, осветљење, експонати, витрине, скулптурална пластика, мозаик, орнаментика и предмети уметничког занатства.

Кроз кретање и преливање простора формирано је неколико амбијената у којима су били презентовани различити сегменти покрета Младе Босне и њиховог деловања. Кретање је замишљено од централног, највећег ка мањим деловима простора, односно интимнијим амбијентима, где је посетилац могао да се интерактивно упозна са различитим изложбеним експонатима. Обилазак изложбе је започињао ситуационим приказом на посебно дизајнираном столу, на коме је била постављена девет метара дуга фотографија терена. На овој урбанистичкој подлози су били приказани кретање поворке са аустро-угарским престолонаследником до већнице и назад, позиције атентатора и место атентата. Посебна макета веће размере, која се налазила на крају ширег ситуационог плана догађаја, детаљније је приказивала место атентата са око две стотине фигура. На бочном зиду централног простора, обложеног каменим плочама аналогно фасади, налазио се први уметнички зидни мотив – глава Гаврила Принџа, дело академског вајара Анте Косовића. Попрсе које расте из каменог зида је према тумачењу аутора представљало „симбол револуционарности, за разлику од уобичајеног начина приказивања на постаменту (динамично-револуционарно, за разлику од статично-конвенционалног).“¹³ Појединачни уметнички експонати, попут попрсја Гаврила Принџа, део су наративног приказивања, наменски прилагођених карактеру и концепту простора Спомен-музеја. Сходно уметничкој пракси тога времена, требало је да сликарски и вајарски радови нагласе револуционарни карактер и симболички изразе борбу, победу и слободу. Принципове речи: „Ми смо вољели свој народ.“, уклесане у камену поред Принципове главе, појачавале су симболику и атмосферу приликом континуалног разгледања изложбе. Следећи сегмент филмске траке изложбеног континуума представљала је



Сл. 7: Лево: поглед на витрину и паное. Десно: сегмент ентеријера (централна витрина, канделабри, попрсје Г. Принципа). Извор: Часопис „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953, стр. 26.



витрина дуга десет метара у којој су били приказани документи, фотографије и предмети¹⁴ који сведоче о збивањима у Сарајеву лета 1914. године. Посебно пројектована витрина модерног дизајна, постављена на тамној зидној површини, била је средишње место изложбе, презентујући прикупљени историјски материјал који је допуњавао савремени изложбени концепт.

Изложбена поставка се из централног простора Музеја наставља-

Сл. 8: Ентеријер Музеја Младе Босне и Гаврила Принципа – мозаик (са именима мртвих атентатора) и зидни цртежи (према цртежима дечака из школе за уметничке занате): Раденко и Олга Мишевић. Извор: Часопис „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953, стр. 25.

ла ка његовом интимнијем делу, мењајући изложбени карактер представљен јединственом уметничком интерпретацијом. Средишње место у обликовању ентеријера овог Музеја заузимао је зид осликан флоралним мотивима који је овом простору давао јединствен „озарен“ карактер, наглашавајући атмосферу ведрине, те симболички приказујући победу која је произашла из револуционарне борбе у минулим ратовима.

Идеја да се зид ослика флоралним мотивима вероватно потиче од Најдхарта, чија је наклоност према природном окружењу и амбијенту била готово увек видљива на његовим скицама. Најдхарт је истицао улогу човекомерности у граду и архитектури, приказујући тако однос градских агломерација и појединачних архитектонских здања према природном окружењу. Потенцирајући у својим истраживањима¹⁵ симбиозу човека и окружења у коме живи и ствара (што је посебно присутно у народном градитељству), Најдхарт је тежио креирању архитектуре која произилази из разумевања места и историје. Често је у скицама и цртежима приказивао однос грађевина и природе – зеленила, наглашавајући вредности амбијента. Висока култура графичког израза, што је била одлика наставног програма Академије ликовних уметности у Бечу коју је Најдхарт похађао током прве половине двадесетих година прошлог века, настала је у блиској сарадњи студената и професора одсека сликарства и кипарства и архитектонског одсека.¹⁶ Цртеж и боја, који нису у функцији конструисања, него се јављају као носиоци гесте и осећања уметника, морали су изазвати фасцинацију код студената архитектуре, који су онда и свом цртежу настојали дати нешто од те спонтане и чисте ликовности.¹⁷ Обједињавање уметничких израза је управо била Најдхартова идеја водиља приликом израде пројекта уређења Спомен музеја. Осликавање зида је извео тада тек свршени академски сликар Раденко Мишевић користећи цртеже дечака из школе за уметничке занате. Дечији цртежи које Џемал Челић, један од сарадника на пројекту, описује као „ремек дела дечије наивности и ведрине,¹⁸“ осликавали су препород и бујање које је требало да донесу ново време ослобођено зависности и репресије. Испреплетани цртежи различитих флоралних мотива изражавали су симбол слободе, који је био повод различитих уметничких интерпретација у ентеријеру Музеја. На овом зидном муралу се налазила ниша квадратног облика заобљених ивица у којој је био изведен уметнички мозаик који приказује решетке иза којих су била имена атентатора. Мозаик кога окружује зид пун ведрине и животности могао би се протумачити као својеврсни олтар – извориште. Други мотив на овом зиду био је скулпторски приказ отворене књиге са речима: „Најразумљивији језик на свијету – то је језик слободе“. Овај слоган револуционарног призива, истицао је значај слободе исказане речима, као универзалне поруке коју је сваки посетилац Музеја требало да научи приликом обиласка изложбе. Књига као знак мудрости и знања истицала је вредности за које су се посебно



Сл. 9: Амбијенти и детаљи спомен простора у Сарајеву. Извор: Часопис „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953, стр. 27.

борили припадници Младе Босне у времену културне потчињености. Стојеће лампе (канделабри са флуоресцентном расветом) модерно и сведено обликоване, распоређене у виду бакљи, давале су свечани карактер простору Музеја, наглашавајући истовремено и ведрину, озбиљност, поштовање и интимност. Последњи сегмент изложбе чине два мања простора (први – истурањем витрине визуелно одвојен од централог дела Музеја и други мањи, као издвојен простор интимне атмосфере). Елементи традиционалне босанске архитектуре и уметничких заната у модернизованом дизајну је требало да остваре везу са прошлошћу, истичући вредности наслеђа и његову интерпретацију у савременом тренутку.

У овом делу изложбеног простора, посетиоци су могли да застану и прелистају литературу о Младој Босни и сарајевском атентату, док је његов визуелни израз упућивао на порекло босанско-херцеговачких Омладинаца и на традиционалне мотиве. Зид од камене облоге, лучни свод, ниша, перфорације, као елементи архитектуре, те босанска синија и трношци, сећија, ћилим, пећ и неколико чинија – као примери традиционалних заната, обједињени савременим обликовањем давали су утисак складности и повезаности. Та склоност локалној традицији, не више фолклорној или стилски аплицираној, него асимилираној и креативно обликованој,¹⁹ Најдхарт је по доласку у Босну, пренео на неколицину својих следбеника, који из традиције нису преузимали чисто декоративне или обликовне елемен-



Сл. 10: Сегмент насловне стране часописа „Arhitekt“, Љубљана, Бр. 10, 1953. – графички колаж: мотиви из ентеријера Музеја Младе Босне

те, већ су упориште нашли у Најдхартовом проучавању живота и навика човека на простору Босне и Херцеговине, као и одразу тога живота на архитектуру.²⁰ Веза између традиционалних мотива и модерног дизајна била је остварена у материјалу, структури, форми, уз примену бакра, дрвета, камена и глине.²¹ Различитост материјализације и текстурâ, бојâ и светла давали су овом простору јединствену, готово свечарску атмосферу.

Изложбена поставка према току кретања, завршавала се паноом на зиду који води ка излазу, где су биле приказане фотографије, тада живих учесника покрета Млада Босна. Ликовне композиције натписа, тип слова и пластике, све је било на вредном, уједначеном нивоу.²² Спомен-обе-

лежје Младој Босни у Сарајеву, карактеристичног визуелног идентитета, представљало је манифестацију различитих ликовних уметности и уметничких заната на једном месту, и утицало је, према мишљењу тадашње стручне јавности, на популаризацију уметничких заната Босне и Херцеговине, те иницирало нове могућности обликовања модерне унутрашње архитектуре. Постојала је идеја да се Музеј прошири на први и други спрат зграде, али до тога није дошло, вероватно због имовинско-правних односа.

Закључак: знаци прошлости у вртлогу историје

У приказу пројекта уређења ентеријера Спомен-музеја Младе Босне и Гаврила Принципа у Сарајеву, објављеног у неколико стручних часописа, истицана је „јака жеља пројектанта да створе синтезу између старе и нове босанске архитектуре“.²³ Наиме, Јурај Најдхарт је у својим пројектима и истраживањима, у годинама после Другог светског рата, актуализовао приступ савременој архитектури инспирисан традиционалним босанским градитељством, примењујући елементе такозваног „босанског пола савремене архитектуре“, што ће остати запажено као јединствен пример регионализма у југословенској модерној архитектури. Иако се овај приступ пројектовању није дуго задржао, јер је по мишљењу Ивана Штрауса запао у маниризам, изведени објекти у низу градова у Босни и Херцеговини „остали су као споменици искључиво обликовног концепта пројектантског задатка“.²⁴ Проје-

кат адаптације Спомен-музеја многи су сматрали једним од најинвентивније адаптираних унутрашњих простора²⁵ дотада у Сарајеву. Обнова земље после Другог светског рата, нарочито Босне и Херцеговине која је била поприште великих ратних сукоба, била је усмерена на изградњу инфраструктуре и индустрије, потребног стамбеног фонда и других објеката неопходних за живот и рад. У време акција за изградњу и добробит живота у Сарајеву, ентузијазам архитекте Најдхата и његових сарадника допринео је и развоју културне сцене, опремајући простор који ће бити неизоставно место обиласка великог броја посетилаца града Сарајева.²⁶ Најдхарт је живео са својим пројектима, дорађивао их је, осмишљавао, побољшавао и већ нацртане детаље мењао на лицу места.²⁷ У атмосфери општег друштвеног полета, архитекти су се нашли у позицији где су потребе и могућности за изградњу биле велике, а смернице и путокази различити.²⁸ Нова власт после Другог светског рата је у деловању Младобосанаца, као спонтаног револуционарног покрета међу јужнословенском омладином, видела властити концепт револуционарне борбе југословенских народа, о чему сведоче опширна истраживања о историји Младе Босне и сарајевском атентату истакнутих југословенских историчара, књижевника и учесника Народноослободилачке борбе Владимира Дедијера и Веселина Маслеше.

Наглашена револуционарна наративност и симболика Спомен-музеја Младе Босне и Гаврила Принципа, исказане различитим обликовним решењима, не умањују уметнички сензибилитет којим је ово здање зрачило. Ентеријер музеја саткан од различитих уметничких израза, реализован заједничким трудом и залагањем уметника и градских власти, постаће мноштво знакова које треба уништити и заборавити. Почетком деведесетих година 20. века долази до ратних сукоба на просторима бивше Југославије, који судбину југословенских народа враћају у вртлог историје. Током конституисања нове политичке и културне идеологије, у жеку ратних сукоба, осећај носталгије за временом царевине бива све израженији. Деведесетих година минулог века у Југославији долази до брисања заједничке историје југословенских народа и идеолошког наслеђа, чега нису биле поштеђене ни установе и места културе. Музеј Младе Босне девастиран је за време стварања нове идеолошке климе, а многи експонати су трајно уништени или отуђени. Данас се на том месту налази издвојено одељење градског музеја, *Музеј Сарајево 1878 – 1918*, отворен маја 2007. године, који је одмах по отварању у широј јавности прозван *Музеј Аустро-Угарске*. Стална поставка овог Музеја приказује управо оно против чега су се борили босанско-херцеговачки Омладинци – живот у Босни и Сарајеву током аустро-угарске окупације. Дајући презентацију „изузетно богатог периода аустро-угарске управе, која је битно утицала на промене свеукупног живота у Сарајеву и Босни и Херцеговини, те битно придонела европском концепту развоја града“,²⁹ нова изложбена поставка променом значења места и знакова

конституишите жељену интерпретацију историје. Са аспекта визуелне културе чак и ново ентеријерско решење, кроз изложбenu поставку Музеја (која иначе укључује и воштане фигуре убијеног пара), сведочи о променљивим вредностима у вртлогу историје Балкана.

Напомене

¹ Босанско-херцеговачка омладина која се окупљала и организовала у пружању отпора колонијалној репресији Аустро-Угарске себе је називала Омладинци, да би се касније кроз историографију формирало и усталило име Млада Босна (попут сличних покрета у Европи, нпр. Млада Италија). Владимир Дедијер је установио да је назив „Млада Босна“ први употребио књижевник Петар Кочић у једном свом чланку објављеном у листу „Отаџбина“, 1907. године. Млада Босна је тако постала не само историјски назив за покрет и активноси босанско-херцеговачке омладине, које су кулминирале Сарајевским атентатом, већ симбол отпора и слободарских идеја, представљајући модерну идеју грађанске мисли. Ова идеја се може сматрати продуктом ширег европског контекста и зачетком младе Европе, која у то време, оптерећена одмером снага великих колонијалних империја, није била спремна за почетак 20. века. Више о Младој Босни видети у: Маслеша, Веселин: *Млада Босна*, Државно издавачко предузеће Босне и Херцеговине, Сарајево 1945. („Веселин Маслеша“, Сарајево 1990); Јевтић, Боривоје: *Сарајевски атентат: сећања и утисци*, Штампарија Петра Н. Гаковића, Сарајево 1924.

² Ignjatović 2007, стр. 127.

³ Јанићијевић 1984, стр. 98-99.

⁴ Јевтић 1924, стр. 8.

⁵ Станко Церовић, интервју за недељник *ВРЕМЕ*, 1103, 23. фебруар 2012. („Интервју – Станко Церовић, писац: На својој страни“). На питање новинара *Каква је баштина Младе Босне после стотину година? Како ћемо да обележимо Видовдан 2014? Шта предлагеш?*, Станко даље одговара: „(...) Гаврило Принцип је прекрасна фигура: чиста младост побуне која се појављује у историји кад се распада огромно и труло здање цивилизације. То је тајна величине: сваку примједбу коју здрав разум може да стави на његову акцију и на Младу Босну – а таквих примједби је доста – смјеста одбацују дубоки закони срца: утолико горе за здрав разум ако има примједби на њега. (...) Имам два осјећаја: да је Босна само тада била млада, и да је, истовремено, тада у Европи, једино Босна била млада. Можда се зато и направила она фина симболика: босански малољетник руши трулу и стару грађевину! Нека руши.“

⁶ Један од таквих примера је и тематски број *Млада Босна часописа Градац (часопис за књижевност, уметност и културу)*, бр. 175,-76,-77, Београд 2011.

⁷ Опширну двотомну историју догађаја у Сарајеву 1914. године дао је академик, историчар и учесник Народноослободилачке борбе Владимир Дедијер. Више видети у: Дедијер, В.: *Сарајево: 1914.*, Просвета, Београд 1978.

⁸ О плану, организацији, идеји и припремама атентата припадника Младе Босне, те о самом догађају на Видовдан 1914. у Сарајеву, видети у: Јевтић, Б.: *Сарајевски атентат: сећања и утисци*, Штампарија Петра Н. Гаковића, Сарајево 1924.

⁹ Подизањем музеја је руководио посебани одбор у саставу: председник Милош Толпа, секретар Ахмед Гребо, директор Музеја града Сарајева; чланови: проф. арх. Јурај Најдхарт, Војо Дими-

тријевић, академик сликар, Љубица Младеновић, кустос музеја. Документарни материјал: Музеј града Сарајева. Идејна поставка, пројекат и надзор: арх. Јурај Најдхарт, повремени сарадници: арх. Џемал Челић, студ. арх. Златко Угљен, макетар Славко Максимовић. Глава Гаврила Принципа: Анте Костовић, академик вајар. Рељеф-композиција: Исмет Муџазиновић, академик сликар, рад: Анте Костовић, академик вајар. Слика „Суђење“: Војо Димитријевић, академик сликар. Мозаик и зидни цртежи: Раденко и Олга Мишевић, академици сликари. Макета атентата: Хусеин Каришик. Текстови: Удружење књижевника. Аранжман: Раденко Мишевић, Љубица Младеновић. Надзор: арх. Ј. Најдхарт и Светислав Хрисафовић. Видети у: Čelić, Dž.: „Muezej Mlade Bosne i Gavrila Principa u Sarajevu“, *Arhitekt: revija za arhitekturo, urbanizem in oblikovanje izdelkov*, 10, 1953, стр. 27.

¹⁰ Čelić 1953, стр. 24.

¹¹ Раденко Мишевић је у интервјуу Јелици Карлић-Капетановић, за потребе њеног истраживања живота и дела архитекте Јураја Најдхарта, рекао: „ (...) То је Најдхартова идеја, а стопе су Мирка Остојића, скулптора. О томе смо разговарали – професор је питао ко носи ципеле 39-40, јер би то могао бити Принципов број. Сви смо имали велике бројеве. Тако је Мирку припала та част...“, видети у: Karlić-Kapetanović, J.: *Juraj Najdhart, život i djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, стр. 165.

¹² Čelić 1953, стр. 24.

¹³ Čelić 1953, стр. 24.

¹⁴ У витрини су били приказани разни документи и предмети у вези догађаја у Сарајеву, од посете престолонаследника, маневрима којима је присуствовао Франц Фердинанд, до припрема за атентат, атентат, хапшења, судски процес и страдања атентатора. Међу изложеним предметима били су: полукугла са 1914 у пламену, симболички приказујући пожар Првог светског рата, документи у вези атентата – прогласи, објаве, дневна штампа, записник са суђења Принципу и друговима, сат Мишка Јовановића, као и разни предмети из приватног живота Гаврила Принципа, попут преслице и прегаче Принципове мајке, одело Гаврипа Принципа, последња писма, земља са гроба, пломбе са вагона у коме су мртва тела превезена у домовину итд.

¹⁵ Видети у: Neidhardt, J., Grabrijan, D.: *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, Državna izložba Slovenije, Ljubljana 1957.; Neidhardt, J.: „Trajanje“, *Arhitektura i urbanizam*, 64-5, Beograd, 1970, стр. 47-59.; Neidhardt, J.: „Baština i novo“, *Arhitektura*, 116, Zagreb 1972, стр. I-X; Neidhardt, J.: „Turistička bosansko-hercegovačka magistrala“, *Arhitektura*, 113-114, Zagreb 1972, сепарат брошуре, стр. 64.; Neidhardt, J.: „Prilagođavanje ambijentu“, *Odjek*, 13-14, Sarajevo 1975, стр. 18.

¹⁶ Krzović u: Ugljen, ur. 2001, стр. 16-27, стр. 24.

¹⁷ *Ibid.*, стр. 24.

¹⁸ Čelić 1953, стр. 24.

¹⁹ Kečkemet 1976, стр. 18.

²⁰ Antešević 2013, стр. 476.

²¹ Neidhardt, Grabrijan 1957, стр. 457.

²² Karlić-Kapetanović 1989, стр. 165.

²³ Čelić, *op. cit.*, стр. 27.

²⁴ Štraus 1977, стр. 26.

²⁵ Karlić-Kapetanović, *op. cit.*, стр. 163.

²⁶ Музеј је од отварања 1953. до ратне девастације обишао велик број посетилаца, домаћих и страних, те био неизоставно место многих екскурзија. У књизи утисака неко је једном записао: „Читао сам доста о Младој Босни, али сам сада највише прочитао.“ Захвално признања творцима

овог здања дао је и Никола Тришић, један од преживелих чланова Младе Босне: „Овај дом посвећен револуционарима Младе Босне дубоко ме узбуђује. Захвалан сам свима онима који су пројектовали овај јединствени споменик и који су сарађивали на његову отварању. Свако признање Народном одбору града Сарајева, који је уложио велике моралне и материјалне напоре да се овај дом подигне.“ Видети у: Čelić, Dž.: „Музеј Младе Босне и Гаврила Принципа у Сарајеву“, *Архитект: ревија за архитектуру, urbanizam in oblikovanje izdelkov*, 10, 1953, стр. 27.

²⁷ Karlić-Kapetanović 1989, стр. 165.

²⁸ Antešević, *op. cit.*, стр. 475.

²⁹ Из текста званичног образложења упућеног медијима приликом отварања *Музеја Сарајево 1878-1918*. маја 2007., објављено 8. маја 2007., преузето 05. јула 2014. са <http://www.klix.ba/vijesti/kultura/otvoren-depadans-muzeja-sarajeva-sarajevo-1878-1918/060508039>, Видети још: <http://muzejsarajeva.ba/bs/depandansi/muzej-sarajevo>

Литература

1. Antešević, N.: “The influence of Balkan tradition at the Yugoslav architecture of the twentieth century – theoretical and historical treatise through review of selected chronological-spatial examples” (*Утицај балканске традиције на југословенску архитектуру двадесетог века – теоријско историјско разматрање кроз осврт на одабране хронолошко-просторне примере*), International conference and exhibition “On Architecture”, Belgrade, 09-11. decembar 2013., Ružica Bogdanović, ur., STRAND – Sustainable Urban Society Association, Belgrade 2013, 462-483.
2. Bogićević, V.: *Sarajevski Atentat. Stenogram Glavne rasprave protiv Gavrila Principa i drugova*, Državni arhiv NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1954.
3. Дедијер, В.: *Сарајево: 1914.*, Просвета, Београд 1978.
4. Ignjatović, A.: *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941.*, Građevinska knjiga, Beograd 2007.
5. Јевтић, Б.: *Сарајевски атентат: сећања и утисци*, Штампарија Петра Н. Гаковића, Сарајево 1924.
6. Karlić-Kapetanović, J.: *Juraj Neidhardt, život i djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.
7. Kečkemet, D.: „Uloga tradicije u suvremenoj arhitekturi“, *Život umjetnosti*, 24-15, Zagreb 1976, 12-31.
8. Krzović, I.: „Juraj Neidhardt (Izlaganje na svečanoj sjednici ANUBiH)“, у: Ugljen, Z., ur. „Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine obilježava stogodišnjicu (1901-2001) rođenja akademika Juraja Neidhardta.“ *Katalog izložbe, Akademija nauka i umjetnosti BiH*, Sarajevo 2001, 16-27.
9. Neidhardt, J.: „Trajanje“, *Arhitektura i urbanizam*, 64-5, Beograd, 1970, 47-59.
10. Neidhardt, J.: „Baština i novo“, *Arhitektura*, 116, Zagreb 1972, стр. I-X
11. Neidhardt, J., Grabrijan, D.: *Arhitektura Bosne i put u savremeno*, Državna izložba Slovenije, Ljubljana 1957.
12. Stojić, M.: „Музеј“, *DANI bh. nezavisni news magazin*, 517, 11. мај 2007., rubrika: *Riječ u fokusu*, Oslobođenje Sarajevo, 15.

13. Церовић, С.: „Интервју – Станко Церовић, писац: На својој страни“, (недељник) *ВРЕМЕ*, 1103, 23. фебруар 2012., рубрика: *Култура*, Време Београд, 50.
14. Čelić, Dž.: „Музеј Младе Босне и Гаврила Принципа у Сарајеву“, *Архитект: ревија за архитектуру, урбанизем и обликовање изделкова*, 10, 1953, 24-27.



ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА

У КОНТЕКСТУ ВРЕМЕНА И МЕСТА





СКУЛПТУРЕ ИВАНА МЕШТРОВИЋА НА БЕОГРАДСКОЈ ТВРЂАВИ – ТРАНСФОРМАЦИЈА ЗНАЧЕЊА КРОЗ ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Апстракт

Три дела Ивана Мештровића на Београдској тврђави: Споменик „Победник“, Споменик захвалности Француској и скулптура „Геније смрти“, на својеврстан начин сублимирају питање текста, времена и места.

Зелене парковске површине у оквиру заштићене целине Београдске тврђаве, формиране су крајем деветнаестог и почетком двадестог века. Пројекти Великог, а потом и Малог Калемегдана, реализовани су у складу са тада актуелним тенденцијама у Европи, где је подизање споменика и спомен обележја на јавним градским просторима и унутар паркова доживело експанзију. У академски конципираном парку Велики Калемегдан формирана је алеја са споменицима значајним личностима, док је на простору Малог Калемегдана који се ослања на традицију романтизма, диспозиција и тематика споменика била знатно слободнија. Временом избор и програм споменика су се мењали у складу са политичким околностима, тако да су одступања од иницијалне концепције распореда и тематике споменика, на простору заштићене целине Београдске тврђаве била све чешћа.

По хронологији постављања дела Ивана Мештровића, први је подигнут споменик „Победник“ 1928. године, поводом десетогодишњице пробоја Солунског фронта. Скулптура је израђена 1913. године, као део скулпторалне групе за фонтану на Теразијама, која није реализована услед избијања Првог Светског рата. Обновљена идеја о реализацији чесме 1927. године наишла је на противљење јавности, због постављања наге мушке фигуре у центру града. Иако простор фортификације није био предвиђен за подизање споменика, скулптура је постављена на високом постаменту на Бастиону IV, Горњег града, оријентисана ка ушћу река да би се склонила од очију јавности. Управо та позиција је утицала да споменик постане један од симбола града Београда.

У међуратном периоду подигнут је Споменик захвалности Француској, 1930. године, на месту срушеног споменика Карађорђу. Наменски пројектован за место на којем се и данас налази, Споменик захвалности Француској реализован је у складу са основном концепцијом диспозиције споменика, формирајући доминантну завршну визуру главне алеје Великог Калемегдана. Током времена споменик је задржао иницијалну симболику.

Мештровићев опус на Београдској тврђави употпунила је скулптура „Геније смрти“, која је 2011. године постављена на простору Малог Калемегдана. Израђена као део скулпторалног програма павиљона Краљевине Србије на Светској изложби у Риму 1911. године, данас егзистира у форми парковске скулптуре, окренуте сопственој естетици и симболици.

Три дела истог аутора осликавају у којој мери утицај окружења, перцепција јавности и проток времена утичу на меморију, где се визуелни идентитет споменика током времена трансформише и добија нове/друге симболичке вредности у односу на иницијалне мотиве вајара или наручиоца.

IVAN MESTROVIC'S SCULPTURES AT THE BELGRADE FORTRESS – THE TRANSFORMATION OF MEANING THROUGH SPACE AND TIME

Abstract

Three artworks of Ivan Mestrovic at the Belgrade fortress: Monument "Victor", Monument of Gratitude to France and sculpture "The Genius of Death", in the specific way sublime question of context, time and space.

Green park areas, within the protected area of Belgrade fortress, were formed in the late nineteenth and early twentieth century. Projects of "Great" and later the "Small Kalemegdan" parks, were designed in accordance with the contemporary trends in Europe, where the erection of monuments and memorials in public spaces and inside the parks, underwent the great expansion.

In academically conceived park "Great Kalemegdan" the avenue with monuments of important Serbians was formed, while in the area of "Small Kalemegdan", which relies on the tradition of Romanticism, layout and themes of monument was much freely developed. Over the time, the selection and complexity of monuments was changed according to political circumstances, so layouts and themes of monument's on the protected area of Belgrade fortress, began to vary in greater extent from initial concept.

According to the chronology of placement of Ivan Mestrovic art works, the first monument was the "Victor" erected in 1928, on the tenth anniversary of the breakthrough of the Salonika front. The sculpture was created in 1913, as the part of the sculptural group for the fountain on Terazija square. Due to the outbreak of the First World War fountain was not built. Idea of the fountain was recollected in 1927, but it faced public opposition on setting a naked male figure in the center of the town. Although the area of fortification was not intended for placement of monument's, the sculpture was positioned on a high pedestal on Bastion IV of the Upper Town, oriented toward the joint of the river to be hidden from the public eye. This position influenced that the monument became one of the symbols of Belgrade.

In the period between two World wars, in 1930, the Monument of Gratitude to France, was build, on the site of the destroyed monument of "Karađorđe". Designed for the place where it is today, Monument of Gratitude to France was carried out in accordance with the disposition of the first concept of the monument placemet, forming a dominant closure of the main avenue of the "Great Kalemegdan". During the time the monument remain it's inical simbolic value.

Mestrovic's third piece at the Belgrade Fortress is the sculpture "The Genius of Death", which was in 2011 placed in the area of the "Small Kalemegdan". Created as a part of the sculptural program of pavilion of Kingdom of Serbia at the World Exhibition in Rome in 1911, today sets in the form of park sculptures, facing its own aesthetics and symbolism.

Three works done by the same author, illustrate to what extent the impact of the environment, public perception and the passage of time affect the memory where the visual identity of the monument, transforms over the time and embrace new/different simbolic value in relation to the initial motive of the sculptor or the client.

Три дела Ивана Мештровића која се налазе на простору Београдске тврђаве сублимирају транспоновање различитих симболичких односа између простора у којем се налазе и самих скулптура. Међуоднос простора, протока времена и јавног споменика формира крајњу поруку коју споменик носи, а која неретко одудара од првобитне идеје иницијатора за подизање споменика или аутора дела. Специфичан геоморфолошки и историјски контекст простора Београдске тврђаве допринео је дивергентној перцепцији Мештровићевих скулптура.

Београдска тврђава

Промена намене Београдске тврђаве као војног утврђења у јавни парковски простор уз формирање свести о њеном културно-историјском значају започета је по напуштању Турске војске 1867. године. Први демилитаризовани део било је војно поље, односно простор данашњих паркова Велики и Мали Калемегдан. У складу са урбанистичком доктрином са краја осамнаестог и почетка деветнаестог века, гласије утврђених градова претваране су у шеталишта са дрворедима формирајући преко потребне зелене појасеве у градовима. Већ 1867. године први српски урбаниста Емилијан Јосимовић износи идеје о изградњи парка на простору војног поља.¹ Одмах по предаји тврђаве, започето је рашчишћавање и садња дрвећа, а радови на просецању и формирању Савског шеталишта започети су већ 1886. године.² Концепција парка Велики Калемегдан била је заснована на тада актуелним Европским узорима енглеских-викторијанских јавних паркова, који су по угледу на краљевске вртове задржали формални распоред рондела, фонтана и скулптура дуж главних оса, док су се бочни делови парка слободније развијали. Овакав принцип, где се комбинују формални паркови са слободније компонованим, били су прихваћени у целој Европи током деветнаестог века. Као битна карактеристика и новина коју уводе викторијански паркови су јавни споменици знаменитим личностима, чиме се репрезентовао идентитет нације. Консолидација нових нација и окретање ка секуларној демократији, била је повезана са убрзаном урбанизацијом, а подизањем јавних споменика заслужним личностима остваривана је видљива веза између власти и народа.³ Од средине деветнаестог века па до почетка Првог светског рата, Европски градови су били преплављени статуама посвећеним знаменитим личностима, које су биле или у виду бисте, бисте са алегоријама, стојеће фигуре или фигуре на коњу.⁴ Пратећи савремене трендове, у Београду се подижу споменици заслужним појединцима пре свега на простору Великог Калемегдана, дуж новоформиране Алеје великана која се пружа у продужетку Кнез Михаилове улице. Избор ове локације није био случајан, јер је током последње деценије деветнаестог века формирана симболичка слика простора Београдске тврђаве као пантеона српства и династије Карађорђевић.⁵

Пред Први светски рат перцепција јавног споменика се мења све мање се подижу споменици заслужним појединцима у корист општих националних тема, што ће постати карактеристика међуратног периода, како у Србији, тако и у Европи. Са форми-

рањем нове вишенационалне државе простор фортификације Београдске тврђаве и парка Велики Калемегдан добија нову симболичку улогу у величању идеје Југословенства и Краља Петра I Карађорђевића Ослободиоца. Горњи град, иако још увек под војном управом српске војске, постепено се демилитаризује и постаје приоритетно место за подизање јавних споменика иза кога по значају следи парк Велики Калемегдан.⁶ Са друге стране, простор парка Мали Калемегдан ослобођен националног наратива доста дуго је био напуштен и зарастао. Иако је 1898. године расписан јавни конкурс за идејни пројекат уређења Малог Калемегдана, тек 1904. године је Војна команда предала Општини града Београда овај простор на управљање. Пројекат уређења парка урадила је архитекта Јелисавета Начић по идејном решењу Димитрија Т. Лека које је, на конкурс из 1898. Године, било најбоље оцењено.⁷ За разлику од парка Велики Калемегдан који је академски конципиран, Мали Калемегдан је решен по узору на енглеске пејзажне вртове. Средином деветнаестог века изузетну популарност у Европи је стекао Париски парк Бут Шамон (Buttes-Chaumont) пројектован 1860. године који је постао узор великом броју паркова широм Европе. Неправилна матрица вијугавих стаза различитих ширина, које се преплићу са заталасаним тереном прожетим водом, језерцима, поточићима и неизоставним гротом, чине основну концепцију парка Бут Шамон што је све примењено и у пројекту уређења парка Мали Калемегдан. Оно што је погодно оваквом решењу је неправилност терена у који се са не претераним интервенцијама уклопио поток који је извирао из вештачки формираног грота на највишој тачки, а завршавао се у језеру које је било формирано при дну самог парка, на месту где се данас налази луна парк.⁸ Унутар романтично решеног парка чија је функција била разонода деце, није било предвиђено постављање скулптура.⁹

Иван Мештровић

При подизању јавних споменика расписивани су конкурси, одређивана је локација унутар урбаних целина, што је све подстицало јавне полемике и широку заинтересованост грађана. Како у Европи, тако и у Србији, подизање јавних споменика током деветнаестог и почетком двадесетог века најчешће је било финансирано из фондова различитих удружења. Власт је углавном само подстицала програме за њихово подизање, што је имало за циљ шире инволвирање и повезивање заједнице кроз формирање заједничког идентитета. Обимна продукција и јавност допринели су популарности скулптора који у том периоду излазе из анонимности и постају локално, европски или светски познати и признати уметници.

Стваралаштво Ивана Мештровића (1883-1962)¹⁰ доживљава брз успон почевши од 1905. године када први пут излаже у оквиру Бечке Сецесије. По одласку у Париз 1908. године Мештровић стиче међународно признање потврђено на Међународној уметничкој изложби у Риму 1911. године. Горштакки карактер уметника уливао је у скулптуру неспутану снагу и експресивност која је варирала од статичних архајских скулптура, сецесионистичког израза до ар декоа и монументализма. Утицај Родена, са

којим су га савременици најчешће поредили, огледао се пре свега у стварању циклуса фигура,¹¹ као што је био Мештровићев пројекат за Видовдански храм. Поред експресивне снаге његових фигура, оно што је посебно окупирано Мештровића је њихово смештање у простор формирањем архитектонског оквира.¹² Током свог школовања у Бечу Мештровић је једну годину провео радећи са професором архитектоником Ото Вагнером,¹³ што је пресудно утицало на његово поимање простора као и односа скулптуре и архитектуре.

Током стваралачког рада Мештровић је био ангажован на изради великог броја јавних споменика. Следећи сопствене визије уметничког израза дела Ивана Мештровића су често изазивала опречна мишљења реципијената, тако да су била подизана уз веће или мање јавне полемике. Са друге стране активно учествовање у формирању нове државе као и пропагирање југословенства изазивало је анимозитет према његовом делу не-југословенски оријентисане популације. Тако је промовисање, али чешће опструирање његовог дела имало и политичку конотацију. Привржен идеји панславизма, Мештровић је већ пре Првог светског рата у Србији виђен као апогета националне уметности, коме је била поверена израда споменика од националног значаја Видовданског храма. Присни односи са Александром Карађорђевићем допринели су да Мештровић у међуратном периоду постане дворски уметник и промотер југословенске уметности.¹⁴

Споменик „Победник“

Преузимање нових симболичких вредности услед специфичности простора на којем се налази најочитије је на споменику „Победник“ који је и прво дело Ивана Мештровића подигнуто на простору Београдске тврђаве. Скулптура која данас представља симбол Београда и маркер панораме града сплетом околности се нашла на највишој и најистуренијој тачки изнад ушћа Саве у Дунав, на Западном бастиону Горњег града. Однос пропорција споменика и постамента на којем се налази, са обликом бастиона и његовом позицијом у оквиру пејзажа чине складну целину, где споменик делује као да је наменски прављен за симбол града. Међутим, скулптура „Победник“ има сасвим другачију историју. Мушка фигура није осмишљена као самостални споменик већ је требало да представља завршни мотив фонтане на Теразијама коју је Београдска општина намеравала да подигне 1913. године, у славу победе српске војске у балканским ратовима.¹⁵ Подизање првог националног споменика Београдска општина је без конкурса поверила Ивану Мештровићу скулптору европских размера и уједно репрезенту пансловенске уметности. Монументална фонтана требало је да персонификује победу-ослобађање од петовековне владавине Отоманске империје и уједно да доминира главним градским тргом. Преименовањем и реконструкцијом Теразија у Трг престолонаследника Александра 1913. године успостављена је нова симболика места која се везивала за династију Карађорђевић.¹⁶ Пројектом је било замишљено да камени постамент са четири седеће фигуре лава носи велики базен фонтане из чијег средишта би се уздизао пет метара висок дорски стуб. На врху стуба би

била постављена бронзана фигура Победника.¹⁷ Укупна висина постамента и стуба требало је да буде девет метара, а висина скулптуре пет. Декоративни програм фонтане требало је да се састоји од педесет маски изливених у бронзи, које би красиле стуб и двадесет маски, исто у бронзи, око великог базена фонтане. Око постамента била је предвиђена израда рељефа у дужини од двадесетједног метра, који би употпунио наротив споменика. По добијеној наруџбини, Мештровић почиње са радом, који је убрзо био прекинут услед избијања Првог светског рата. Крај рата доноси нове околности, тако да подизање споменика српским јунацима у вишенационалној држави више није приоритет, нити финансијски исцрпљена Београдска општина у ратом разореном граду има новца за подизање споменика тих размера. Иван Мештровић је пре рата израдио скулптуру Победника и девет маски за фонтану, тако да је од 1920. године покушавао да разреши са Београдском општином како да у недостатку финансијских средстава заврши делимично изведени споменик.¹⁸ До озбиљнијег помака је дошло тек 1927. године, када је одлучено да се на Теразијама постави изливена скулптура на каменом постаменту.

Бронзана скулптура нагог мушкарца у благом раскораку који у десној руци држи спуштени мач а у левој руци голуба, покренула је оштру полемику, прво у Београду, а потом и у целој држави.¹⁹



Сл. 1. „Победник“ – документација Завода за заштиту споменика града Београда



Сл. 2. Разгледница новоизведене терасе на Београдској тврђави, међуратни период –

Кроз дневну штампу анализирана је морална, симболичка и естетска вредност споменика, као и питање локације, односа величине споменика и простора Трга Теразије.²⁰ Политичка кампања против Мештровића, сакривена иза моралних и националних начела однела је победу, тако да је Суд Београдске општине донео одлуку да се споменик постави на простору Горњег града Београдске тврђаве.²¹ Занимљиво је да се у истом периоду водила оштра полемика у Загребу око постављања Мештровићеве скулптуре Штросмајеру, која је такође изазвала велике несугласице, јер представа Штросмајера није наишла на одобравање једног дела јавности.²² Током ове полемике Мештровић је у неколико наврата изнео своје мишљење кроз студиозну анализу просторних и визуелних могућности сагледавања споменика и односа његове монументалности и симболике у складу са предвиђеним местом за подизање. У Београду је Мештровић био у потуности искључен из одлучивања о позицији споменика,²³ чак не постоје подаци ко је аутор постаментa у виду дорског стуба високог дванаест метара.²⁴

Победник је постављен у склопу прославе десетогодишњице пробоја Солунског фронта 1928. године, под новим именом „Весник победе“, на Бастион IV Горњег града, Београдске тврђаве.²⁵ У тренутку подизања представљао је завршну визуру новоформиране терасе– видиковца изведену по пројекту архитекте Александра Кристића и границу између војног и цивилног дела тврђаве.²⁶

На постаменту који је три метра виши од првобитно пројектоване висине, споменик је позициониран тако да се сагледава само са велике раздаљине, профилно окренут ка тераси односно посматрачима. Стручно образложење за овакву оријентацију споменика је било да је профил ове скулптуре најкарактеристичнији.²⁷ Фронтално оријентисан ка ушћу и тада ненасељеној равници до Земуна, на највишој тачки гребена, као завршна вертикала, „Победник“ је постао најпрепознативљивији и аутентичнији елемент визуре града Београда. Утицај доминантног пејзажа у који се споменик савршено уклопио потиснуо је његову иницијалну реторику. Повод за подизање,



Сл. 3. Поглед на ушће – документација Завода за заштиту споменика града Београда

име споменика „Весник победе“, симболика и гнушање доброг дела јавности приликом његовог подизања, временом су потиснути из меморије рецепијената са формирањем свести о јединственом визуелном идентитету панораме града.

Споменичке вредности као симбола града Београда биле су основ за утврђивање споменика „Победник“ за културно добро 1992. године.²⁸ Већина јавних споменика у Београду, подигнутих пре Другог светског рата, проглашена је за културно добро током шездесетих година двадесетог века. Проглашење споменика „Победник“ за споменик културе скоро тридесет година касније указује на неопредељеност стручњака према естетским вредностима уметничког дела и његове идентификације као националног обележја, а одређивање значаја као симбола града, недвосмислено везује споменик за позицију на којој се налази као кључног носиоца вредности.

Споменик захвалности Француској

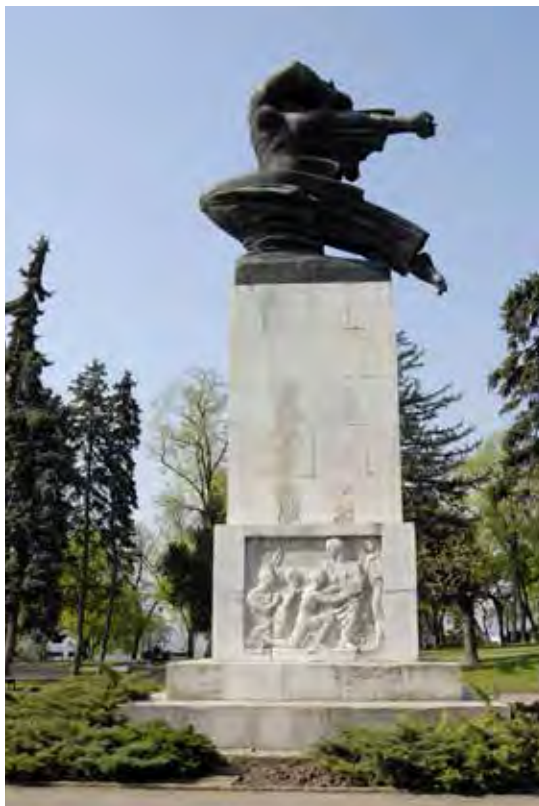
За разлику од „Победника“, Споменик захвалности Француској реализован је у потпуности по пројекту Ивана Мештровића на локацији која је унапред била детерминисана. Прву званичну иницијативу за подизање Споменика захвалности Француској покренуло је 1924. године Друштво пријатеља Француске и Друштво некадашњих ученика француских школа.²⁹ Сарадња и помоћ Француске Србији током Првог светског рата, створило је нераскидиву везу у формирању националне свести, тако да је подизање Споменика захвалности Француској имало и симболику изражавања националне припадности у вишенационалној држави. Убрзо по покретању иницијативе основан је Одбор за подизање споменика захвалности Француској³⁰ који је прилежно прикупио новац и све потребне дозволе, тако да је 1928. године Београдска општина уступила парцелу за подизање споменика.³¹ Локација за његово подизање била је у парку Велики



Сл. 4. Свечаност откривања Споменика захвалности Француској, 1930 – документација Завода за заштиту споменика града Београда



Сл. 5. Фронтални изглед Споменика захвалности Француској – фотографија аутора



Сл. 6. Бочни изглед Споменика захвалности Француској – документација Завода за заштиту споменика града Београда

Калемегдан, на месту срушеног споменика Карађорђу,³² као крајња тачка Алеје великана насупрот Кнез Михаиловој улици. Велики заравњени простор оивичен контраескарпом Бастиона I Југоисточног бедема Београдске тврђаве и Великог Равелина, поред тога што чини крај осовине променаде од Кнез Михаилове улице до Алеје великана, уједно представља почетак фортификације. Високи бедем Бастиона I затвара визуру и формира залеђе овог потеза који је додатно акцентован зградом Војногеографског института, данас зградом Војног музеја,³³ подигнутом на бастиону 1924. године.

На јавном конкурсима који је расписан за израду споменика победио је рад Ивана Мештровића, који је врло брзо израдио споменик у свом атељеу „Мештровић“ у Загребу.³⁴ Откривању Споменика захвалности Француској дат је државни значај као централном догађају тродневне прославе поводом завршетка Првог светског рата 11. новембра 1930. године. Свечаном чину присуствовао је Краљ Александар и краљица Марија, кнез Павле и кнегиња Олга, званична француска државна делегација, велики број државника и чланови дипломатског кора, а поводом свечаности председник француске републике је упутио телеграм.³⁵

Споменик је у виду женске фигуре ливене у бронзи,³⁶ на високом каменом постаменту. Недвосмислену реторику уметник је црпео из познате симболичне представе Француске републике, Маријане, коју је представио у снажном искораку. Тордирана фигура у покрету зрачи изузетном снагом и експресивношћу. Драперија којом је делимично огрнута доприноси осећају покренутости. Камени постамент, од два степенована кубуса, постављен на два степеника, изведен је од брачког „мермера“.³⁷ (сл. 6) На бочним странама доњег кубуса су алегорије у плитком рељефу. Са леве стране је представа „Сорбоне“ као персонификације просветне помоћи Француске³⁸ док је са друге стране рељеф „Ратници“³⁹ који осликава савезништво и војну помоћ француске војске Србији током Првог светског рата. Са фронталне стране споменика налази се инскрипција A LA FRANCE | MCMXXX, док је на задњој страни испис „Волимо Француску како је она волела нас 1914-1918. године“. Позиција инскрипција и рељефа намеће основну идеју аутора да је споменик потребно сагледати са свих страна без апсолутног фаворизовања фронталног изгледа. Реализујући комплетан споменик, Мештровић га одлично контекстуализује унутар парка. Он представља завршну визуру Алеје великана тако да је окренут лицем ка Кнез Михајловој, односно улазу у парк.

На високом постаменту од седам метара фронтално посматрани споменик има наглашену вертикалност којом маркира завршни потез Алеје великана, док се наратив споменика сагледава са бочних страна.⁴⁰ Довољна висина постамента издиже споменик изнад висине Војногеографског музеја, тако да небо чини његово залеђе. Академски пројектовано партерно уређење геометризованих рондела и цветних аранжмана усмерава посматрача на централно позициони споменик. Просторни оквир код овог споменика формира сценографију која додатно наглашава монументалност споменика, али без атрибуирања нових значења. Рецепција Споменика захвалности Француској до данас је остала непромењена без промењене симболичке поруке. Споменик није нераскидиво везан за простор односно, естетске и симболичке споменичке вредности самог уметничког дела опстају независно од локације на којој се налази.⁴¹

Споменик захвалности Француској проглашен је за културно добро од великог значаја 1965. године. У одлуци је наведено да је споменик изведен по првобитној уметниковој замисли, те се може сматрати јединим аутентичним јавним спомеником овог уметника у Београду.⁴²

Споменик „Геније смрти“

(Пали анђео, Крилати геније, Анђео смрти)

Последње дело Ивана Мештровића које је постављено на простору Београдске тврђаве је скулптура „Геније смрти“. Скулптура је рађена као парна фигура у склопу циклуса Видовданског храма. Фигуре су први пут изложене на Међународној уметничкој изложби у Риму 1911. године.⁴³ Данас је сачувана само једна која је сто година касније 19. новембра 2011. године у оквиру годишње прославе Дана Београда, постављена у парку Мали Калемегдан.⁴⁴



Сл. 7. Изглед павиљона Краљевине Србије на Међународној уметничкој изложби у Риму 1911. године – публиковано Нова искра, 1911.

Планови Краљевине Србије за учешће на Међународној уметничкој изложби у Риму су били не претерано амбициозни. Иван Мештровић 1910. године добија званичан позив да излаже у павиљону Аустрије. Не желећи да излаже у оквиру Аустријског, а ни Угарског павиљона, Мештровић се обратио српском одбору са предлогом да уметници из Хрватске и Србије заједно наступе на овој изложби у сопственом павиљону.⁴⁵ По новонасталим околностима и могућности учешћа већег броја уметника, одбор у Београду одлучује да Краљевина Србија подигне сопствени павиљон.⁴⁶

Пројектант павиљона је био архитекта Петар Бајаловић, мада постоје индиције да је идејну скицу и концепт израдио Мештровић.⁴⁷ Масивни, камени, еkleктични објекат павиљона, архајског израза био је позициониран на високом постаменту којем се приступало бочним степеницама. Централна осовина симетричне фасаде била је наглашена улазним портиком оивиченим са два истурена пилона, завршена куполама у виду степенасте пирамиде, на којима се налазила по једна скулптура Генија смрти. Ове снажне фигуре архајског обликовног израза наглашавале су мистичност објекта и чиниле јединствену композицију са пречишћеном архитектуром, декоративним и скулпторалним програмом павиљона.⁴⁸ По затварању изложбе на којој су Мештровићева дела⁴⁹ доживела светски успех, павиљон је демонтиран, а експонати су допремљени у Београд. Држава је 1928. године откупила Мештровићеве скулптуре из циклуса Видовдански храм,⁵⁰ од којих је већина била изложена у Музеју Кнеза Павла у Београду. Музеј је отворен 1936. године у згради Новог двора у улици Краља Милана, а скулптура „Геније смрти“ је била смештена испред улаза.

После Другог светског рата, колекције Музеја Кнеза Павла преузима Народни музеј у Београду, а скулптура „Геније смрти“ се све до 2011. године налазила у дугорочној позајмици, у галерији „Јован Поповић“ у Опову где је била изложена у Парку скулптура у дворишту Галерије,⁵¹ да би потом била смештена у зеленилу Малог Калемегдана.

Геније смрти односно Анђео смрти, Пали анђео или Крилати геније је женска стојећа фигура са крилима, висине око четири метра, ливена у бронзи. Статична фи-



Сл. 8. Улаз у Музеј Кнеза Павла са скулптураом Геније смрти у првом плану – колекција Милоша Јуришића



Сл. 9. Фронтални изглед скулптуре – фотографија аутора

гура у руци држи непознати објекат⁵², највероватније птицу феникс, испод којег се спушта перје у виду драперије.

Скулптура је смештена на простору Малог Калемегдана, између главне шеталишне стазе и улице Тадеуша Кошћушког, на зеленој површини троугаоног облика. Сама пози-



Сл. 10. Општи изглед – фотографија аутора

ција на издвојеном зеленом делу уоквиреном стазама је добра, међутим споменик је постављен на мали бетонски постамент. При изради скулптуре уметник осмишљава и позицију – висину и раздаљину са које се дело посматра. Постављањем фигуре на врх куполе објекта је довољан показатељ да би ова скулптура морала да се посматра из другачије перспективе, а не у висини очију посматрача. Као део архитектонске композиције и парна фигура она захтева архитектонски или чвршћи просторни оквир који би формирао адекватан контекст скулптуре. Данашња позиција споменика је скривена, а дубља симболика на коју упућује његов назив, Геније смрти, се ни не наслућује, с обзиром да не постоји ни инскрипција, као ни табла са објашњењем.

Боља локација или адекватније уређење и формирање постамента подстакло би симболичку и контемплативну поруку коју споменик носи.

Јавни споменик изложен у простору постаје јавни артефакт, отворен ка свима, који посматрачи могу тумачити различито од онога како је замишљен у уметниковом уму. Монументалност, експресивност или позиција споменика детерминишу простор у којем се налази, као што урбани оквир утиче на доживљај естетских вредности и симболике уметничког дела. Кроз анализу сва три дела и њихову данашњу перцепцију евидентно је да је једино Споменик захвалности Француској, који је у потпуности изведен према замисли аутора и у контексту за који је прављен, задржао основни наратив, реторика споменика „Победник“ прерасла у нову меморију визуелног симбола града, док је скулптура „Геније смрти“, скривена од погледа, неадекватно презентована и не успева у потпуности да испољи ни естетске вредности уметничког дела.

Напомене

¹ Јосимовић, Е: Објасненије предлога за регулисање онога дела вароши, што лежи у Шанцу, Друштво урбаниста Београда (фототипско издање), Београд, 1997.

² Милановић, Х: Прилог истраживању настанка и развоја парка Калемегдан, Наслеђе II, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1999, 41-52.

³ Curtis, P: Sculpture 1900-1945, After Rodin, Oxford University Press, 1999, 37

⁴ Ibid. 43.

⁵ Тимотијевић, М: Хероизација песника Војислава Илића и подизање споменика на Калемегдану, Годишњак града Београда, Београд 2000-2001, 200-201; исти: A La France! – Подизање Споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану, 193-218; Борозан, И: Споменик Карађорђево-симболизам, театрализам и медијско прожимање, Наслеђе XIII, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2012, 27-47.

⁶ Потом следи сквер пред Универзитетом, па Теразијска тераса. Овај план донет је на другој седници Одбора за подизање споменика уз план о приоритетним националним споменицима које би требало подићи у Београду: Друга седница одбора за подизање споменика у Београду, Бео-

- градске општинске новине , год. XLVII, бр. 16, 1. Октобар 1929, 9-10;Тимотијевић, М:А La France!
– Подизање Споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану, 193-218, 204.
- ⁷ То је био први конкурс за уређење јавног парковског простора. Стигла су три рада,Димитрија Т. Лека, Пере Поповића и трећи учесник је остао непознат. Ни један рад није у потпуности задовољио захтеве комисије али су Леков и Поповићев пројекат означени као знатно бољи и Леко је замољен да према примедбама направи нови пројекат по коме би било изведено уређење парка: Максимовић, Б: Идејни развој српског урбанизма, Српска Академија наука и уметности, Београд 1978, 183-186.
- ⁸ Увођење проточне воде није захтевало велике нивелационе радове који су изведени да би се формирало узвишење ка улици Тадеуша Кошћушког: Милановић, Х: Прилог истраживању настанка и развоја парка Калемегдан, Наслеђе II, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1999, 41-52.
- ⁹ Прва скулптура је постављена испред павиљона Цвијете Зузорић у периоду између два Светска рата: Студија уређења постављања споменичке скулптуре на простору Београдске тврђаве, судио израдио ReArch d.o.o., Студио за пројектовање, истраживање и рестаурацију-аутори елабората д-ца Марина Павловић, д-ца Катарина Лисавац, наручилац Народни музеј у Београду, 2011.
- ¹⁰ О Мештровићу видети: Kečkemet, D: Život Ivana Meštrovića, Sv. 1-2, Školska knjiga, Zagreb 2009; Adamec, A: Ivan Meštrović 1883-1962, Srpska Akademija nauka i umetnosti, Beograd 1984.
- ¹¹ Curtis, P: Sculpture 1900-1945, After Rodin, Oxford University Press, 1999, 32
- ¹² Ibid.
- ¹³ Adamec, A: Ivan Meštrović 1883-1962, Srpska Akademija nauka i umetnosti, Beograd 1984, 9.
- ¹⁴ Борић, Т:Уметнички опус Ивана Мештровића у Дворском комплексу на Дедињу, Наслеђе IX, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008, 179-192.
- ¹⁵ Ванушић, Д: Подизање споменика Победе на Теразијама, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 193-210; Борић, Т:О историји и архитектури Теразијске фонтане, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Наслеђе VI, Београд 2005, 227-236; Мештровић, И: Успомене на политичке људе и догађаје, Матица Хрватска, Загреб, 1969, 28-30.
- ¹⁶ Током радова на реконструкцији трга чесма Милоша Обреновића је премештена у Топчидер, видети: Ванушић, Д: Подизање споменика Победе на Теразијама, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 193-210, стр. 196.
- ¹⁷ Опис пројекта фонтане видети: документација Завода за заштиту споменика културе града Београда; Ibid. 199-200.
- ¹⁸ Писмо Ивана Мештровића Суду општине града Београда из 1923. Године: документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ¹⁹ У Загребу и у Сарајеву је у дневној штампи са подједнаком пажњом као у Београду, али са опречним ставом, пропраћена цела полемика. У Загребу су о споменику писали Обзор, Нова Европа (Мештровић је био један од покретача часописа), Новости. У Сарајеву Преглед а у Сплиту Ново доба.
- ²⁰ У дневним новинама, Политика, Време, спровођене су анкете о подизању споменика на теразијама: Аноним: Шта мислите о Мештровићевом „Победнику“ једна естетско морална анкета, Политика, 21, 22, 23. 05. 1927, 4,6; Аноним: Историјат „Победника“, Политика, Београд 24. 05. 1927., 8; Аноним: Мештровићев „Победник“ на коју ће страну бити окренут, Политика, Београд 12. 05. 1927., 5; Манојловић, Т: Шта кажу наши књижевници и уметници, Време, Београд, 26. 05. 1927, 4; Анђелковић, М: О галим статуама или критички поглед на сва мишљења оних који су за „Голог

- победника“ Весник, Београд 1927., 8/21, стр. 1-2; 22, стр. 2-3; 23, стр. 2-3; 24 стр. 2-3; 25, стр. 2-3; 26, стр. 2-3; 27, стр. 3; Одавић, П: Мештровићев Споменик победе, Правда, Београд, 10. 04. 1927., 6.
- ²¹ Уметничка комисија је предложила поред Теразија још две локације, на простору Горњег града и на улазу у Београд: документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ²² Приликом избора локације такође су биле понуђене три позиције, потом је направљен дрвени модел 1:1 да би се утврдило која позиција је најбоља: Кеџемет, D: Život Ivana Meštrovića, Sv. 1-2, Školska knjiga, Zagreb 2009, 680-684.
- ²³ Крклец, Г:Код Ивана Мештровића, Политика, 14. 07. 1927, 5.
- ²⁴ За постамент који је требало да се направи на Теразијама одређен је архитекта Петар Бајаловић, са којим је Мештровић сарађивао на уметничкој изложби у Риму, међутим по промени локације губе се подаци о томе ко га је пројектовао.
- ²⁵ Аноним: Мештровићев „Весник“ биће подигнут до 7 октобра, Политика, Београд 04. 10. 1928, 9; Аноним: Пред завршење Калемегданске Терасе, Политика, Београд 21. 10. 1928., 9.
- ²⁶ О радовима на формирању терасе видети: Божовић-Лопичић, Р, Поповић, М: Савско шеталиште са великим степеништем на Калемегдану, Наслеђе II, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1999, 53-72; Милановић, Х: Прилог истраживању настанка и развоја парка Калемегдан, Наслеђе II, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 1999, 41-52;Аноним: Како ће изгледати Калемегданска Тераса, Политика, Београд 06. 09. 1928., 9.
- ²⁷ Аноним: Зобрањено је гледати Победника..., Политика, Београд 14. 10. 1928., 6.
- ²⁸ Одлука, „Сл. лист града Београда“ бр. 26/92. У образложењу одлуке о проглашавању одрежених непокретности на територији града Београда за културна добра наводи се „ У кратком временском распону, од његове јавне посвете пробоју Солунског фронта, „Победник“ је превасходно постао симбол Београда и његова визуелна одредница, па је и проглашење за културно добро –споменик културе, правно санкционисање његове вредности“: документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ²⁹ Прва иницијатива је потекла од Београдске општине 1921. године видети: Тимотијевић, М: A la France!-Подизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану, Међународни скуп Српско-француски односи 1904-2004, Београд 2004, 193-218,193-195.
- ³⁰ Ibid.; Ристановић, А: Споменик захвалности Француској, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2012; документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ³¹ Ристановић, А: Споменик захвалности Француској, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2012, 4.
- ³² Борозан, И: Споменик Карађорђу-симболизам, театрализам и медијско прожимање, Наслеђе XIII, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2012, 27-47.
- ³³ Војни музеј се налази у овом објекту од 1956. године.
- ³⁴ документација Завода за заштиту споменика културе града Београда;Ристановић, А: Споменик захвалности Француској, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2012, 4.
- ³⁵ Аноним: Програм свечаности, Политика, Београд 09. 11. 1930., 2;Аноним: Свечано откривање споменика, Политика, Београд 12. 11. 1930., 3-5;Аноним: Величанствене манифестације француској нацији у Београду, Београдске општинске новине, Београд 1930, 1355-1363;Тимотијевић, М: A la France!-Подизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану, Међународни скуп Српско-француски односи 1904-2004, Београд 2004, 193-218,206.

- ³⁶ Фигура је, специјалном староиталијанском техником: документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Према Мештровићевим нацртима извео Франо Кршинић: Ibid.
- ³⁹ Према Мештровићевим нацртима извео Антун Аугустинчић: Ibid.
- ⁴⁰ Тимотијевић сматра да је то мана овог споменика с обзиром да бочне стране споменика у меморијалним ритуалима имају секундарну улогу, видети: Тимотијевић, М: A la France!-ПОдизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану, Међународни скуп Српско-француски односи 1904-2004, Београд 2004, 193-218,202.
- ⁴¹ Уочљива је разлика концепције односа облика и висине постамената код споменика Победнику и Споменика захвалности Француској која је на постаменту висине око 7 метара што је за пет метара ниже од постамента победника, постамент је знатно ужи од скулптуре која је у покрету и осваја просторо. Разлика у у покрету је разлика и у ауоровој перцепцији уметничког израза пре и после првог светског рата.
- ⁴² Са записника комисије са утврђивање споменичких својстава споменика захвалности француској 18. 12. 1964, документација завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ⁴³ Прецизни подаци о овој скулптури нису познати тако да Адамец Ана у каталогу дела наводи „Велике Крилате фигуре 1911. Бронза? Потпис? (Београд) непознато“: Adamec, A: Ivan Meštrović 1883-1962, Srpska Akademija nauka i umetnosti, Beograd 1984, 77.
- ⁴⁴ Блиц 19. 04. 2011-www.blic.rs.
- ⁴⁵ Мештровић, И: Успомене на политичке људе и догађаје, Матица Хрватска, Загреб, 1969, 16-19.
- ⁴⁶ Тошић, Д: Учешће Србије на изложби у Риму 1911. године у извештају архивске грађе, Матица српска, Нови Сад 1980, 341-385.
- ⁴⁷ У прилог овој тврдњи иде и податак да објекат павиљона у потпуности одудара од осталих Бајаловићевих пројеката а близак је Мештровићевој перцепцији архитектуре маузолејског типа: Кеџкемет, Д: Život Ivana Meštrovića, Sv. 1-2, Školska knjiga, Zagreb 2009; Амброзић, К: Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године, Народни Музеј, Београд 1960/61, 252-253.
- ⁴⁸ Фигура сфинкса на терену и седећом фигуром са крилима изнад ње у висини улаза у објекат.
- ⁴⁹ Амброзић, К: Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године, Народни Музеј, Београд 1960/61, 254-256.
- ⁵⁰ Суботић, И: Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј у Београду, Београд 2009, 26.
- ⁵¹ Из безбедностних разлога скулптура је постављена на простору Малог Калемегдана.
- ⁵² Скулптура је делимично оштећена.

ИЗМЕЂУ ЈАВНИХ СПОМЕНИКА И КАПИЈА МОСТА: МЕШТРОВИЋЕВЕ КОЊАНИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ ВЛАДАРА ЗА ЗЕМУНСКИ МОСТ ВИТЕШКОГ КРАЉА АЛЕКСАНДРА I УЈЕДИНИТЕЉА

Апстракт

Током изградње Земунског моста витешког краља Александра I Ујединитеља преко Саве (1929–1934), краљ Александар I Карађорђевић одлучио је да скулпторалну декорацију без конкурса повери вајару Ивану Мештровићу (1883–1962). Уједно је потпуно променио стилску концепцију и уместо првобитно предвиђених и израђених пројеката тријумфалне капије или скулптура лавова, замислио је да се на мосту поставе четири монументална коњаничка споменика историјских владара. Цар Душан и краљ Томислав, представници два народа, били би опонирали државотворним владарима Твртком I Котроманићем и Петром I Карађорђевићем.

Мештровић је желео да владари јашу крилате коње који почивају на удвојеним стубовима високим двадесет два метра, а већ изведени пилони архитекте Николаја Петровића Краснова (1864–1939) украшени романичким и византијским орнаментима би преузели функцију поста-мента. Међутим, угледни архитекти, инжењери, уметници и теоретичари из свих крајева Краљевине били су критички настројени према овом Мештровићевом пројекту. По мишљењу модернистички оријентисаних критичара, савремена конструкција моста захтевала је искључиво функционалну и безорнаменталну архитектуру.

Полемика о *Коњаницима* прекинута је убиством краља Александра 1934. године, и мост је пуштен у промет без споменика. У зору 9. априла 1941. године конструкцију моста су срушили југословенски инжењери у склопу одбрамбене тактике, а пилони у Карађорђевој улици и на левој обали реке су тешко оштећени у бомбардовањима. Измењена политичка идеологија након рата довела је до тога да се уместо обнове монументалног симбола Краљевине и омажа краљу Александру 1955. године изгради савремен мост на осигураним Красновљевим пилонима.

Позиција Земунског моста била је јединствена – физички је спајао две територије Краљевине којима је пре уједињења река Сава била граница. Са коњаничким представама владара многострукост његовог значења огледала би се и у комплексним порукама утемељења националног индентитета и колективног памћења. Замисао краља Александра и Ивана Мештровића није остварена. У исто време, Мештровић је израдио две коњаничке фигуре у бронзи *Индијанци – Стрелца* и *Копљаника* које су постављене 1928. године у парку *Грант* у Чикагу. Мештровићеви *Коњаници* за Земунски мост, иако остају у домену идејног пројекта, материјалном и нематеријалном поруком коју носе представљају један од најзначајнијих уметничких подухвата краља Александра кроз који се могу сагледати комплексни друштвено-политички и културни аспекти епохе.

BETWEEN THE PUBLIC MONUMENTS AND BRIDGE GATES: EQUESTRIAN STATUES OF RULERS BY IVAN MESTROVIC FOR ZEMUN BRIDGE OF CHIVALRIC KING ALEXANDER I THE UNIFIER

Abstract

During the construction of the Zemun bridge of Chivalric King Alexander I the Unifier across Sava river (1929-1934), King Alexander I Karadjordjević decided to entrust its sculptural decoration without open competition to famous sculptor Ivan Meštrović (1883-1962). Monarch also changed the stylistic concepts, and instead of the originally planned and designed triumphal gate or four lions, opted for four monumental equestrian statues of historic rulers. Emperor Dušan and King Tomislav, the representatives of the two nations, would be opposed to state-building rulers Tvrtko I Kotromanić and Peter I Karadjordjević.

Meštrović's idea was that the rulers ride winged horses that stand on twenty-two meter high double columns. Already constructed bridge pylons by architect Nikolai Petrovich Krasnov (1864-1939) decorated with Romanesque and Byzantine ornaments would become pedestals. However, prominent architects, engineers, artists and scholars from all over the Kingdom have been critical towards Mestrovic's project. The opinion of the modernist-oriented critic was that contemporary bridge structure demanded non-ornamental, functional architecture.

Controversy over riders ended in 1934 with the assassination of King Alexander I, and the bridge was opened without the statues. Yugoslav engineers blew up the iron framework as part of the defensive tactics at dawn on April 9th 1941, and pylons in Karadjordjeva Street and at the left bank of the river were heavily damaged in the bombings. Changed political ideology after the war contributed that instead of restoration of the monumental symbol of the Kingdom and homage to King Alexander I, new bridge was erected in 1955 on reinforced Krasnov's pylons.

Position of the Zemun bridge was a unique – it linked the two territories of the Kingdom that were separated before unification by border river Sava. The equestrian statues of rulers seem to encompass the full *multiplicity* as a complex message of establishing national identity and collective memory. The concept of King Alexander I and Ivan Meštrović has not been achieved. At the same time, in 1928, Mestrovic made two bronze equestrian monuments known as *The Indians – Bowman and Spearman*, which still stand in Chicago's *Grant Park*. Mestrovic's riders for the Zemun Bridge, although remaining in the domain of conceptual design, carry out the material and immaterial messages as one of the most remarkable artistic endeavor of King Alexander, crucial for examining the complex socio-political and cultural aspects of the period.



Сл. 1. Мост витешког краља Александра I ујединитеља преко Саве у Београду (1929–1934), разгледница (колекција А. Илијевски)

Мост витешког краља Александра I Ујединитеља преко Саве (1929–1934),¹ или Земунски мост, како су га такође називали, био је један од најзначајнијих градитељских подухвата у Краљевини Југославији (Сл. 1). Да би се повезали Београд и Земун, Министарство грађевина је у мају 1929. године расписало конкурс за пројекат моста са приступним саобраћајницама. Конкурским захтевима је одређено да конструкција буде гвоздена, вијадукти гвоздени или армиранобетонски, са пилонима обложеним каменом. Том приликом нису прецизирани облик и систем моста, већ је наглашено да га треба прилагодити околини, узимајући у обзир естетски утисак погледа на град. Због подизања на самом пристаништу, реку је требало премости једним отвором распона 255 метара. Мост би служио за трамвајски, колски и пешачки саобраћај, са коловозом ширине 12 метара, пешачким стазама по 3 метра са обе стране и трамвајским шинама поред тротоара.² Непуних годину дана касније београдска штампа је известила јавност да ће пилоне и прилазе мосту градити француско грађевинско друштво *Батињол* (*La Société de construction des Batignolles*) из Париза,³ а гвоздену конструкцију немачка фирма *Гутехофнунгсхуте* (*Gutehoffnungshütte*) из Оберхаузена.⁴ Том приликом је такође саопштено да ће нови ланчани мост дугачак 457 метара понети име владајућег монарха, краља Александра I Карађорђевића.⁵

Тријумфална капија или скулптуре лавова

Изградња моста преко реке Саве и пута до Земуна спадала је у капиталне инфраструктурне пројекте од највишег државног значаја, па су се сви радови обављали преко Министарства грађевина Краљевине Југославије. Због тога је министар грађевина, мимо конкурса, разраду пројеката пилона 2, 4, и 5 поверио архитекти Николају Петровичу Краснову (1864–1939),⁶ афирмисаном руском градитељу запосленом у архитектонском одељењу поменутог министарства. Нови мост није био само утилитаран објекат, већ је представљао грађевински подухват којим се маркирао просперитет заједнице и њена моћ. Наиме, постао је идентификациони образац друштва и

јавни симбол⁷, јер река Сава након Првог светског рата није представљала државну границу и мост је повезивао два дела Краљевине. Граница уткана у меморију народа није више постојала, па је било потребно управо нагласити ту важност моста као симбола новог политичког и друштвеног контекста, јер је река Сава и даље посматрана као међа између две идеологије, сада унутар једне државе. По речима савременика, духовна природа ове границе од Јасеновца до Раче била је, лево: средњоевропска култура и цивилизација и католицизам, десно: православље и ислам.⁸ Кроз тај образац би требало сагледати и првобитан пројекат пилона бр. 4 који је предвиђао да се



Сл. 2. Мост витешког краља Александра I ујединитеља, пилон бр. 4 са тријумфалном капијом, изглед спреда, неизведени пројекат, 8.8.1930. (извор: Архив Југославије)

на десној обали Саве, са београдске стране, изгради тријумфална капија.⁹

Како је настајао под будним оком краља Александра I и носио његово име, мост би на овај начин постао симбол владарске моћи, а тријумфална капија би славила Александра I Карађорђевића као монарха ујединитеља. Значај моста као идеолошке везе Београда, престонице Краљевине, са територијом преко реке Саве тиме би била употпуњена.

Међутим, средином марта 1931. године новине су извести-ле да се ипак одустало од изградње тријумфалне капије на почетку моста из разлога што су сматране симболом прош-

лог столећа. Наглашено је да се на савременим мостовима може обратити већа естетичка пажња на облик гвоздене конструкције, па су споменици у облику тријумфалних капија избачени из употребе, нарочито код ланчаних мостова.¹⁰

Архитект Краснов је израдио велики број скица, трагајући за најприкладнијом архитектонском формом пилона моста. Поштујући захтеве конкурса да пилони буду од камена, обложио их је тесаником. Стуб бр. 4 декоративно је обрађен у еклектичком, романско-византијском стилу, са карактеристичним аркадним нишама у подножју и пластичним украсом на широким горњим површинама фасада.¹¹

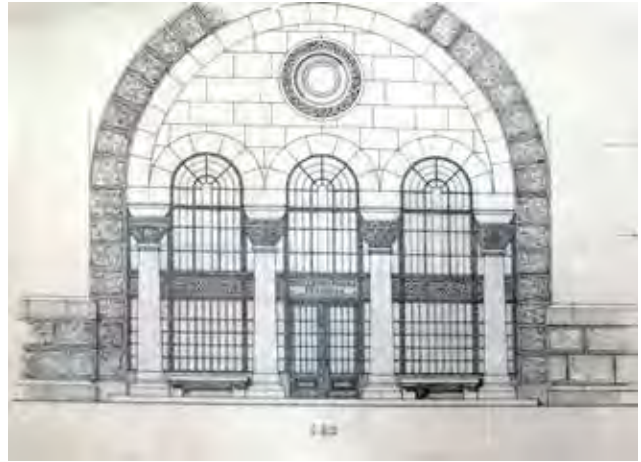
Ослонци и прилаз моста обликовани су у византијско-романичкој синтакси, као идеалном трезору садржаја југословенског индентитета у перспективи синкретичког јединства „источних“ и „западних“ елемената.¹² Визуелна представа појачана је државним симболима. Прилази на земунској и београдској страни украшени су градским грбови-

ма, док се на фасадама стуба бр. 4 нашао осам пута поновљен грб Краљевине Југославије – крунисани двоглави орао са штитом на грудима – клесан у камену и моделован на истакнутом правоугаоном пољу.¹³

С обзиром да је пројекат изградње тријумфалне капије дефинитивно напуштен, Краснов је разматрајући варијанте скулпторалног украса за пилон бр. 4, у августу 1931. представио ново решење са четири симетрично распоређене стојеће фигуре лава.¹⁴

Скулптуре лавова биле су чест пример „чуvara моста“, попут лавова на Сечењијевом ланчаниом мосту преко Дунава (1839–1849) који спаја Будим и Пешту.¹⁵ Лав као симбол државничке снаге и мудрости био је такође и алегориски мотив. Врхунац српске средњовековне стилске формулације почивао је на јединству српско-византијског и романског наслеђа на шта упућује и дечанска пластика. Истовремено је историјски гледано, представа лава идентификована са монарсима. Лав је постао метафора краља, снага лава постала је врлина суверена. Лавови на пилонима су били ту да визуелизују династичку снагу и моћ владајуће породице Карађорђевић, као и потентност нације.¹⁶

Министарство грађевина је расписало ужи конкурс за израду фигура лава од беловодског камена висине четири, дужине пет и ширине два метра. Оцењивачки суд су чинили вајар Ђорђе Јовановић, архитекти Николај Краснов и Петар Поповић.¹⁷ Батињол је на оцену послао радове вајара Драгомира Арамбашића и архитекте Романа Верховскоја. У октобру 1932. годи-



Сл. 3. Николај Краснов, Мост витешког краља Александра I ујединитеља, пилон бр. 4, скица за жандармеријску станицу, детаљ, 15.2.1933. (извор: Архив Југославије)



Сл. 4. Мост витешког краља Александра I ујединитеља са скулптурама лавова, ситуациони план (извор: Архив Југославије)

не комисија је констатовала да Арамбашићева фигура лава није одговарала, јер је стојећа са три лавића, док је лав Верховског оцењен као добар али је сувише био сличан чувеном *Белфорском лаву* Фредерика Огиста Баролдија (Frédéric Auguste Bartholdi). На основу тих радова, комисија је закључила да би требало начинити нове скице које задовољавају идеју пројекта и представљају оригинално дело. Такође је донела закључак да лав из естетичких разлога не може бити у стојећем ставу, већ на предњим ногама, чиме би се маса лава спојила са масом пилона.¹⁸ Међутим, након поновљеног конкурса, Ђорђе Јовановић је писмено обавестио Краснова да је *Батињол* по други пут комисији поднео скице иста два уметника, иако је он сазнао да се на конкурс јавило више њих. Због таквог поступка је одбио да исказе своје мишљење,¹⁹ а за дневни лист *Политика* је изјавио да комисији нису били предати сви приспели конкурсни радови, наводећи том приликом имена вајара Риста Стијовића и Петра Палавичинија.²⁰

Поводом афере у *Политици* је током марта 1933. године изашла серија чланака у којима је откривено да је главни инжењер *Батињола* задржао радове Стијовића и Палавичинија јер је њихов предрачун био нижи.²¹ Огласило се и Министарство грађевина саопштењем да ће, након што се цела ствар буде испитала, утврдити услове конкурса за израду лавова или потражити друго решење за завршетак моста.²² Скандал је подстакао и да се у име *Удружења ликовних уметника* архитекта Драгиша Брашован обрати министру грађевина са захтевом да за уметничке радове држава расписује јавне конкурсе, како би се исти поверили нашим најбољим уметницима.²³



Сл. 5. Коњаници Ивана Мештровића за пилон бр. 4 Моста витешког краља Александра I ујединитеља (извор: Архив Југославије)

Пројекат *Коњаника* вајара Ивана Мештровића

Међутим, уместо да Министарство грађевина отвори нов, јавни конкурс, одлучено је да се потпуно промени концепција и скулпторална декорација, моста без конкурса, повери вајару Ивану Мештровићу (1883-1962).²⁴ Уместо лавова, предвиђено је да се поставе четири монументална коњаничка споменика²⁵ историјских владара. Стефан Урош IV Душан Немањић, краљ (1331–1345) и први српски цар (1346–1355), и Томислав I Трпимировић, кнез (910–925), и први хрватски краљ (925–928), били би опонирани Стефаном Твртком I Котроманићем (1338–1391) „краљем Рашке, Босне, Далмације, Хрватске и Приморја” и

краљем Петром I Карађорђевићем, краљем Србије (1903-1918) и првим краљем Срба, Хрвата и Словенаца (1918–1921).

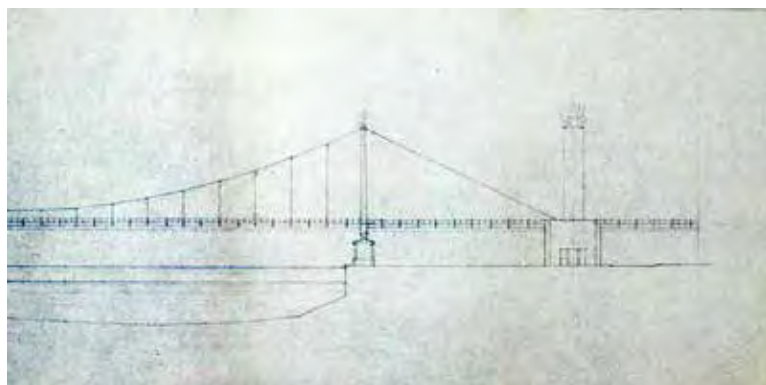
Владарски коњанички споменик уобличен је у римској империји. Његов формални узор био је императоров свечани улазак у град – „Adventus Augusti.“ Са друге стране, идеја намерно траженог континуитета водила је и до свесног „измишљања традиције“. Оно полази од тога да свака нација у линеарном развоју има своје рођење, успон и пад, након кога следи обнова, ново златно доба. Због тога је споменик владару, обновитељу златног доба, нужно подразумевао понављање националног прототипа, творца првог златног доба нације.²⁶ Приказан однос важних владара два државотворна народа и „владара ујединитеља“ значио је да се југословенски национални и културни индентитет посматра као сложен, сачињен од више историјских културних индивидуалитета, при чему идеја њиховог спајања у јединствену југословенску целину није представљала конкурентски концепт.²⁷

Савременици о Мештровићевим Коњаницима

Чланови Удружења београдских ликовних уметника и београдска секција Удружења југословенских инжењера и архитеката током марта 1934. године одржали су низ састанака посвећених проблемима који су пратили изградњу Моста краља Александра. У стручној јавности покренуто је питање могућности реализације Мештровићевих Коњаника, али је пажњу привукла и стилска обрада пилона са романичким и византијским елементима на савременом ланчаном мосту. Конструкција моста и урбанистичке интервенције у непосредној околини моста су такође били предмет полемике. Поред тога, дневне новине су редовно објављивале критички интониране ставове бројних архитеката, уметника, инжењера и других заинтересованих за урбанистичко–архитектонска и естетичка питања.

Уважени ликовни критичар, архитекта и сликар Бранко Поповић је подсетио на ток изградње моста, наглашавајући да је архитекта Краснов, из разлога штедње, израдио пројекат београдског излаза у византијском стилу, у лучним формама и филигранским радовима, додајући да пројекат представља завршетак моста у стилу лавова са манастира Дечана.²⁸ Батињол је био предвидео милион динара за израду скулптура лавова, за шта је позвао неке београдске уметнике да израде пројекте, што су они и учинили. Али, после тога се појавио пројекат Мештровића, за који се морају реконструисати већ изграђени пилони, тако да би сви послови око извођења Мештровићевог пројекта изнели двадесет два милиона динара,²⁹ приметио је Поповић. На два огромна стуба од 2 метара у пречнику и 22 метара висине, са 3 метра међустубног размака, везаним заједничким абакусом, постављена је коњаничка фигура висока 10 метара³⁰ и притом све почива на мостовском пилону висине 13 метара. Споменике је Мештровић поставио паралелно са осовином моста, што значи да би били сагледиви првенствено фронтално – према главном прилазном правцу. Мештровић је коњима додао крила, што је разбило неповољну форму фронталног сагледавања. Са београд-

ске стране прилаз би био из уске Бранкове улице, док је са земунске био изграђен армиранобетонски вијадукт. Стубови који носе *Коњанике* би били постављени на проширења пилоне, међутим, са земунске стране, због степеница које воде на обалу, морали би да се поставе делимично на пешачку стазу. Не само да *Коњаници* не би били у осовини, већ би и пешачка стаза била сужена.³¹ Пилони моста у оваквој поставци би преузели функцију постамента. С обзиром да је реч о великој измени која је захтевала њихово додатно ојачавање, архитектор Краснов је радио на измени пројекта. Основна заблуда пројекта, по Поповићевом мишљењу, је што би Мештровићеви *Коњаници* својом висином и волуменом требало да одврате пажњу гледалаца од неукусних гвоздених портала и да тако умање њихову импресивну вредност у укупном изгледу моста. Таквим поступком декорација постаје нелогична јер долази у пуну супротност са јасном статичком линијом мостовске конструкције која виси на доминантним гвозденим порталима.³²



Сл. 6. Мост витешког краља Александра I ујединитеља са Коњаницима Ивана Мештровића, детаљ (извор: Архив Југославије)

Архитект Драгиша Брашован је, између осталог, уочио да би било боље спустити испод колосека носач који је на пешачкој стази, да би се добила јасна перспектива горњег слободног колосека и пешачких стаза.³³ Износећи суд о пилонима архитекте Краснова, Брашован је заузео одлучан став да је избор романо-византијског стила потпуно незадовољавајући, сматрајући да је нонсенс подвући испод једне савремене гвоздене конструкције стубове са средњовековном архитектонском обрадом. Њему су сметали венци, конзоле, стубићи, лукови, преплети и розете.³⁴ Архитекта Миша Манојловић је такође сматрао да су се украси моста могли изоставити. Приоритет по његовом мишљењу је био да се рашчисти Карађорђева улица и створи један модеран кеј и пристаниште.³⁵ Архитекта Рајко Татић се сложио да је у питању урбанистички проблем и захтевао расписивање конкурса за решење прилаза мосту. Док то не буде решено свака декорација би била депласирана, јер држава која ће дати двадесет милиона за Мештровићеве коње може да издвоји исто тако извесну суму за експро-

пријацију, па да се прилаз што боље реши, рекао је Татић.³⁶ И на овом скупу је било истакнуто да страни инжењери заузимају сва добро плаћена места у држави и да су тиме угрожена елементарна права наших стручњака.

Средином марта 1934. године београдска секција *Удружења југословенских инжењера и архитеката* је изгласала Резолуцију о Мештровићевим *Коњаницима* где су закључили да гвоздена конструкција оваква каква је искључује сваку декорацију која би ишла за тим да умањи вредност њене логичне функције,³⁷ инсистирајући да се Мештровићеви споменици не изводе. Такође су захтевали нов јавни конкурс којим би се решили архитектонски, урбанистички и уметнички проблеми моста.

Иван Мештровић је одговорио на критике београдске стручне јавности, посебно пријатеља Бранка Поповића, и притом замерио да у њиховим аргументима има више демагошког него стручног. О пилонима Николаја Краснова је рекао да је хтео да за постратрача, бар из даљине, они стубови са мноштвом детаља не делују него само као подножја.³⁸ За разлику од Мештровића, Николај Краснов се уздржао од учешћа у полемици.

Дневна штампа већ крајем марта 1934. године постепено престаје да преноси ставове заинтересованих страна поводом постављања *Коњаника*. Међутим, и поред одлучног противљења бројних стручњака, није се одустало од Мештровићевог пројекта. Већ крајем августа *Политика* је објавила да је дефинитивно одлучено да се *Коњаници*, уз реконструкцију већ изведених Красновљевих пилона, изграде у року од осам година.³⁹

Иван Мештровић је изузетну пажњу посветио и односу *Коњаника* и архитектонског простора. Као што је напоменуто, главни естетско-урбанистички проблем је био неповољно решен прилаз мосту са београдске стране. Из тог разлога је израђен нов план регулације од Поп Лукине улице до пилона бр. 4⁴⁰ којим би Бранкова улица излазила праволинијски на мост. Да би прилаз мосту учинио репрезентативним, Мештровић га је проширио у трг, са грађевинам јавне намене у завршетку Бранкове улице, на углу са поп Лукином, испред које је, у осовини са мостом, поставио још један споменик.



Сл. 7. Регулациона скица за уређење околине на десној страни Моста краља Александра I у Београду, 13.1.1934. (извор: Архив Југославије)

Трг је позиционирао испред *Коњаника*, јер предњи план и уређење предпростора имају значајну улогу у композицији споменичког ансамбла. Предњи план и позадина стварају ону емоционалну припрему и атмосферу који споменик чине блиским уметничким делом или га удаљавају од човека, стварајући неприродне преграде, нескладне међусобне односе.⁴¹ Овом урбанистичком интервенцијом Мештровић је донекле решио неповољно фронтално сагледавање *Коњаника*. Бранкова улица би полазила од моста коловозом широким 12 метара и тротоарима од по 4 метра. Да би прилаз мосту био што лепши, план је предвиђао да се све нове зграде у Бранковој улици морају дизати са аркадама.⁴²

Како је у међуратном периоду често бивало, одобрена регулација Бранкове улице није извршена. После атентата на краља Александра у Марсељу 9. октобра 1934. и продубљивањем политичке кризе у Краљевини, полемика о *Коњаницима* као да је утихнула. Мост је свечано пуштен у саобраћај 17. децембра исте године. Нешто касније Ђурђе Бошковић је писао да је срећна околност што су Мештровићеви коњаници отпловили низ Саву, не из разлога што они понаособ нису били уметничко дело или због њихове цене, већ зато што изузетној гвозденој конструкцији Земунског моста нису потребни скулптурални украси. Њега је нарочито изненадио став *Клуба инжењера и архитеката* да само једно смело архитектонско-скулптурно решење може да спаси Земунски мост. Мештровићеви коњаници били су управо једно такво дело, подсећао је Бошковић, а наишли су на општу осуду стручњака и јавности. Он је сматрао да је инсистирати на било каквим архитектонско-скулптуралним радовима на мосту исто што и тражити да се на његовим челичним носачима израде фреске или мозаик.⁴³

Позиција Земунског моста била је јединствена – физички је спајао две територије Краљевине Југославије, до уједињења раздвојене граничном реком Савом. Иста река ће, недуго потом, још једном одиграти кључну улогу. Мост краља Александра I срушили су југословенски инжењери у рану зору 9. априла 1941. године да би се успорило напредовање непријатељске војске. Челична конструкција уништена је у бомбардовањима током рата, док су пилони архитекте Николаја Краснова у Карађорђевој улици и на левој обали Саве тешко оштећени, али су ипак одолели. Након рата, у измењеним политичким околностима мост краља Александра I није било могуће обновити. Уместо њега 1955. Године, на осигураним пилонима 2, 4 и 5, који су до данас задржали функцију степеништа за пешаке (стубови 2 и 5), односно трамвајске чекаонице (стуб 4), изграђен је нов мост. Две године касније, у потпуности су уклоњени остаци конструкције Моста витешког краља Александра I Ујединитеља.

Многострукост значења Моста краља Александра са монументалним коњаничким споменицима владара огледала би се и у комплексним порукама утемељења националног индентитета и колективног памћења. Замисао краља Александра и Ивана Мештровића није остварена. У исто време, Мештровић је израдио две коњаничке фигуре у бронзи, *Индијанце – Стрелца и Копљаника*, које су постављене 1928. године

у парку *Грант* у Чикагу. Мештровићеви Коњаници за Мост витешког краља Александра I Ујединитеља, иако остају у домену идејног пројекта, материјалном и нематеријалном поруком коју носе представљају један од најзначајнијих уметничких подухвата краља Александра I Карађорђевића кроз који се могу ишчитавати комплексни друштвено-политички и културни аспекти епохе.

Напомене

¹ О историји и архитектури Моста витешког краља Александра I ујединитеља видети: Рајчевић, У: Коњаници за мост краља Александра I у Београду: један неизведени пројекат Ивана Мештровића, Годишњак града Београда XXXIV 1987, 209-222; Кадијевић, А: Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939), Саопштења XXVI 1994, 181-192; Кадијевић, А: Историја и архитектура Земунског моста краља Александра I Карађорђевића, ПИЛУС записи IV 1996, 7-19. Кадијевић, А: Рад Николаја Краснова у Министарствуграђевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године, Годишњак града Београда XLIV 1997, 221-255; Поповић, М: Хералдички симболи на београдским јавним здањима, БМГ, Београд 1997, 115-116, 128-129, 144; Ignjatović, A: Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, Beograd 2007, 360-367; Борозан, И: Политика дијалога: мостови као контактни симболи, у: Димитријевић-Марковић, С. и Живковић, Н. (ур.), Наслеђе и дијалог, дигитални зборник радова, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2011; Илијевски, А: Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра I ујединитеља у Београду, Наслеђе XIV 2013, 211-220. Архивска грађа о изградњи моста: Архив Југославије, фонд 62: Министарство грађевина Краљевине Југославије, 1230-1249 и збирка планова 601, 676, 691, 760.

² Конкурс за пројекат новог моста Београд-Земун, Време 19.5.1929, 5.

³ *Батињол* (1871-1968) је било француско предузеће и светски лидер у изградњи железница и јавних радова крајем XIX и у XX веку. О томе видети: Burnel, A: La Société de construction des Batignolles de 1914 à 1939: histoire d'un déclin, Librairie Droz, Genève – Paris, 1995.

⁴ *Гутехофнунгсхуте* је била рударска и инжењерска компанија са седиштем у Оберхаузену. Током XX века је постала највећи произвођач машина и постројења у Европи. Од 1986. године је под именом *МАН*. О компанији видети: Bähr, J. and Banken, R. und Flemming, T: MAN: Eine deutsche Industriegeschichte, C.H.Beck, München, 2008.

⁵ Рок за завршетак радова је био 38 месеци од дана потписивања уговора. Трошкови изградње моста износили су 179.856.175,90 динара. Око 67.500.000 динара (5.000.000 марака) предвиђених за гвоздену конструкцију исплатило би се на рачун репарације од Немачке, а остатак је био кредит преко Државне хипотекарне банке до 1. априла 1935. године (А. А., Питање грађења моста Београд – Земун решено. Радови су уступљени француском друштву *Batignolles* и немачком предузећу *Gutehoffnungshütte*, Време 10.04.1930, 3; А. А., Грађење моста Краља Александра I и пута Београд – Земун, Политика 10.04.1930, 3; Грађење Моста краља Александра I и пута Београд – Земун, Политика 10.04.1930, 3.)

⁶ О делу Николаја Краснова видети: Шкаламера, Ж: Архитекта Никола Краснов (1864-1939), Свеске ДИУС XIV 1983, 109-129. Кадијевић, А: Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939), Саопштења XXVI 1994, 181-192; Кадијевић, А: Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године, Годишњак града Београда XLIV 1997, 221-255.

- ⁷ Борозан, И: Политика дијалога: мостови као контактни симболи, у: Димитријевић–Марковић, С. и Живковић, Н. (ур.), Наслеђе и дијалог, дигитални зборник радова, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2011.
- ⁸ Gjermanović, R: Kriza Jugoslovenstva i preporod Beograda. (Rasmatranja sa Save). Nova Evropa knj. XXVII, br. 7, jul 1933, 283.
- ⁹ Илијевски, А: Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра I ујединитеља у Београду,“ Наслеђе XIV 2013, 212.
- ¹⁰ Радови на мосту Београд – Земун, Политика 17.5.1931, 10.
- ¹¹ Кадијевић, А: Историја и архитектура земунског моста краља Александра I Карађорђевића, ПИ-НУС Записи IV, 1996, 11.
- ¹² Ignjatović, A: Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941, Građevinska knjiga, Beograd 2007, 365.
- ¹³ Поповић, М: Хералдички симболи на београдским јавним здањима, БМГ, Београд 1997, 115–116.
- ¹⁴ АЈ-62-1230 Николај Краснов, Мост краља Александра I. Фигуре лавова 4 комада, 7.8.1931; АЈ-62-435, збирка планова 676. О конкурсу за скулптуре лавова и полемици која је уследила видети: Илијевски, А: Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра I ујединитеља у Београду, Наслеђе XIV 2013, 212-214.
- ¹⁵ Пројектанти моста су били британски инжењери Вилијам Тирни Кларк (William Tierney Clark) и Адам Кларк (Adam Clark). Скулптуре лавова на уздигнутим постољима су постављене на обалним пилонима и дело су вајара Јаноша Маршалка (János Marschalkó). О изградњи моста видети: Brody J: The Széchenyi Chain Bridge at Budapest, Technology and Culture Vol. 29, No. 1, January 1988, 104-117.
- ¹⁶ Борозан, И: Политика дијалога: мостови као контактни симболи, у: Димитријевић–Марковић, С. и Живковић, Н. (ур.), Наслеђе и дијалог, дигитални зборник радова, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2011.
- ¹⁷ АЈ-62-1230, Комисијски извештај, 14.10.1932.
- ¹⁸ АЈ-62-1230, Комисијски извештај, 14.10.1932.
- ¹⁹ АЈ-62-1230, Писмо Ђорђа Јовановића, 22.02.1933.
- ²⁰ На Земунском мосту биће постављена четири огромна камена лава, као стража, Политика, 6.3.1933, 7.
- ²¹ На Земунском мосту биће постављена четири огромна камена лава, као стража, Политика 6.3.1933, 7; Лавови београдских вајара у кавезу г. Гасталдија, главног инжењера на мосту, Политика 7.3.1933, 5; Непознати господин који се интересује за лавове на Земунском мосту, Политика 8.3.1933, 9.
- ²² Случај са лавовима, Политика 9.3.1933, 5.
- ²³ Претставка удружења ликовних уметника, Политика, 10.3.1933: 5.
- ²⁴ О животу и делу Ивана Мештровића видети: Schmeckeбier, L: Ivan Meštrović: sculptor and patriot, Syracuse University Press, Syracuse 1959; Vidović, Ž: Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom: jedan estetički problem. Veselin Masleša, Sarajevo 1961; Kečkemet, D: Život Ivana Meštrovića 1–2, Školska knjiga, Zagreb 2009 (са обимном старијом литературом); Prančević, D: Suprotstavljanja i imperativi Ivana Meštrovića: fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovice dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj, у: Kolešnik, Lj. i Prelog, P. (ur.), Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975., Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012, 114-157.
- ²⁵ О споменичком типу монархијске коњаничке фигуре видети: Тимотијевић М: Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, Наслеђе IV 2002 45-78 (са обимном литературом).

- ²⁶ Тимотијевић М: Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, Наслеђе IV 2002, 57.
- ²⁷ Ignjatović, A: Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, Beograd 2007, 362-363.
- ²⁸ Р. М.: Да ли ће се на Земунском мосту поставити „Коњаници” г. Ивана Мештровића за које би имало да се плати 22 милиона динара, Правда, 3.3.1934, 8.
- ²⁹ Исто.
- ³⁰ Поповић Б: Зашто је немогућно извести Мештровићев декоративни пројекат за Земунски мост, Политика 22.03.1933, 7.
- ³¹ Исто.
- ³² Исто.
- ³³ Прво треба решити урбанистички проблем и рашчистити прилаз Земунском мосту, па га тек онда украшавати, Правда, 10.3.1934, 13.
- ³⁴ Исто.
- ³⁵ Исто.
- ³⁶ Исто.
- ³⁷ Инжењери и техничари о Мештровићевим коњима, Време, 17.3.1934, 5.
- ³⁸ Шкргић, Н: Да ли ће се на земунском мосту поставити „Коњаници” г. Ивана Мештровића. Г. Иван Мештровић одговара Удружењу југословенских ликовних уметника и Удружењу архитеката, Правда, 17.3.1934, 5.
- ³⁹ Мештровићевим коњаници биће постављени на земунском мосту, Политика, 23.8.1934, 7.
- ⁴⁰ АЈ, збирка планова 691: Regulaciona škica za uređenje okoline na desnoj strani mosta kralja Aleksandra I u Beogradu, 13.1.1934.
- ⁴¹ Maksimović, B: Urbanizam: teorija prostornog planiranja i uređenja naselja, Naučna knjiga, Beograd 1986, 324.
- ⁴² Исто.
- ⁴³ Бошковић, Ђ: Мост Београд – Земун, Српски књижевни гласник XLIV, јануар 1935,70-71.

Литература

- А. А., Питање грађења моста Београд – Земун решено. Радови су уступљени француском друштву Batignolles и немачком предузећу Gutehoffnungshütte, Време 10.04.1930, 3.
- А. А., Грађење моста Краља Александра I и пута Београд – Земун, Политика 10.04.1930, 3.
- Bähr, J. and Banken, R. und Flemming, T: MAN: Eine deutsche Industriegeschichte, C.H.Beck, München, 2008.
- Борозан, И: Политика дијалога: мостови као контактни симболи, у: Димитријевић–Марковић, С. и Живковић, Н. (ур.), Наслеђе и дијалог, дигитални зборник радова, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2011.
- Бошковић, Ђ: Мост Београд – Земун, Српски књижевни гласник XLIV, јануар 1935,70-71.
- Brody J: The Széchenyi Chain Bridge at Budapest, Technology and Culture Vol. 29, No. 1, January 1988,104-117.
- Burnel, A: La Société de construction des Batignolles de 1914 à 1939: histoire d'un déclin, Librairie Droz, Genève – Paris,1995.
- Vidović, Ž: Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom: jedan estetički problem. Veselin Masleša, Sarajevo 1961.

- Gjermanović, R: Kriza Jugoslovenstva i preporod Beograda. (Rasmatranja sa Save). Nova Evropa knj. XXVII, br. 7, jul 1933, 277-290.
- Ignjatović, A: Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941, Građevinska knjiga, Beograd 2007.
- Илијевски, А: Прилог проучавању архитектуре и идеологије Моста витешког краља Александра I ујединитеља у Београду, Наслеђе XIV 2013, 211-220.
- Инжењери и техничари о Мештровићевим коњима, Време, 17.3.1934, 5.
- Кадиевић, А: Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939), Саопштења XXVI 1994, 181-192.
- Кадиевић, А: Историја и архитектура Земунског моста краља Александра I Карађорђевића, ПИСУС записи IV 1996, 7-19.
- Кадиевић, А: Рад Николаја Краснова у Министарствуграђевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године, Годишњак града Београда XLIV 1997, 221-255.
- Kečkemet, D: Život Ivana Meštrovića. Knj. 1– 2, Školska knjiga, Zagreb 2009.
- Конкурс за пројекат новог моста Београд – Земун, Време 19.5.1929, 5.
- Лавови београдских вајара у кавезу г. Гасталдиа, главног инжињера на мосту, Политика 7.3.1933, 5.
- Maksimović, B: Urbanizam: teorija prostornog planiranja i uređenja naselja, Naučna knjiga, Beograd 1986.
- Мештровић одговара Удружењу југословенских ликовних уметника и Удружењу архитеката, Правда, 17.3.1934, 5.
- Мештровићеви коњаници биће постављени на Земунском мосту, Политика, 23.8.1934, 7.
- На Земунском мосту биће постављена четири огромна камена лава, као стража, Политика, 6.3.1933, 7.
- Непознати господин који се интересује за лавове на Земунском мосту, Политика 8.3.1933, 9.
- Поповић, М: Хералдички симболи на београдским јавним здањима, БМГ, Београд 1997.
- Prančević, D: Suprotstavljanja i imperativi Ivana Meštrovića: fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovice dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj, u: Kolečnik, Lj. i Prelog, P. (ur.), Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975., Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2012, 114-157.
- Прво треба решити урбанистички проблем и рашчистити прилаз Земунском мосту, па га тек онда украшавати, Правда, 10.3.1934, 13.
- Р. М.: Да ли ће се на Земунском мосту поставити „Коњаници” г. Ивана Мештровића за које би имало да се плати 22 милиона динара, Правда, 3.3.1934, 8.
- Радови на мосту Београд – Земун, Политика 17.5.1931, 10.
- Рајчевић, У: Коњаници за мост краља Александра I у Београду: један неизведени пројекат Ивана Мештровића, Годишњак града Београда XXXIV 1987, 209-222.
- Случај са лавовима, Политика 9.3.1933, 5.
- Тимотијевић М: Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, Наслеђе IV 2002 45-78.
- Поповић, Б: Зашто је немогућно извести Мештровићев декоративни пројекат за Земунски мост, Политика 22.03.1933, 7.
- Претставка удружења ликовних уметника, Политика, 10.3.1933: 5.
- Schmeckebier, L: Ivan Meštrović: sculptor and patriot, Syracuse University Press, Syracuse 1959.
- Шкаламера, Ж: Архитекта Никола Краснов (1864-1939), Свеске ДИУС XIV 1983, 109-129.
- Шкргић, Н: Да ли ће се на земунском мосту поставити „Коњаници” г. Ивана Мештровића. Г. Иван Мештровић одговара Удружењу југословенских ликовних уметника и Удружењу архитеката, Правда, 17.3.1934, 5.

МЕМОРИЈАЛНА СКУЛПТУРА МИОДРАГА ЖИВКОВИЋА (Период 1960-1980)

Апстракт

Седма и осма деценија двадесетог века у Југославији обележена је реализацијом бројних спомен-комплекса посвећених сећању на страдале у Другом светском рату. Места где су се водиле велике битке претворена су у спомен-паркове, за чију су концепцију и реализацију били ангажовани бројни југословенски уметници, међу којима и вајар Миодраг Живковић (1928). Његово стваралаштво настало током овог периода карактеришу монументалне композиције оштрих геометризованих апстрактних форми асоцијативног карактера, попут споменика стрељаним ђацима у Крагујевцу (1961-1963), затим Споменика победе на Сутјесци на Тјентишту (1963-1971) и Споменика на Кадињачи (1977-1979). На овим пројектима често је сарађивао са другим вајарима и архитектама, попут Светислава Личине, Ранка Радовића и Александра Ђокића. Његове композиције посвећене жртвама Другог светског рата махом карактерише идеја приказа страдања путем асоцијативне апстракције. Оне су углавном концепцијски подељене у више целина које захтевају од посматрача одређени редослед обиласка, попут ходочашћа, са централним мотивом на крају „пута“, попут кулминације доживљаја простора сећања. Овакав приступ омогућио је нове начине третирања и обликовања меморијалних целина, стављајући аспект простор-време у први план и померајући границе традиционалног поимања споменика.

Својим остварењима у области меморијалне скулптуре Миодраг Живковић је чинио саставни део уметничке елите тог периода, заједно са Богданом Богдановићем, Душаном Џамоњом и другима, активно стварајући у земљи и иностранству. Поред свог ангажмана у области вајарства, Живковић је био и професор на Факултету примењених уметности. Иако је иза себе оставио опус вредан опсежног истраживања, историографија се до сада само кроз студије појединачних дела бавила анализом његовог стваралаштва. Како је Миодраг Живковић и даље активан као уметник, овај рад ће бити посвећен анализи његовог опуса меморијалне скулптуре из периода седме и осме деценије двадесетог века, пре свега зато што су у питању његова капитална остварења која су током времена доживела различите судбине, од симбола једног града и трагедије човечанства до неоправданог заборава.

**MEMORIAL SCULPTURE OF MIODRAG ZIVKOVIC
(Period 1960-1980)**

Abstract

The 1960's and 1970's in Yugoslavia have been marked by the construction of numerous memorial complexes dedicated to the victims of the Second World War. The locations on which the important battles have been fought were transformed into memorial parks for which design and realization many Yugoslavian artists were engaged, among which was the sculptor Miodrag Zivkovic (1928). During this period his work is characterized by monumental compositions of a sharp, geometrized form, which had an associative dimension, such as the Monument dedicated to the shot pupils in Kragujevac (1961-1963), then the Monument dedicated to the triumph in the battle of Sutjeska on Tjentiste (1963-1971) and the Monument on Kadinjaca (1977-1979). Zivkovic has cooperated with other sculptors and architects during his work on these projects, for example Svetisav Licina, Ranko Radovic and Aleksandar Djokic. His compositions dedicated to the victims of the Second World War are mostly characterized by the idea of depicting the martyrdom through the associative abstraction. They are often conceptually divided into several parts which demand a certain order of observation by the spectator, similar to the concept of pilgrimage, with a central motif at the end of the "road", as a culmination of experiencing the space of memory. This approach enabled new ways of treating and shaping memorial places, putting the aspect space-time in the first place and moving the borders of the traditional understanding of what a monument is.

With his work in the field of memorial sculpture Miodrag Zivkovic was a part of the artistic elite of that period, together with Bogdan Bogdanovic, Dusan Dzamonja and others, working actively in the country and abroad. Besides his engagement in the field of sculpture, Zivkovic was also a professor on the Faculty of Applied Arts. Although he left an opus worth of an extensive research, up until today there were only several studies of his individual sculptures which analyzed his work. Since Miodrag Zivkovic is still active as an artist, this paper will be dedicated to the analysis of his memorial sculpture opus from the period of 1960's and 1970's, because it includes his capital masterpieces, which had different faiths over the time, from a city's symbol and human tragedy to unjustified oblivion.

Животни пут и стваралаштво

Миодраг Живковић рођен је 1928. године у селу Лесковац у Србији. По завршетку Другог светског рата 1946. године уписао је Школу за примењену уметност у Београду.¹ Већ је 1948. године као студент добио своју прву награду на изложби Фестивала омладине Југославије.² Вајство је дипломирао 1952. године на Академији примењених уметности у Београду. Од 1954. године радио је као наставник ликовног образовања, све до 1957. године, када је одлучио да постане слободан уметник. Живковић је у оквиру УЛУПУДС-а радио на афирмацији примењених уметности, затим на увођењу дизајна у привреду Србије и ликовној хуманизацији животних и радних простора. Током свог стваралаштва награђиван је за своја скулпторска остварења у Југославији, Италији, Аустрији, Чилеу и Габону. Осим самосталних изложби у Југославији и Чилеу, излагао је на Бијеналу у Венецији 1980. године. Миодраг Живковић је такође био редовни професор на Факултету примењених уметности у Београду, предавајући предмет „Примењена пластика“.³ Окосницу његовог уметничког опуса свакако чини меморијална и јавна скулптура настала у периоду од почетка седме деценије двадесетог века, све до последњег изведеног споменика краљу Николи I Петровићу Његошу у Никшићу 2006. године.⁴



Сл. 1 – Споменик револуције у Приштини
(аутор фотографије Јелена Павличић)

Споменик револуције у Приштини

Прва меморијална скулпторска композиција у опусу Миодрага Живковића представља Споменик револуције у Приштини (сл. 1).

Студије на овом споменику започете су 1959. године, а пројекат је реализован 1961. године. Композиција се састоји од осам фигура у бронзи и троделног стилизованог обелиска висине 20 м.⁵ Обле линије стилизованих фигура у контрасту су са белином и оштром, геометризovanом формом обелиска. Овакав вид комбинације фигура у бронзи и белине монолита Живковић ће користити касније у свом опусу, нарочито за споменике у оквиру градског трга, као што је и овде био случај.



*Сл. 2 – Споменик
стрељаним ђацима
у Крагујевцу (аутор
фотографије Ненад
Лајбеншпергер)*

Споменик стрељаним ђацима у Крагујевцу

После Приштине, Живковић је добио да, међу бројним уметницима, учествује у реализацији једног од највећих и најзначајнијих спомен-комплекса у Југославији. Иницијатива да се формира меморијални парк Шумарице покренута је 1952. године.⁶ Било је замишљено да се читав простор уреди архитектонски и уметнички у виду пејсажне урбане целине.⁷ Конкурс за идејно решење споменика расписан је 1961. године и Миодраг Живковић је освојио прву награду.⁸ Споменик стрељаним ђацима у Крагујевцу подигнут је 1963. године изнад гробнице где су, као део одмазде за убијене немачке војнике 21. октобра 1941. Године, стрељани ученици и професори Крагујевачке гимназије.⁹ Скулптура монументалних димензија, 8 м висине и 16,5 м ширине, представља расцепљену камену громаду која стреми ка висини, симболишући насилно прекинут живот (сл. 2). Статику и конструкцију скулптуре радио је архитекта Ђорђе Злоковић, док је вајар Ладислав Фекете био сарадник на пројекту. Естетика споменика одише сведеном геометризованом формом. Из рустично обрађеног белог бетона израњају обриси лица стадалих дечака. У склопу гробнице налази се камење на којем су исписане поруке ђака.¹⁰ Потресна визура споменика прерасла је у ванвременски симбол снаге, наде и постојаности.¹¹ Живковићев споменик се својом монументалношћу издвојио из амбијента, поставши симбол читавог меморијалног парка, па се чак налази на логоу „Крагујевачког октобра“.¹²

Иако несумњиво уметнички вредан, Живковићев споменик имао је и несумњив политички значај.¹³ Испред Живковићевог споменика се преко четрдесет година одржава традиционална манифестација „Велики школски час“. Број церемонија којима се обележава „Крагујевачки октобар“ током времена се увећавао и данас представља једну од централних манифестација у топографији сећања на жртве Другог светског рата.¹⁴

Споменик храбрима у Остри

Године 1969. Живковић је са својим сарадником Ладиславом Фекетеом извео споменик храбрима у Остри код Чачка, на коме је радио претходне две године. Иако је визуелна препознатљивост Живковићеве поетике и на овом делу присутна, аутор се при реализацији овог споменика одлучио за дур-алуминијум, са којим је могао да моделује оштро сечене углове и површине. Поново захваљујући статичком прорачуну и конструкцији Ђорђа Злоковића, скулптура пркоси гравитацији стремећи ка висини у виду оштре дијагонале дужином од 17 м, док највиша тачка споменика износи 10 м. За урбанистичко решење читавог простора заслужан је архитекта Светислав Личина.¹⁵

Споменик југословенском усељенику у Пунта Аренасу

Споменик Југословенском усељенику спада у групу Живковићевих остварења изван граница Југославије. Подигнут је у Пунта Аренасу (Punta Arenas) у Чилеу (Chile) 1970. године на тргу Југославија. Меморијал се састоји из два сегмента: фигуралне скулпторске композиције „Породица“ висине 3 м, одливане у бронзи и монолита од белог бетона висине 15 м¹⁶ са стилизованим и геометризованим ликовима југословенских усељеника. На реализацији су радили већ устаљени Живковићеви сарадници Ђорђе Злоковић и Ладислав Фекете.¹⁷ Данас се овај споменик назива различито, односно грешком се сматра да је посвећен хрватским имигрантима (Monumento al inmigrante croata), како је хрватска дијаспора изузетно бројна у овом граду.¹⁸

Споменик „Протеста“ у Пунта Аренасу

На позив председника провинције Магеланес (Magallanes) Миодраг Живковић је са Ладиславом Фекетеом 1970. године израдио нацрт за споменик и трг „27. јул“. Централни мотив трга представља фигурална вајарска композиција „Протест“, изведена у белом бетону висине 3,6 м. Трг је са спомеником подигнут у част сећања на чилеанске раднике који су погинули у штрајку 1920. године.¹⁹

Споменик битке на Сутјесци

Битка на Сутјесци или пета непријатељска офанзива одиграла се у јуну 1943. године, када је у оквиру операције „Шварц“ (Schwarz) окупатор покушао да опколи партизанске снаге, које су после једномесечне борбе пробиле обруч ка Босни.²⁰

Миодраг Живковић је победио на конкурс за споменик битке на Сутјесци 1964. године.²¹ Скулпторална композиција представљала је део меморијалног комплекса „Долина хероја“, подигнутог у част више од 7.000 бораца палих у борби.²² За локацију спомен-парка изабрано је Тјентиште као погодна зараван уз реку Сутјеску. Споменик се састоји од две симетрично постављене стене од белог бетона разубежене структуре висине 19 м. Читава маса ових скулпторских громада динамична је и визуелно делује као да је покренута. Скулптуре су нагнуте под оштрим углом и одају утисак као да

стреме ка планинама. Пролазећи између њих, кроз својеврстан процеп, са унутрашње стране споменика исклесан је рељеф бораца и колона у покрету. Иза споменика се простире „Плато бригада“, на којем се налазе камене траке са уписаним називима јединица. На пројекту су поново радили Ђорђе Злоковић и Ладислав Фекете.²³

Споменик на Сутјесци свечано је откривен 5. септембра 1971. године. У прилог значају овог меморијала говори чињеница да је на отварању говорио председник Југославије Јосип Броз Тито.²⁴

Спомен-костурница у Горнасу

Године 1971. Живковић је освојио прву награду на југословенском конкурс за спомен-костурницу у Горнасу, у Италији, која је изведена 1973. године. Вајарска композиција изведена је од нерђајућег челика, камена, стакла, бронзе и бетона. У оквиру споменика је пројектована и крипта у којој се налази костурница, где су сахрањени југословенски партизани и цивили који су погинули на територији северне Италије током Другог светског рата.²⁵

Спомен-парк устанка и револуције у Грахову

Просторна целина Спомен-парка устанка и револуције изведена је у Грахову у Црној Гори 1978. године. Изабрана је локација на узвишењу Умац, како би читав споменик представљао визуелну доминанту простора. Скулпторска композиција изливена је у бронзи висине 7 м у виду колоне у покрету, на челу са народним херојем Савом Ковачевићем. Иако је Живковић у свом дотадашњем делу махом прибегавао стилизовању ликова, Сава Ковачевић изведен је у веома реалистичном маниру, за разлику од остатка колоне. Поред централног споменика, шири простор покрива 272 кубуса на којима су исписана имена погинулих у борби.²⁶ Читав парк је, попут других Живковићевих пројеката, просторно комплексан и садржајан, па тако постоје и платои, прилази и степеништа урбанистички укомпоновани у спомен-парк.

Споменик Кадињача

Прва офанзива, односно битка која се одиграла на Кадињачи, представљала је један од кључних симбола антифашистичког отпора.²⁷ Две стотине бораца Радничког батаљона су 29. новембра 1941. године погинули штитећи одступницу Врховном штабу НОПОЈ, партизанским одредима и болници. Први споменик, дело вајара Стевана Живановића, откривен је 1952. године на највишој коти брда Кадињача, испод којег су сахрањени посмртни остаци погинулих.²⁸

Током осме деценије, после формирања меморијалних паркова на Тјентишту 1971. године и Козари 1972. године, решено је да и Кадињача буде претворена у меморијални парк. После успешно изведене скулпторално-просторне целине „Долина хероја“, Миодраг Живковић је поново ангажован за реализацију овог подухвата. Том приликом аси-



Сл. 3 – Стари и нови споменик на Кадињачи (разгледница из приватне колекције Владане Путник)

стирали су му вајари Ладислав Фекете и Путеш Ајдин уз групу од седамнаест студената вајарства Академије примењених уметности у Београду, док је архитекта Александар Ђокић пројектовао Спомен дом. Реализација спомен-комплекса је започета 1977. године, а завршена је и свечано отворена 23. септембра 1979. године. Председник СФРЈ Јосип Броз Тито је говорио на отварању, којем је присуствовало око 100.000 посетилаца.²⁹

Меморијални комплекс „Кадињача“ простире се на површини од 15 ха. Као што је био случај са „Долином хероја“, Живковић је и ову просторну целину концептуално поделио у неколико целина. Прву целину представља Амфитеатар Ужичке републике, који је био предвиђен за одржавање различитих културних манифестација. Алеја Радничког батаљона, са двадесет и једном монолитном скулптуром од белог бетона висине од два до пет метара чини другу целину. У центру ове скулпторалне композиције налази се првобитни споменик из 1952. године. Живковић је вешто искористио оригинални меморијал поставивши га у центар читавог комплекса (сл. 3). Тиме је одао поштовање и дао на значају старијем споменику интегришући га у нови. Као што је карактеристично за Живковићев ликовни израз, из монолитних блокова сведене архетипске форме израњају контуре лица страдалих. Трећу целину чини Плато слободе, где се блоковске скулптуре уздижу до централне дводелне скулптуре висине 14 м, симболишући раздаљину од 14 km између Ужица и Кадињаче.³⁰ Два блока главне композиције делују као да су раздвојени експлозијом гранате, док разуђену рустичну структуру унутрашње „експлозије“ заправо чине главе страдалих бораца.

Спомен-комплекс „Кадињача“ је, попут многих других меморијалних паркова и места сећања, био место одржавања бројних културних манифестација.³¹ Исте године пошто је отворена, „Кадињача“ је проглашена за непокретно културно добро од изузетног значаја.³²

Скулптура Миодрага Живковића у контексту социјалистичког естетизма

Период седме и осме деценије двадесетог века у Југославији обележили су Титова политика трећег пута и формирање Покрета несврстаних. Такозвани „златни период“ социјалистичке Југославије одразио се и на културну политику и домаћу уметничку сцену, а можда се највише материјализовао у меморијалној скулптури и архитектури у виду социјалистичког естетизма.³³ Може се поставити питање у којој мери су вајарска остварења Миодрага Живковића заиста социјалистички естетизам и по којим параметрима.

Сматра се да су меморијали који су настајали на местима где су одигране велике битке НОБ-а, попут Тјентишта и Кадињаче, припадали традицији револуције, промовишући ЈНА као кључног носиоца државног и националног јединства и учесника у стварању социјалистичке Југославије.³⁴ Међутим, ова фаза меморијализације била је нешто идеолошки блажа у односу на претходну фазу у оквиру које је доминирао социјалистички реализам. За разлику од тих споменика, меморијални комплекси који су настајали у периоду од 1960. до 1980. године су подједнако подизани војним и цивилним жртвама.³⁵ Дела Миодрага Живковића која су настала током ове фазе, као и остварења Богдана Богдановића, Душана Џамоње и Војина Бакића, пре свега одликује снажан ауторски печат који често превазилази оквире идеологије. Она представљају спону између скулптуре и пејзажне архитектуре. Одражавајући естетику епохе, Живковићева скулптура потпада у оквире социјалистичког естетизма, али их исто тако превазилази, нудећи посматрачу да се диви монументалним формама, али и да се на индивидуалном нивоу повеже са њима, доживљавајући их и тумачећи их на различите начине.

Закључно разматрање

Разлог због ког је рад Миодрага Живковића посебно издвојен и обрађен у овом раду лежи, пре свега, у готово иконичном значају који су његова дела имала током социјалистичког периода, а који се у одређеном облику задржао до данас. Осим што, као уметник, поседује специфичну ауторску поетику, посебно је интересантан Живковићев приступ третирању јавног простора и сажимању скулптуре са природним окружењем. Вајарске композиције, попут споменика страдалим ђацима у Крагујевцу, „Долине хероја“ или „Кадињаче“ делују као да су на тим просторима од давнина и у потпуности су интегрисане у пејсаж.

С друге стране, Живковићев допринос развоју монументалне меморијалне скулптуре у периоду после Другог светског рата сврстава га међу кључне актере на уметничкој сцени тог периода, заједно са Богданом Богдановићем и Душаном Џамоњом. Скулптура Миодрага Живковића одсликава „дух времена“ и начин ликовног изражавања кроз монументалну форму слободног облика, пролазећи кроз процес од фигуралног ка апстрактном.³⁶ Символизам који је карактеристичан за Живковићево стваралаштво седме и осме деценије, али и у његовим каснијим остварењима, универза-

лан је и ванвременски, те се не мора нужно интерпретирати само у оквирима социјалистичке идеологије. Живковићева меморијална скулптура изражава херојско супротстављање човека судбини кроз трајност и јединство тријумфујући над пролазношћу.³⁷ Уобличивши нека од кључних места сећања на страдале на територији Југославије у Другом светском рату, Миодраг Живковић је оставио неизбрисив траг у колективној меморији југословенских народа.

Напомене

¹ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

² Давидовић, Ј: Миодраг Живковић, каталог изложбе, Спомен-парк Крагујевачки октобар, 2009, Крагујевац, 1.

³ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

⁴ Давидовић, Ј: Миодраг Живковић, каталог изложбе, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац, 2009, 8.

⁵ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

⁶ Луковац, М: Улога комеморативних спомен-обележја у конструкцији колективног памћења и друштвеног идентитета, Наслеђе 23, Филум, Крагујевац, 2012, 205.

⁷ Martinović, M: Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial Park Krugujevacki Oktobar, Serbian Architectural Journal 5, 2013, 309.

⁸ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

⁹ Давидовић, Ј: Миодраг Живковић, каталог изложбе, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац, 1, 2009, 9.

¹⁰ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

¹¹ Давидовић, Ј: Миодраг Живковић, каталог изложбе, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац, 2009, 1.

¹² Martinović, M: Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial Park Krugujevacki Oktobar, Serbian Architectural Journal 5, 2013, 314.

¹³ О политичком тумачењу споменика Cvetić, M: Monumentalna memorijalna politička skulptura, u Šuvaković, M (ur.): Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom, Orion Art, Beograd, 318.

¹⁴ Луковац, М: Улога комеморативних спомен-обележја у конструкцији колективног памћења и друштвеног идентитета, Наслеђе 23, Филум, Крагујевац, 2012, 208.

¹⁵ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

¹⁶ Давидовић, Ј: Миодраг Живковић, каталог изложбе, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац, 2009, 7.

¹⁷ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

¹⁸ <http://www.ayacara.cl/Punta%20Arenas-Region%20de%20Magallanes-Chile-Patagonia.html>

¹⁹ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

²⁰ Кућан, V: Sutjeska – dolina heroja, Partizanska knjiga/OOUR Monos/Nacionalni park Sutjeska, Ljubljana/Beograd/Tjentište, 1978, 3–27.

²¹ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

²² Куџан, V: Sutjeska – dolina heroja, Partizanska knjiga/OOUR Monos/Nacionalni park Sutjeska, Ljubljana/Beograd/Tjentište, 1978, 27.

²³ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

²⁴ Лајбеншпергер, Н: Меморијали Другог светског рата у служби дневно-политичких потреба социјалистичке Југославије, зборник конференције Простори памћења, Београд, 2013, 295.

²⁵ <http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

²⁶ Исто.

²⁷ Путник, В: Улога меморијалних паркова у Југославији на примеру спомен-комплекса „Кадињача“, зборник конференције Простори памћења, Београд, 2013, 295.

²⁸ Стефановић, С: Спомен-обележје Кадињача 1979 – 2009, Ужички зборник 34, 2010, 163.

²⁹ Исто,

³⁰ Исто, 165.

³¹ Исто, 168.

³² *Службени гласник РС 14/79.*

³³ Manojlović Pintar, O: Uprostoravanje ideologije: spomenici Drugoga svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta, <http://www.cpi.hr/download/links/hr/11692.pdf>, 299. О социјалистичком естетизму код Попадић, М: Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура, Зборник матице српске за ликовне уметности, 2009, 248–249; Denegri, J: Socijalistički estetizam, u Šuvaković, M (ur.): Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom, Orion Art, Beograd, 395–400.

³⁴ Manojlović Pintar, O: Uprostoravanje ideologije: spomenici Drugoga svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta, <http://www.cpi.hr/download/links/hr/11692.pdf>, 301.

³⁵ Лајбеншпергер, Н: Меморијали Другог светског рата у служби дневно-политичких потреба социјалистичке Југославије, зборник конференције Простори памћења, Београд, 2013, 290.

³⁶ Baldani, J: Revolucionarno kiparstvo, Spektar, Zagreb, 1977, 16.

³⁷ Esteban-Scarpa, R: Monumentos y Espacio, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1970.

ПОДИЗАЊЕ СПОМЕНИКА НА СТАРОМ САЈМИШТУ И ЊЕГОВО ЗНАЧЕЊЕ – СПОМЕНИК ЖРТВАМА ФАШИСТИЧКОГ ТЕРОРА У ЛОГОРУ САЈМИШТЕ И/ИЛИ СПОМЕНИК ЖРТВАМА ГЕНОЦИДА

Апстракт

Комплекс Старог сајмишта на левој обали реке Саве у Београду, простор је најслојевитије и најизраженије меморије. Осмишљен и реализован с намером да буде подстрек економском развоју младе европске краљевине, током Другог светског рата преобраћен је у стратиште и тиме од почетног симбола напретка претворен је у симбол страдања. Након рата, уместо места сећања и колективног памћења постаје место заборављања. Иако је у периоду од 1945. до средине осамдесетих година прошлог века, више пута покретано питање његовог обележавања, све до доношења важних правних аката изостала је конкретна реализација. Прво је 1987. године, указујући на трајно уткану историју и симболику, под називом „Старо сајмиште – Логор Гестапоа“ утврђен за културно добро а потом, исте године, на предлог оцењивачког суда за израду идејног решења споменика у Спомен парку Јајинци код Београда, донета је одлука да се другонаграђени рад аутора Миодрага Поповића на овом конкурс подигне испред Логора Сајмиште. Одлуку, као и одређивање места на којем ће споменик бити подигнут, као прву фазу уређења ове грађитељске и меморијалне целине и до данас једино реализоване, потврдио је Детаљни урбанистички план споменичког комплекса, усвојен 1992. године. У складу са планом на Савском насипу уређен је простор за сећање и одавање поште и у осовини централне куле, ради трајне успомене на жртве и отпор заточеника логора Сајмиште, подигнут споменик као апстрактна композиција у бронзи са натписом на српском и енглеском језику.

Међутим, промене политичког и друштвеног контекста у погледу тумачења догађаја из новије историје довеле су не само до промене назива већ и значења споменика. Од доношења одлуке о подизању Споменика жртвама фашистичког терора у логору Сајмиште до његовог откривања 21. априла 1995. године, поводом годишњице пробоја логораша из Јасеновца 1945. године, протекло је пуних пет година. У међувремену, у Србији је од 1992. године почео да се обележава 22. април као Дан сећања на жртве геноцида, а Споменик жртвама геноцида и отпора фашистичком терору у Логору Сајмиште, назив под којим је откривен, представља место одржавања централног комеморативног скупа. Иако својим положајем и симболичким значењем остварује просторну и идејну компактност са целином Старог сајмишта, поставља се питање коме је данас у ствари споменик посвећен и, сходно томе, да ли можемо да тумачимо да је једно од највећих места страдања у Србији из Другог светског рата и након пуних седам деценија остало без адекватног спомен обележја?

BUILDING OF THE MEMORIAL AT STARO SAJMIŠTE (THE OLD FAIRGROUND) AND ITS MEANING – MEMORIAL TO THE VICTIMS OF FASCIST TERROR IN THE “STARO SAJMIŠTE CONCENTRATION CAMP” (“THE OLD FAIRGROUND CONCENTRATION CAMP”) AND/OR MEMORIAL TO THE VICTIMS OF GENOCIDE

Abstract

The “Staro sajmište” complex (“The Old fairgrounds” complex), on the left bank of the Sava river in Belgrade, is the site of multi-layered and the most distinctive memory. Designed and implemented with the intention to be an encouragement to economic development of the young European kingdom, during the Second World War it was converted into a place of suffering and thus, the initial symbol of progress was turned into a symbol of martyrdom. After the war, instead of becoming a place of remembrance and collective memory, it becomes a place of oblivion. Although the question of marking of this place’s significance was raised several times in the period between 1945 and mid-nineteen-eighties, the concrete implementation was lacking until the adoption of the important legal acts. In 1987, as the first step, it was established as the cultural property under the name “Staro sajmište – Gestapo concentration camp”, thus indicating permanently inwrought history and symbolism, and, later the same year, at the suggestion of the assessment committee for preliminary design of the monument in the Jajinci memorial park near Belgrade, a decision was made to erect a monument in front of Staro sajmište concentration camp according to design of Miodrag Popovic, the second prize winner at the competition. This decision, as well as determining of the place where the monument would be erected, was confirmed by the detailed General plan of the memorial complex, adopted in 1992, and that was the first and, until now, the only realized phase of architectural planning and building of this memorial entirety. In accordance with the plan, the space for remembrance and homage was arranged at the Sava river embankment, and the monument in form of an abstract composition in bronze was erected at the axis of the central cone, with the inscription in Serbian and English, as the lasting memory of the victims and resistance of the detainees of the Staro sajmište concentration camp.

However, changes of political and social context, in terms of interpretation of recent history events have led not only to a change of the monument’s name, but also to a change in its meaning. Five years passed from the decision on erecting the monument to the victims of fascist terror in Sajmište concentration camp, till its unveiling on April 21, 1995, on the occasion of the anniversary of breakout of inmates from the Jasenovac concentration camp. In the meantime, since 1992, in Serbia, April 22 has been marked as the Day of Remembrance of the Victims of Genocide and the monument to the victims of the genocide and to resistance to fascist terror in Sajmište concentration camp, the name under which it was unveiled, represents the place of the central commemoration gathering. Although its position and symbolism forms spatial and ideological entirety with the Sajmište concentration camp complex, the question rises even nowadays – to whom the monument is dedicated, and, consequently, can we interpret that one of the biggest places of suffering in Serbia from the Second World War, even after full seven decades remains without an adequate memorial museum?

Увод: Први београдски сајам vs нацистички логор

Комплекс Старог београдског сајмишта на левој обали реке Саве, смештен између данашњег Моста Братства и јединства (Бранков мост) и Трамвајског моста, осмишљен је и реализован као репрезентативан сајамски простор који је требало да покаже амбиције младе европске краљевине и буде подстрек њеном економском развоју. Подигнут је 1937. године залагањем српских индустријалаца, трговаца и Београдске општине а његовом изградњом Београд је по први пут искорачио на другу обалу реке Саве.¹ Грађен као значајан привредни и трговачки комплекс, намењен унапређењу робне размене и привредног напретка Србије, по избијању Другог светског рата претворен је у концентрациони логор, место стравичног страдања. Тако је за свега неколико година од симбола урбанистичког, архитектонског и привредног напретка преобраћен у стратиште, у симбол страдања и патње. Данас представља најзначајнији меморијални комплекс не само у Београду него и на подручју читаве Србије.

У комплексу сајма, децембра 1941. године, Гестапо је формирао концентрациони логор *Judenlager Semlin* (Јеврејски логор Земун) ради ликвидације јеврејског и ромског становништва у Београду и Србији, у којем је за само пет месеци страдало преко шест хиљада Јевреја, након чега је Србија проглашена за „*Judenrein*“ – очишћену од Јевреја. Свакодневно од почетка априла до 10. маја 1942. године, јеврејска деца, жене и старци убијани су на путу од логора до припремљених масовних рака у селу Јајинци. Поред значајног места које логор на Сајмишту заузима у историји уништавања европских Јевреја, исто је толико кључан и за историју Холокауста у Србији. Након погубљења Јевреја, логор на Сајмишту је постао стратиште заробљених партизанских и четничких бораца, као и цивила ухваћених на подручју ратних дејстава од почетка маја 1942. до друге половине јула 1944. године. Кроз „Прихватни логор Земун“, како му је гласио нови назив, прошло је око тридесет две хиљаде људи, а убијено око једанаест хиљада. Логор на Старом београдском сајмишту био је највећи немачки логор не само у окупираној Србији, већ и на европском Југоистоку и, као такав, снажно је сведочанство овог трагичног периода наше недавне историје. У савезничком бомбардовању 1944. године, оштећени су и порушени многи логорски/сајамски павиљони, након чега је логор расформиран. Званично је напуштен у другој половини јула 1944. године, када су заточеници транспортовани у мањи логор у Винковцима.² Ослобођењем Београда, терен некадашњег концентрационог логора непосредно је постао место изградње новог града на левој обали Саве, а потом својеврсна ликовна колонија у којој су никле многе авангардне идеје и остварена значајна дела савремене српске и југословенске уметности.

Основна идеја рада је да уочи да после пуних седам деценија од завршетка Другог светског рата један од највећих логора у Србији ни дан данас није достојно обележен и поред постојања споменика испред некадашњег логорског комплекса. Ни једног тренутка не доводећи у питање уметничке, симболичке и естетске вредности постављеног споменика, намера је да се укаже да обележавање логора као места сећања није било међу примарним друштвеним активностима. И у оном тренутку када се донела одлука да се

место логора обележи, право значење споменика је заиста било питање само тог тренутка, имајући у виду да у покренутим активностима око његове реализације, након само две – три године споменик у настајању добија ново значење и двојну улогу – споменик жртвама геноцида на простору целе земље и победе над фашизмом од које је ова прва убрзо превладала. У складу са тим и културом сећања, рад се неће бавити будућом наменом споменика културе Старо сајмиште – логор Гестапоа нити идејама из прошлости које су на овом простору предвиђале нове симболе града, већ значењем јавног споменика и меморијализацијом жртава у име чијег сећања је подигнут, затим односом споменика према савременом тренутку и његове меморијализације у националној свести са јединим циљем да се укаже да Старо сајмиште мора да постане меморијал посвећен искључиво жртвама које су тамо страдале у периоду између 1941. и 1944. године.

Прва спомен обележја жртвама логора

Прве активности ка меморијализацији логора Старо сајмиште односиле су се у ствари на обележавање масовних гробница у близини логора, чију је ексхумацију у периоду од јануара до марта 1945. године извршила Анкетна комисија за испитивање злочина у логору на Сајмишту³: локацији Белановићев Сурдук у Бежанији,⁴ потом Јеврејском гробљу у Земуну⁵ и локацији Троструки Сурдук у данашњем насељу Ледине⁶. Према закључцима ове комисије, објављеним као Саопштење бр. 87 Државне комисије за истраживање злочина окупатора и њихових помагача, кроз логор Старо сајмиште је прошло око 80 000 заточеника од којих је 40 000 умрло у самом логору или на једном од оближњих стратишта.⁷ Саопштења бр. 87 био је први званични документ, који је одиграо кључну улогу у формирању јавног сећања на концентрациони логор на Старом сајмишту, приказ логора, број жртава, али и маргинализацију јеврејских жртава логора и Холокауста,⁸ а логор означен као „мучилиште народа Југославије“, где је извршен „злочин масовног уништења“ у циљу „истребљења“ [наших народа].⁹

И поред тога, након Другог светског рата па све до шездесетих година прошлог века, логор на Старом сајмишту је заузимао маргинално место у друштвеном сећању. Одсуство сећања на трагичну историју овог простора делило је судбину других нацистичких и концентрационих логора попут логора Бањица и Јасеновац, с обзиром на то да су комеморативне активности биле усмерене углавном на откривање и адекватно обележавање гробова палих бораца.¹⁰ Тако су главна места колективног памћења на недавне страхоте из Другог светског рата били гробови жртава: партизана или жртава фашизма, али не и концентрациони логори и њихове жртве.

Први споменик посвећен жртвама логора на Сајмишту, откривен је на десетогодишњицу избијања устанка у Србији 7. јула 1951. године, далеко изван простора самог логора. Споменик је подигло удружење бораца десетог београдског реона¹¹ у насељу Бежанија, на једном од места где су у децембру 1944. године ексхумиране жртве које су током 1943. године страдале у логору Сајмиште и сахрањене на овом месту. На споменику, који носи назив „Партизанско гробље“, постављен је следећи натпис: „У времену

од 1941 године до ослобођења Београда фашистички окупатори на овом месту после зверског мучења у логору на Сајмишту стрељали су преко 8000 најбољих синова и кћери наше земље који су дали своје животе као допринос херојској борби народа Југославије за слободу и независност наше отаџбине¹². У складу са негованом културом сећања на недавне догађање из Другог светског рата, иако су већином жртве били цивили и таоци из Независне државе Хрватске (НДХ) страдали од болести, мучења у логору или изнемоглости, а не стрељани, сам назив споменика ексхумиране жртве више везује за интерпретацију народноослободилачке борбе (НОБ) и њене учеснике. Такође, на натпису је наведен знатно већи број жртава, њих преко 8 000, иако је ексхумирано 3 600 тела, што је било у складу са тада преовлађујућом тенденцијом преувеличавања броја „палих хероја“¹³. Поставља се онда питање чије је ово место сећања – партизана, најбољих синова и кћери народноослободилачке борбе и/или жртава логора Старо сајмиште? Ово питање пратиће не само овај споменик, већ и све друге споменике и активности у вези са меморијализацијом логора на левој обали Саве и његових жртава.

Истог дана када је откривен споменик на Бежанији, одржан је централни комеморативни догађај у Београду и откривен споменик на самом улазу у данашњи споменички комплекс у Јајинцима, рад вајара Стевана Боднарова и архитекте Леона Кабиља.¹³ На стратишту у Јајинцима, месту највећег страдања недужног становништва на територији окупиране Србије, поред жртава логора Бањица заробљених партизана и активиста народноослободилачког покрета (НОП)¹⁴ и београдских затвора Специјалне полиције, Гестапоа и Војног суда и других места Србије, сахрањени су Јевреји из логора Сајмиште угушени у душегупки у пролеће 1942. године.

Трећи споменик откривен је 4. јула 1957. године, такође изван простора самог логора, на земунском гробљу на Гардошу, на месту где је 1944. године откривена масовна гробница са 6 500 жртава Прихватног логора Земун сахрањених током 1942-1943. године. Овај скромни споменик, позициониран на граници између римокатоличког и јеврејског гробља, који је подигао Савез бораца народноослободилачког рата Земуна, посвећен је, како стоји на споменику, жртвама фашистичког терора. Поред споменика се сваке године на Дан ослобођења Земуна, 22. октобра, полагају венци и одржавају комеморативни скупови.¹⁵ У северном делу римокатоличког гробља сахрањен је и део жртава савезничког бомбардовања Старог сајмишта 16. и 17. априла 1944. године. Међу страдалима налазио се и један број италијанских заробљеника коју су сахрањени у заједничком гробу с крстом на којој је писало „*Morti soldati italiani*“¹⁶.

Међутим, и поред подигнутих споменика у Бежанији, Јајинцима и Земуну, сам простор логора на Старом сајмишту у наредне три деценије остао је необележен.

Однос шире јавности према концентрационим логорима почео је да се мења крајем педесетих година прошлог века када је формирана Секција бивших политичких затвореника, депортираца и интернираца у оквиру Савеза удружења бораца Народноослободилачког рата (СУБНОР) и од тада готово све иницијативе за обележавање логора у Србији потекле су од овог тела. Прва републичка конференција Секције за НР Србију одржана је у Београду априла 1959. године, а њени главни задаци били су

прикупљање података о логорима и њихово адекватно обележавање.¹⁷ Преживели логораши са Сајмишта су 1960. године у оквиру Секције формирали своју групу у Београду.¹⁸ У наредних пет година, ангажовали су се код општинских и градских власти да логор Сајмиште добије свој први споменик, као и да се место некадашњег логора адекватно уреди. Састанак тим поводом одржан је 24. марта 1965. године,¹⁹ а већ наредне године децембра месеца, на основу одлуке Скупштине града Београда, лева обала Саве испред бившег логора између Моста братства и јединства и Трамвајског моста, у дужини од 302 м, проглашена је за „Спомен-обалу“ – шеталиште од градског значаја.²⁰ Намера чланова Секције бивших заточеника логора Сајмиште била је да се „спомен-обала“ означи плочама и натписима и бистама локалних хероја. Ово је била прва званична одлука да се место логора трајно обележи, али је остала нереализована с обзиром на то да се чекало решење дела савске обале – кеја.

Прво спомен обележје посвећено жртвама логора Старо сајмиште откривено је на тридесетогодишњицу ослобођења Београда 20. октобра 1974. године. Није познато ко је поставио плочу изливену у бронзи, димензија 90 x 90 цм, на зиду на улазу у италијански павиљон, позиционираном надомак некадашњег улаза у логор. Плоча је била украшена малим бронзаним обележјем у облику цвета, чије празно средиште оцртава силуету звезде петокраке, рад вајара Милорада Тепавца који је Скупштина града Београда изабрала 1969. године за званични логотип на свим споменицима посвећеним Другом светском рату у Београду.²¹ На плочи је стајао следећи натпис: „*на простору старог сајмишта немачки гестапо основао је 1941. године логор „Сајмиште“ у коме је уз помоћ домаћих издајника, свирепо мучено и убијено преко четрдесет хиљада људи из разних крајева наше земље. 20.10.1974*“. Прва спомен плоча је уклоњена 1984. године приликом постављања нове са идентичним текстом, наводно због слабог читања јер су слова превише уметнички обликована. Тада је склоњена у неки магацин на Новом Београду од када јој се губи траг.²²

Почетком осамдесетих година прошлог века, након смрти Јосипа Броза Тита, за догађаје који су уследили (преиспитивање Титовог лика и дела у јавном дискурсу, економска криза, учестали захтеви за друштвено-политичком променом) многи су сматрали за непосредну опасност по јединство земље што је навело Градски одбор СУБНОР-а и Кординациони одбор за неговање револуционарних традиција у Београду који је функционисао у оквиру Социјалистичког савеза радног народа (ССРН) да усвоји низ резолуција којима се од локалних организација у граду захтева изградња и одржавање „материјалних показатеља револуционарне свести“, попут „споменика, спомен обележја, скулптура, зграда, значајних места“ из НОБ-а и социјалистичке револуције.²³ У вези са општим позивом на „обнову револуционарне борбе“ несумњиво је било и постављање нове спомен-плоче на Старом сајмишту, имајући у виду да је годину дана раније у заједничкој резолуцији Савеза омладине ССРН и СУБНОР-а у Београду наведено да „меморијални карактер Сајмишта“ представља приоритет и „текуће питање“ које је потребно решити без даљих одлагања. Уједно, откривање нове спомен-плоче представљало је и жељу званичних органа да некадашњи логор постане место масовног окупљања на којем ће се одржавати годишње комеморације већих размера.

Ново спомен обележје жртвама логора Старо сајмиште поставили су 1984. године Председништво Месног одбора СУБНОР-а и Месна заједница Старо сајмиште на травнатој површини између централне куле и Турског павиљона, на месту на којем се некада налазио Румунски павиљон. Открио га је 7. јула у оквиру прославе четрдесеттворогодишњице Дана устанка у Србији тадашњи градоначелник Београда Богдан Богдановић. Спомен-обележје, за разлику од оног постављеног десет година раније, добило је централну позицију у оквиру Старог сајмишта. Састоји се од бетонског, правоугаоног постоља на које је постављена мермерна црна плоча, сличне величине, идентичног натписа оном на плочи која је до недавно стајала на зиду Италијанског павиљона и истим украсом у облику цвета. Церемонијални приступ омогућен је планираном стазом, која води до самог спомен-обележја.

Подстицање „новог револуционарног ангажовања“ било је пре свега усмерено на омладину. С тим у вези, годишње комеморације код новог спомен-обележја од почетка су отворено имале едукативни карактер, а простор око спомен-обележја постао је место где се одржавао Велики историјски час. Сваке године, поред уобичајеног сценарија одржавања говора и полагања венаца, организован је и свечани марш до Партизанског гробља под називом „Марш сећања и опомене“ у којем су пре свега учествовали ђаци новобеоградских школа. Током 1986. године датум одржавања комеморације је са 7. јула померен на 9. мај како би се час историје посвећен жртвама логора и победи у Другом светском рату одржао током школске године. Осим тога што је представљао Дан победе над фашизмом, одлуком општине Нови Београд од 1986. године 9. мај се обележава и као „Дан логора Сајмиште“. Годишња комеморација на Сајмишту веома брзо је формално укључена у протокол Градске скупштине и проглашена за централну деветомажску манифестацију у Београду, да би је 1989. године ССРН уврстио међу манифестације од значаја за целу републику.

Откривањем новог спомен обележја 1984. године и организовањем комеморативних активности у простору некадашњег логора Сајмиште, оно одједном добија на важности у обележавању историје Другог светског рата у Београду. У наредном периоду јавиће се и прве иницијативе да се некадашњи логор претвори у меморијални центар, као и да се подигне споменик достојан жртава логора.

Подизање споменика

Иако су се од проглашења „спомен-обале“ 1965. године па све до средине осамдесетих година прошлог века дешавале спорадичне активности у вези са обележавањем логора Сајмиште није начињен ни један значајнији корак. Обновљањем рада Секције преживелих бораца и затвореника логора Сајмиште, односно Секције логора Сајмиште како јој је гласио нови званични назив у оквиру СУБНОР-а, која је у ствари формално била нова организација основана 10. јуна 1985. године, интензивније су започете активности у циљу да се простор логора трајно обележи.²⁴

Скупштина града Београда је већ почетком идуће године именovala Одбор за довршење Спомен парка Јајинци и Спомен-обележја Логора Старо сајмиште.²⁵ Секција логора Сајмиште је преко овог Одбора одмах покренула иницијативу да се донесе решење о трајном обележавању простора логора.²⁶ Потом су покренуте иницијативе Секције за израду детаљног урбанистичког плана приобалног појаса, затим за расписивање конкурса за најприхватљивије решење обележавања простора, као и да један од павиљона постане музеј и најавила је акцију „прикупљања експоната“.

И поред ових иницијатива потеклих од Секције логора Сајмиште, током прве две године постојања Одбор за довршење Спомен парка Јајинци и Спомен-обележја Логора Старо сајмиште се у потпуности посветио Спомен-парку Јајинци с обзиром на то да је ово стратиште још од ослобођења имало привилегован статус у колективном сећању на Други светски рат у Београду, јер су тамо сахрањене жртве логора Бањица укључујући и велики број симпатизера НОП-а. У том контексту, стратиште у Јајинцима је било иделна представа патње и отпора која је одсликавала сећање на окупацију. Убрзо по оснивању, јула 1986. године, Одбор је у сарадњи са Друштвом архитеката Београда, расписао двостепени општи југословенски анонимни конкурс за израду идејног решења споменика у Спомен парку Јајинци код Београда.²⁷ Конкурс за прикупљање радова је био отворен од 29. јула до 20. новембра 1986. године, а конкурсним захтевима од учесника се тражило решење самог споменика и просторно решење његове непосредне околине. Циљ је био да се добије дело које ће снажним, савременим ликовним језиком изразити трагику и херојство осамдесет хиљада жртава фашизма у Јајинцима. Укупно су приспела 42 рада, а у најужи избор од шест радова изабрана су идејна решења вајара Светомира Арсића-Басаре, Милоша и Небојше Деља, Звонка Новаковића, Миодрага Поповића, Војина Стојића и архитектке Спасоја Крунића. Оцењивачки суд је одлучио да додели прву награду и реализацију вајару Војину Стојићу са сарадницима архитектом Зораном Обрадовићем и инжињерима др Савом Вукелићем и Мирославом Мијушковићем. Друга награда је додељена вајару Миодрагу Поповићу са сарадником архитектом Иванком Поповић и додељене су две равноправне треће награде: једна вајарима Милошу и Небојши Дељи са сарадницима Миленком Жегарцем, Андреом Николић и Димитријем Драговићем и, друга, вајару Звонку Новаковићу са сарадницима Драганом Новаковићем и дипломираном инжињером грађевинарства Милованом С. Кршикапом. Одлуком жирија изложба свих радова одржана је у Народном музеју од 17. до 23. априла 1987. године. На основу резултата спроведеног конкурса Скупштина града донела је 9. јула 1987. године одлуку да се у Јајинцима подигне споменик рад вајара Војина Стојића.²⁸

У случају логора на Сајмишту никада није расписан званични конкурс за идејно решење будућег споменика, а пре његовог постављања и других активности било је неопходно да место сећања на највећи немачки логор у Југоисточној Европи добије статус културног добра што су у претходном периоду добили и стратиште у Јајинцима и Бањички логор.²⁹ На истој седници пошто је донета одлука о подизању споменика у Јајинцима, Скупштина града Београда је на предлог Завода за заштиту споменика културе града

Београда донела одлуку да се „*Старо сајмиште. Логор Гестапоа у току Другог светског рата у Београду на Старом Београдском сајмишту на левој обали Саве у коме је укупно ликвидирано око 40.000 жртава*“ утврди за културно добро.³⁰ Одлука о утврђивању за споменик културе представља први правни акт којим је место сећања на почињене стравичне злочине на овом простору добило законски и институционални оквир.

Потом је на истој седници 9. јула 1987. године, Одбор за довршење Спомен-парка Јајинци и спомен-обележја Логора Старо Сајмиште, предложио да се у случају логора Старо сајмиште донесе одлука да се изведе и постави високооцењено идејно решење вајара Миодрага Поповића, којем је додељена друга награда на Конкурсу за израду идејног решења споменика у Спомен парку Јајинци.³¹ На основу предлога споменик је требало да се постави на уређену обалу Саве између два моста као увод у будуће уређење меморијалног комплекса Логора Старо сајмиште под условима утврђеним актом о локацији и урбанистичко-техничким условима за постављање овог споменика. У образложењу резултата конкурса је стајало: „(...) овај рад је на убедљив начин изразио идеју аутора и захтев Одбора о трагедији херојског страдања жртава на Јајинцима. Ово дело сведено на ликовни знак, компоновано као целина из два дела ствара утисак разламања целине и постиже виши степен динамике и трагедије. Са елементима усталасане форме „вечног пламена“ на врху композиције ова скулптура изазива код посматрача осећање пијетета, што је битно својство код споменика овакве намене. Оцењивачки суд је мишљења да и ово решење има све услове за јавни споменик и сматра да је оно допринело богатству идеја и високом нивоу конкурса.“³² Усвојивши поменути предлог Одбора, Скупштина града Београда донела је закључак да се донесе одлука о подизању споменика испред комплекса Логора Сајмиште на основу идејног решења вајара Миодрага Поповића, на месту и под условима које ће утврдити Детаљни урбанистички план.³³ У образложењу закључка је наведено, с обзиром на то да је тематика иста а рад високо оцењен, да ово идејно решење одговара захтеву спомен-обележја логора „Сајмиште“.

Одмах је почело да се размишља о могућој дефинитивној локацији споменика на обали. У образложењу свог предлога вајар Миодраг Миша Поповић наводи да је његов предлог усаглашен са постојећом намером да се оно постави на простору уређене обале између Бранковог моста и Старог моста, на проширеној затрављеној површини између пешачке и бицикличке стазе, на потезу испред некадашње оградe логора од бодљикаве жице. Даље наводи да је предност овог места та што је већ формирано са уређеним стазама чиме је практично приступ спомен-обележју решен, као и његова добра сагледивост на простору између два моста и са друге обале. Приступ споменику замислио је као траку поплочану гранитним плочама, дужине 23 м и ширине од 5 до 10 м, и прошарану гранитним коцкама.³⁴ Ишчитавајући сва образложења и имајући у виду решеност Одбора да се обележи и логор Сајмиште, чинило се да ће заборављено место страдања пошто је проглашено за споменик културе убрзо добити и достојно спомен-обележје.

Већ почетком идуће, 1988. године Координациони одбор Градске конференције ССРН Београда за неговање револуционарних традиција је изнео и предлог да се

логор Сајмиште, који је по суштини југословенског карактера, прогласи културним добром од изузетног значаја,³⁵ као и мишљење како да се сачува сведочење о злочину и успомена на жртве и отпор фашистичком терору.³⁶ Као прву фазу уређења предвидео је постављање споменика на спомен-обали према донетим одлукама и предлогу аутора, као и израду детаљног урбанистичког плана са елементима архитектонских идејних решења. У образложењу симболике места одређеног за постављање споменика наводи се да је место за споменик предвиђено на јасно сагледивом простору, нарочито са виших кота старог Београда и већег дела десне обале и воденог тока Саве, шетачима на Кеју омогућено је оптимално сагледавање скулптуре, а панораме и визуре на Стари Београд нису угрожене. Изузетан идејно-обликовни израз споменика на тему логори, страдања, победа – слобода има значаја како због простора у позадини чију је историјску успомену потребно сачувати и нагласити, тако и због симболике обале на том месту где су пристајали шлепови из чијих су утроба искрцавани заточеници у логор, или у које су из логора укрцавани затвореници и одвођени у друге логоре на север у Аустрију, Немачку и Норвешку.³⁷ У образложењу даље стоји да би на предлог Председништва Секције логора „Сајмиште“, обала између два моста требало да носи назив „обала жртава Логора „Сајмиште“,“³⁸ а назив да се постави на видном месту код једног и другог моста одакле почиње овако названа обала. За другу фазу уређења, Координациони одбор је предвидео постепено уређење осталог простора логора.

Реализацији закључака Скупштине града Београда о постављању споменика на спомен-обали реке Саве у зони бившег логора

Сајмиште, активно се приступило тек након свечаног откривања споменика у Спомен-парку Јајинци 1. октобра 1988. године. Према првобитном плану Споменик жртвама фашистичког терора у логору „Сајмиште“ требало је да буде откривен 9. маја 1990. године поводом педесетогодишњице устанка народа Југославије и четрдесетшестогодишњице победе над фашизмом. Међутим, подизање споменика је веома брзо одложено с једне стране услед недостатка финасијских средстава а с друге, осим што је било потребно излити скулптуру, уредити околни простор укључујући кеј и прилазне алеје, било је неопходно донети и детаљни урбанистички план који ће потврдити све ове планове. Било је ово прво од неколико одлагања, а скулптура је откривена након пуних шест година, на педесетогодишњицу победе над фашизмом.



Слика 1. Споменик жртвама фашистичког терора у Логору Сајмиште и/или Споменик жртвама геноцида

Одлука о припремању детаљног урбанистичког плана споменичког комплекса Старог сајмишта донета је априла 1989. године, а за носиоца израде је одређен Завод за заштиту споменика културе града Београда.³⁹ Циљ израде је био да се „створе услови за реконструкцију споменичког комплекса и изградњу спомен-обележја, као приоритетне акције“. За прву фазу уређења предвиђено је да се ради трајне успомене на жртве и отпор заточеника логора Сајмиште подигне споменик и уреди простор за сећање и одавање поште. Као друга фаза планирана је реконструкција овог простора која се темељи на обнови функционалне и просторне организације првобитног решења. План, усвојен тек након три године, 1992,⁴⁰ и данас је на снази, али је већином остао неостварен. Од свих усвојених решења једино је реализована прва фаза – подизање спомен-обележја и уређење обале.

Одлуку о подизању споменика на Сајмишту, на основу Закључка из 1987, донела је Скупштина града 20. јуна 1990. године.⁴¹ Предрачунска вредност извођења радова износила је шест милиона динара, које би обезбедили по једну трећину Град Београд и Република Србија, а преостали део планиран је да се прикупи добровољним прилозима грађана, предузећа, установа и удружења за које потребе је отворен и засебан жиро рачун.⁴² У те сврхе, априла 1991. године штампан је и памфлет под називом „Меморијал сајмиште“ у којем се дају основни подаци о логору, износе закључци Државне комисије у Саопштењу бр. 87, настојања да се логор обележи у послератном периоду, као и да подизање споменика представља прву фазу уређења.⁴³ У циљу финансијске помоћи граду Београду поводом подизања споменика жртвама логора Сајмиште и уређења меморијалног комплекса у Народном музеју у Београду, у периоду од 10. до 17. марта 1991. године, организована је аукцијска изложба 50 радова⁴⁴, а аутори поставке и организатори били су Никола Кусовац и Веселин Лађић.⁴⁵ Уметници чија су дела излагана и била предмет аукције (слике, акварели, пастели, графике) стварали су у атељеима на Старом сајмишту.⁴⁶ Значајан део средства за израду споменика обезбеђен је током 1991. и 1992. године.

Главни извођачки пројекат за постављање Споменика жртвама фашистичког терора у логору Сајмиште са уређењем терена урадио је „Славија пројект биро“ у децембру 1992. године, а аутори су архитекте Бранислав Митровић и Василије Милуновић. Пројекат је обухватио архитектонско-грађевински део, озелењавање површина, јавно осветљење шетне стазе и сам споменик.⁴⁷ Према овом пројекту урађени су сви радови обухватајући и плато, стазе, степенице, као и занатски радови попут уградње гранитних плоча на меморијалној стази и степеништу и трахитних плоча на ободним стазама, постављање канделабра и друго. Послове надзора за грађевинске и занатске радове вршили су стручњаци Завода за изградњу града Београда.

Споменик, висок преко 10 м од бронзе, месинга и челика, на основу гипсаног модела у размери 1:1, изводило је Предузеће „Инекс-Борац“ у Уметничкој ливници „Пластика“.⁴⁸ Радови су почели августа 1991. године и према новим плановима споменик је требало да буде завршен маја 1993. године. Међутим, планирано откривање споменика, почетком 1993. године је померено са маја за октобар месец, што се убрзо по-

ново испоставило као нереалан рок с обзиром на то да није био завршен темељ споменика као ни цизелирање и заваривање његових делова, које се радило на лицу места у ливници.⁴⁹ Монументални споменик је првобитно одливан у 52 дела, а потом су се заваривањем правили већи делови.

Сама микролокација споменика и уређење приобаља између два моста означавају увод у историјски простор сајмишта. На месту подизања споменика извршено је расељавање барак бившег купалишта,⁵⁰ што је био услов за несметано и благовремено насипање обалоутврде, а потом су изведени и радови на насипању терена између Бранковог и Трамвајског моста. Ови радови су извођени од јесени 1994. до пролећа 1995. године. Уређење простора извели су Београд-пут, Зеленило Београд и Електро-дистрибуција Београд. Темеље за споменик урадило је Грађевинско предузеће „Рад“, а стручни надзор за израду конструкције вршио је др Миодраг Несторовић са сарадницима. Транспорт осам делова споменика од ливнице „Пластика“ до Меморијала Сајмиште и радове са дизалицама, како би се све безбедно пренело, извели су Војска Југославије и Предузеће „Труdbеник“.

Споменик је смештен у осовини централне куле Старог сајмишта на уређеном простору између Бранковог и Трамвајског моста. Изведен је као апстрактна композиција у бронзи која симболизује 40.000 жртава логора. Састоји се из два композициона дела, која се уздижу директно из земље. Својим положајем и симболичким значењем, остварује просторну и идејну компактност са целином комплекса Старог сајмишта. Непосредно испред споменика, на степеништу прилазне стазе, постављена је спомен-плоча, такође изведена у бронзи, на којој је на српском и енглеском језику исписан следећи текст:

„Овде, на Сајмишту, у нацистичком концентрационом логору, за време окупације Југославије од 1941. до 1944. извршен је ратни злочин и геноцид над око сто хиљада родољуба, учесника народноослободилачке борбе, над децом, женама и старцима. Сваки други заточенк убијен је у логору или на стратиштима: Јајинци, Бежанијска коса, Јабука и Островачка ага. Многи су одведени у немачке логоре смрти широм окупиране Европе. Највише је страдало Срба, Јевреја и Рома.

Њима, жртвама злогласног усташког логора Јасеновац и жртвама мађарских окупатора које су до Београда донели таласи Саве и Дунава, храбрим отпором нацистичком терору и свим југословенским жртвама геноцида посвећен је овај споменик.

Београд, поводом Дана сећања на жртве геноцида 22.4.1995. и 50 година победе над фашизмом.“

Свечаност откривања Споменика жртвама геноцида и фашистичког терора у логору Сајмиште уз највише војне и државне почасте организована је у петак, 21. априла 1995. године у 11 сати. Након пуних шест година залагања да се споменик подигне, његово откривање је планирано као централни догађај обележавања Дана сећања на жртве геноцида и 50 година победе над фашизмом. Претходила му је комеморативна свечаност у Сава центру, а након откривања споменика уприличена је свечана академија у Централном клубу Војске Југославије. На самој свечаности је говорио председник Савезне Републике Југославије (СРЈ) Зоран Лилић и градоначелник Београда Небојша

Човић, а венце на споменик су положили представници републичких и градских органа, СУБНОР и бројне делегације. У уметничком делу програма изведен је програм под називом „Искре у таме до слободе“, а наступили су хор и симфонијски оркестар Војске Југославије, дувачки оркестар Прве армије, хор „Браћа Барух“, бројни драмски уметници и уметнички ансамбли. Свечаности су присуствовали преживели логораши, родбина страдалих, ђаци београдских школа, бројне званице и грађани Београда.⁵¹ Штампани и електронски медији помоно су пратили дешавања уочи и на сам дан церемоније откривања споменика,⁵² а државна телевизија преносила је овај догађај.

Значење и колективно памћење

Током протеклих седам деценија Старо сајмиште је било предмет интересовања различитих интересних група, које су на различите начине тумачили његову прошлост и у складу са тим оно је било предмет спорења чије би место сећања требало да буде. За представнике СУБНОР-а и сличних организација сајмиште је симбол отпора фашизму и страдању југословенских народа, за Јеврејску заједницу у Србији место Холокауста, а за интелектуалну елиту деведесетих година прошлог века идеална локација за обележавање страдања Срба, Јевреја и Рома у НДХ. Различито сагледавање места сећања несумњиво се одразило и на значење јединог јавног споменика постављеног испред некадашњег логора.

Од доношења одлуке о подизању до откривања споменика протекло је пуних шест година, а променама друштвено-политичког контекста и променама курса у методолошком тумачењу догађаја из новије историје дошло је и до промене назива али и значења самог споменика на Сајмишту. Иако својим положајем и симболиком која проистиче из тога што остварује просторну и идејну компактност са целином Старог сајмишта, сам споменик у ствари најмање представља место сећања на концентрациони логор и његове жртве. Наиме, осим на натпису споменика где се жртве Сајмишта помињу заједно са осталим жртвама Јасеновца, новосадске рације и свим југословенским жртвама геноцида, комеморативне свечаности и друге активности у вези са меморијализацијом с почетка задње деценије прошлог века учиниле су све да споменик у колективној свести буде искључиво препознат као Споменик жртвама геноцида почињеног на простору Југославије. Дакле, током шест година колико је било потребно да се споменик подигне, континуирано се стварала нова култура сећања, а споменик је временом добио далеко шире значење, које је апсолутно потиснуло меморију на логор и његове жртве.

У другој половини осамдесетих година прошлог века, Одбор за довршење Споменпарка Јајинци и Спомен обележја логора Сајмиште, као званично тело Скупштине града Београда је имао за задатак да уреди и обележи места сећања на највеће страстиште у Београду и највећи логор у Југоисточној Европи и његове жртве. Иако у случају Сајмишта никада није расписан званичан конкурс за идејно решење будућег споменика, другонаграђени рад са конкурса за спомен-обележје у Јајинцима одгово-

рио је високовреднованом уметничком формом која адекватно одсликава мотив задат конкурсом „логор, страдање, победа, слобода“ и у потпуности у складу са темом за меморијал на Сајмишту, што је било довољно да га оцењивачки суд предложи за постављање на обали Саве испред некадашњег логора Сајмиште. Тако су у почетку сви званични градски органи предузимали активности како би се „**Споменик жртвама фашистичког терора у логору Сајмиште**“ што пре подигао.

У међувремену, сваке године 9. маја су одржаване редовне годишње комеморације испред спомен-обележја из 1984. године у простору логора. Међутим, Сајмиште никада није било главни предмет сећања, као и свих претходних година, већ погодан медијум којим су се представљале теме преовлађујуће и посебно тих година ревитализоване културе сећања као што су народноослободилачка борба и револуционарна прошлост Београда. Тако се наставила промоција Сајмишта као антифашистичког споменика где је југословенска природа логора заузимала централно место у његовој интрпретацији што је било видљиво на оба спомен-обележја из 1974. и 1984. У оквиру тог ширег дискурса детаљи историје Сајмишта имали су секундарни значај а није било простора ни за препознавање логора као места Холокауста.⁵³

Стварања нове културе сећања, која је обухватала нове теме, другачију интерпретацију историје Другог светског рата а пре свега геноцид у НДХ, почело је крајем осамдесетих година прошлог века. Ове промене су оставиле траг и на сагледавање трагичне историје Старог сајмишта и утицале на суштинску промену значења споменика у настајању. Значајан утицај на стварање нове културе сећања имала је конференција под називом „Јасеновац 1945-1988.“ коју је новембра 1988. године организовао Одбор за геноцид Српске академије наука и уметности (САНУ). Једна од главних тема односила се на утврђивање тачног броја жртава Јасеновца и у том циљу предложен је пројекат који је подразумевао стварање базе података о жртвама геноцида, а реализовала би га засебна институција Музеј жртава геноцида. Пројекат, који је подржао шири слој интелектуалне и политичке елите у Србији, предложио је Милан Булајић, активни члан Одбора за геноцид САНУ, будући председник одбора при Скупштини града Београда задужен за уређење Сајмишта и први директор Музеја жртава геноцида. Старо сајмиште је виђено као будуће седиште новог Музеја⁵⁴ имајући у виду положај на обали реке недалеко од центра града, велику површину коју заузима и чињеницу да је већ препознат као меморијални комплекс. Ову идеју су подржале све званичне институције, као и Секција бивших логораша Сајмишта те је у складу са тим, децембра 1991. године Скупштина града донела одлуку да се Музеј гради на Старом сајмишту.

Иако се настојало да се утврде чврсте везе између Сајмишта и Јасеновца које би оправдале претходно донете одлуке, Сајмиште као немачки концентрациони логор у периоду од 1941. до 1944. године, није било познато као део историје НДХ. У образложењима зашто би Музеј геноцида требало да буде на Сајмишту изношени су следећи аргументи: на обале реке Саве допловљавали су лешеве из логора Јасеновац што главни град Србије симболички повезује с Јасеновцем, затим са Сајмишта су заточеници одвођени у Јасеновац што представља још једну нераскидиву спону, потом да

се логор Сајмиште формално налазио на територији НДХ, да је најгори период страдања у логору био између маја и јула 1944. када је логор био под управом Главног равнатељства за јавни ред и сигурност НДХ. Временом су били све уверенији аргументи да се меморијални центар посвећен српском страдању у Хрватској једино може да налази на простору Сајмишта а идеја о оснивању музеја посвећеног историји Сајмишта што је средином осамдесетих година предлагала Секција логора Сајмиште, коју ће потврдити и Детаљни урбанистички план споменичког комплекса, била је сасвим подређена да се на том простору отвори музеј у спомен жртвама геноцида.

Оснивање Музеја жртава геноцида и стварање нове културе сећања на страдања у Другом светском рату неизоставно су утицали и на активности у вези са подизањем споменика које су се одвијале паралелно. У том контексту избор уметничке форме једино је био неоспоран с обзиром да је симболика „логор, страдање, победа – слобода“ била адекватна, док је све остало, од назива споменика и натписа на њему до значења и сценарија комеморативних активности промењено.

Иницијативу да се на простору Старог сајмишта подигне Музеј жртава геноцида над Србима, Јеврејима, Ромима и другима је подржао „Меморијал сајмиште“ Одбор за уређење у оквиру Скупштине града Београда, како је одлучено да буде службени назив овог простора, садржаја и организације. У циљу прикупљања добровољних средстава, овај одбор је априла 1991. године штампао памфлет под називом „Меморијал сајмиште“ са циљем да се потенцијални будући дародавци упознају са значајем подизања споменика. Тада се први пут у документима, која се обрађају широј јавности а потичу од званичних органа, најављује промена меморијализације самог простора логора. У садржају памфлета у којем се износе основни подаци о логору и чињеница да прву фазу уређења представља подизање споменика жртвама фашистичког терора у логору Сајмиште ради трајне успомене на жртве и отпор заточеника, наводи се и да су у току припреме за градњу Музеја жртава геноцида на простору Меморијала сајмиште „за целовито научно истраживање истине о геноциду над Србима, Јеврејима и Ромима, на читавом југословенском простору“.⁵⁵

С обзиром на недостатак финансијских средстава неопходних за завршетак споменика и уређење терена на савском кеју где је требало да буде подигнут, откривање споменика померано је из године у годину. Временом реализацију овог посла преузео је Секретаријат са културу града Београда на челу са Шпиром Соломуном. У периоду од 1993. до априла 1995. године у континуитету су спровођни напори да се споменик заврши. У новој друштвено-политичкој клими новостворена култура сећања се одразила на натпис споменика и на датум и садржај годишњих комеморација, које се од 1992. године одржавају 22. априла као Дан жртава геноцида у сећање на дан када је 1945. године група од око осамстотина заточеника успела да изврши пробој из Јасеновца, после чега је тај логор практично престао да постоји.

Натпису на спомен плочи планираној да се постави испред споменика који је требало да, поред симболике уметничке форме вајара Миодрага Мише Поповића, суштински обележи и утка место сећања на логор у колективној свести, поклоњена је посебна

пажња. О самом натпису највише се говорило у другој половини 1994. и почетком 1995. године, када је већ било извесно да ће споменик бити откривен. Консултације око коначног текста спомен плоче на српском и енглеском водио је господин Шпиро Соломун испред Секретаријата за културу Градске управе одакле је потекао предлог текста на који су други учесници требали да дају своје предлоге и сугестије и на тај начин да се дође до коначног решења.⁵⁶ Иако је почетком деведесетих година прошлог века публикована детаљна студија посвећена логору на сајмишту, којом је извршена ревизија броја жртава као резултат спроведених обимних историјских и архивских истраживања на основу којих је утврђено да је укупан број заточеника логора био око 39 000, као и да је од тог броја у логору страдало око 17 000 људи,⁵⁷ одбор за постављање споменика, али и даваоци сугестија ипак су се у натпису спомен-плоче одлучили за дотадашње уврежене ставове о укупном броју жртава између 80 000 и 100 000. Своје сугестије на предложени текст изнели су и доставили Секретаријату за културу Александар Мошић представник Јеврејске заједнице, Бошко Новаковић из СУБНОР-а, затим Секција логора сајмиште при Градском одбору СУБНОР Београда.⁵⁸ Иако се из достављених, а до данас сачуваних предлога ишчитава да је прихваћена идеја да ће то бити споменик не само жртвама логора Сајмиште него и жртвама геноцида, вероватно нико није ни помислио да ће приликом откривања споменика на спомен-плочи осванути у натпису још једна промена, а то је: „Београд, поводом Дана сећања на жртве геноцида 22.4.1995. и 50 година победе над фашизмом“. Управо овај натпис, између осталих догађаја, нас је навео да се запитамо коме је данас споменик посвећен и да ли је дан када је споменик откривен под називом **Споменик жртвама геноцида и фашистичког терора у логору сајмиште**, како је стајало на позивници за његово свечано откривање, уствари дан када је логор Сајмиште и званично остао без свог спомен-обележја. Истовремено, дело Миодрага Поповића је добило шире значење и престало да симболизује и стратиште за које је наменски настало и концентрациони логор чије је место сећања требало да постане.

Тако је споменик започет као Споменик жртвама фашистичког терора у логору Сајмиште, чија је свечаност откривања планирана као део званичне деветомајске церемоније на Сајмишту, откривен 21. априла 1995. године у оквиру Дана сећања на жртве геноцида и истовремено обележавања педесетогодишњице ослобођења од фашизма. Ово двоструко значење споменик у континуитету има и наредних година, а скромне комеморације одржавале су се сваке године 22. априла, посвећене жртвама геноцида уопште и жртвама логора Јасеновац, и 9. маја сећању на отпор и страдања у окупираној Србији, али не и Дану логора Сајмиште како је одлучено још 1986. године. Сценарио комеморација је из године у годину прилагођаван актуелном политичком тренутку и у складу с тим је призивана и тумачена прошлост овог простора. И оно мало сећања на логор сајмиште у колективној свести почео је да бледи и данас се препознаје једино као **Споменик жртвама геноцида**. И комеморација одржана 22. априла 2014. године код споменика на Старом сајмишту није била посвећена логору који се ту налазио и његовим жртвама већ сећању на Србе, Јевреје и Роме страдале у масовним и нечовечним усмрђивањима током Другог светског рата са централном темом сећања на логор Јасеновац.⁵⁹

Уместо закључка

Старо сајмиште – Логор Гестапоа као место сећања на страдање Јевреја (децембар 1941 – мај 1942), које у савременим друштвеним приликама представља значајан елемент идентитета Јеврејске заједнице у Србији, и место сећања на жртве највећег немачког логора на подручју Југоисточне Европе (мај 1942 – јул 1944) има посебан значај за друштвени и културни развој народа и државе. Починџени злочини, мучки и насилно прекинути животи недужних људи, обележили су за сва времена овај простор и учинили га незаобилазним местом у историји Београда и Србије, које се мора памтити и обележити.

Учесталије активности у вези са решавањем питања достојног обележавања логора Сајмиште јављају се почетком ове деценије. Склони смо мишљењу да је један део ових активности покренула студија Јована Бајфорда „Старо сајмиште. Место сећања, заборав и спорења“, објављена 2011. године као резултат истраживања културе сећања на Холокауст у Србији. Већ идуће године у Србији је организована Међународна конференција под називом „If not Now, When...?“ у чијем фокусу је било место некадашњег логора у колективној свести народа, као и адекватно обележавање логора као места сећања, а ова 2014. је година померања граница. На самом почетку године, Историјски архив Београда поред изложбе Београдски Јевреји – живот и Холокауст одржане током јануара и фебруара месеца објавио је и архивску грађу народног одбора I рејона града Београда „Поменик жртвама Холокауста у Београду“ са пописом страдалих Јевреја у логору Сајмиште,⁶⁰ затим је Скупштина града Београда на предлог Јеврејске заједнице у Београду, 22. јула донела одлуку да ће се убудуће Дан сећања на жртве Холокауста у Београду обележавати 10. маја као сећање на 10. мај 1942. године када је нацистички окупатор објавио да у Београду нема више Јевреја.⁶¹ Најновији догађај датира од 5. августа када је у Улици браће Крсмановић откривено спомен обележје на месту са којег су Јевреји из логора Сајмиште камионом душегупка кретали пут стратишта у Јајинцима где су их чекале ископане заједничке гробнице.⁶² Надамо се да су ове реализације весници стварања нове, истините културе сећања и степенице ка коначном обележавању логора Сајмиште достојном свих његових жртава.

Напомене

¹ О Првом београдском сајму видети: Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, досије споменика културе СК-204; Михајлов С: Рајко М. Татић 1900-1979, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2013, 50-69.

² Најдетаљнију студију посвећену логору на Старом сајмишту до данас представља књига Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944. настала као резултат обимних историјских истраживања заснованих на архивској грађи које је спровео историчар Милан Кољанин. Видети: Кољанин М: Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944, Институт за савремену историју, Београд 1992.

³ Анкетна комисија за логор на Сајмишту била је тело Државне комисије за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача на територији Југославије која је као координационо тело руко-

водила радом комисија образованим на нивоу република. Почела је са радом крајем новембра 1944. године у оквиру Покрајинске комисије с обзиром на то да је Земун географски припадао Војводини. Вајфорд Ј: Старо сајмиште. Место сећања, заборављања и спорења, Београдски центар за људска права, Београд 2011, 55.

⁴ Ископано је седамдесет масовних гробница с укупно 3 600 лешева

⁵ Ископано су педесеттри гробнице са око 6 500 лешева

⁶ Ископана је гробница са 240 тела. Међутим, накнадно је утврђено да ово није гробница жртава логора Сајмиште

⁷ Овај податак о броју жртава био је доминантан све до почетка деведесетих година прошлог века и истраживања историчара Милана Кољанина на основу којих је утврђено да је број заточеника Сајмишта око 39 000, укључујући преко 6000 Јевреја. Од тог броја у логору је страдало око 17 000 људи, међу којима готово сви јеврејски заточеници и сваки трећи заточеник Прихватног логора. Видети: Кољанин М: наведено дело, 447, 450; Вајфорд Ј: наведено дело, 64, 166-172.

⁸ Маргинализација Холокауста, као и судбина Старог сајмишта и његова меморијализација након Другог светског рата закључно са крајем прве деценије новог миленијума тема је студије Јована Вајфорда, настала у оквиру пројекта истраживање културе сећања на Холокауст у Србији. Детаљније: Вајфорд Ј: наведено дело.

⁹ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, досије споменика културе СК-204; Вајфорд Ј: наведено дело, 59.

¹⁰ Вајфорд Ј: наведено дело, 85.

¹¹ Десети реон је основан 1949. године, а 1952. је преименован у Општина Нови Београд.

¹² Вајфорд Ј: наведено дело, 89. Ипак, након четрдесет година, у образложењу поводом утврђивања за знаменито место 1992. године (Службени лист града Београда бр. 26/92) наводи се тачан податак о броју жртава – „Спомен-гробље на Бежанијској коси, познато као Белановићева рупа на коме је окупатор закопао 3 600 жртава терора стрељаних на лицу места или умрлих у логорима“. Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, досије културног добра ЗМ-7.

¹³ Жарковић Н: Спомен-парк Јајинци, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2009; Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, досије културног добра ЗМ-5; Спомен парк је установљен 1960. године, а његово уређење је уследило у наредним деценијама.

¹⁴ Аутор рељефа на споменику Стеван Боднарров био је заточеник логора Бањица у периоду од 1942. до 1944. године због учествовања у народноослободилачком покрету.

¹⁵ Дабижић М: Земунско гробље на Гардошу (II), Наслеђе VIII, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2007, 190-191; Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, досије културног добра СК-251.

¹⁶ Дабижић М: наведено дело, 191.

¹⁷ Новаковић Б: Сећања за будућност. Концентрациони логор Сајмиште, ГБ XLII, Музеј града Београда, Београд 1995, 159.

¹⁸ Вајфорд Ј: наведено дело, 97.

¹⁹ Новаковић Б: наведено дело, 160.

²⁰ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Спомен обележје Логора Сајмиште. Прилог за програмски и пројектни задатак, Координациони одбор за неговање револуционарних традиција, фебруар 1988, 5.

²¹ Поводом прославе педесетогодишњице Комунистичке партије Југославије (КПЈ) у Београду, крајем шездесетих година прошлог века, покренут је низ активности поводом обележавања

свих места везаних за догађаје из Револуције и НОБ-а. С тим у вези, Комисија за споменике и одређивање назива тргова и улица имала је задатак да најкасније до 1. јануара 1969. године, предложи начин обележавања значајних места у Београду, као и да формира жири и распише конкурс у циљу израде јединственог симбола којим би се сва ова места обележила. Sekulić J: Obeležavanje istorijskih mesta iz NOB-a u Beogradu, Urbanizam Beograda 3, Urbanistički zavod grada Beograda, Beograd 1970, 18-19.

²² Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, наведени извор, 12. На фотографији Италијанског павиљона из 1982. године, која се налази у досијеу културног добра Старо сајмиште-Логор Гестапо – СК-204 јасно се види место на којем се налазила спомен плоча.

²³ Vajford J: наведено дело, 113-115.

²⁴ Новаковић Б: наведено дело, 160.

²⁵ Решење о образовању одбора за довршење спомен-парка Јајинци и спомен-обележја логора Старо Сајмиште и именовању председника и чланова одбора, Службени лист града Београда 5/86 од 3.3.1986.

²⁶ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Допис Секције логара Сајмиште Савеза удружења бораца упућен Одбору за обележавање логора на Старом сајмишту Скупштини града Београда који је потписао председник Секције др. проф. Рајко Томовић – досије културног добра Старо сајмиште-Логор Гестапо – СК-204; Новаковић Б: наведено дело, 161.

²⁷ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Конкурс за израду идејног решења спомен обележја у Спомен парку Јајинци, Београд, јула 1986. године.

²⁸ Службени лист града Београда бр. 16/87 од 10.7.1987.

²⁹ Спомен-парк Јајинци је 1986. године проглашен за знаменито место (Службени лист града Београда бр. 21/86), а Бањички логор 1984. године за споменик културе (Службени лист града Београда бр. 23/84).

³⁰ Службени лист града Београда бр. 16/87 од 10.7.1987.

³¹ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Извештај о раду одбора за довршење Спомен-парка Јајинци и Спомен-обележја логора Старо сајмиште, Београд, јуни 1987.

³² Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Извештај Оцењивачког суда о резултатима конкурса за израду идејног решења споменика у Спомен-парку Јајинци код Београда од 13.4.1987.

³³ Службени лист града Београда бр. 16/87 од 10.7.1987.

³⁴ Миодраг Миша Поповић, акад. вајар, Предлог места за Спомен-обележје Логора Старо Сајмиште, Београд, 11. новембра 1987, Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.

³⁵ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Образложење Предлога одлуке о подизању споменика жртвама фашистичког терора у Логору „Сајмиште“.

³⁶ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Спомен-обележје логора Сајмиште. Прилог за програмски и пројектни задатак, Београд, фебруар 1988.

³⁷ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, наведени извор.

³⁸ Предлог је после усвајања на Одбору ССРН Новог Београда за предлагање назива улица, тргова, паркова итд. упућен Комитету за друштвене делатности Скупштине општине Новог Београда 16.10.1986. године.

³⁹ Службени лист града Београда бр.5/89 од 21.4.1989.

⁴⁰ Службени лист града Београда бр. 2/92 од 14.2.1992.

- ⁴¹ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Документи у вези са подизањем споменика на Старом сајмишту.
- ⁴² Средствима дародаваца јула 1991. године у Бору је купљено 12,5 тона бронзе. Између осталих средства су донирале и општине Смедеревска Паланка, Лозница, Алексинац. Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, припремни материјал (дневни ред, подсетник) за седницу Одбора за довршење Спомен-парка Јајинци и спомен-обележја логора Сајмиште планирана и одржана 2. априла 1993. године у Скупштини града Београда.
- ⁴³ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Документи у вези са подизањем споменика на Старом сајмишту.
- ⁴⁴ У појединим изворима наводи се да је 39 радова пријављено за аукцију.
- ⁴⁵ Поповић В: Изложбена делатност Народног музеја у Београду 1991-1996, Музеолошке свеске 10, Народни музеј у Београду, Београд 1996, 12.
- ⁴⁶ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Скупштина града Београда – „Меморијал сајмиште“ Одбор за уређење, Позив уметницима да дарују своја дела за учешће на аукцији.
- ⁴⁷ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Уговор закључен између Града Београда и Предузећа за архитектуру „Славија пројект биро“ од 26.6.1991.
- ⁴⁸ Чињеница да су у ливници у Цариградској бр. 23 изливени неки од најзначајнијих јавних споменика на подручју Београда, која је тада носила назив „Инекс Борац“ или „Скулптура“, а касније „Пластика“, био је један од важних критеријума приликом утврђивања Уметничке ливнице „Пластика“ за споменик културе (Службени гласник РС бр. 73/13).
- ⁴⁹ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, припремни материјал (дневни ред, подсетник) за седницу Одбора за довршење Спомен-парка Јајинци и спомен-обележја логора Сајмиште планирана и одржана 2. априла 1993. године у Скупштини града Београда.
- ⁵⁰ Радови на расељавању породица из барака трајали су пуних шест година, од 1988. па све до краја 1994. године. Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда.
- ⁵¹ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Документи у вези са подизањем споменика на Старом сајмишту.
- ⁵² Свечано откривање споменика жртвама геноцида, Политика 20.4.1995; Смрт у „душегупки“, Политика експрес, 20.4.1995; Споменик жртвама геноцида, Борба 20.4.1995.
- ⁵³ Вајфорд Ј: наведено дело, 121-124.
- ⁵⁴ Закон о оснивању Музеја жртава геноцида, Службени гласник СРС бр. 49/92. Међутим, у овој одлуци, супротно намерама иницијатора ове идеје, Музеј је основан 1992. године са седиштем у Крагујевцу.
- ⁵⁵ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. „Меморијал Сајмиште“, Београд април 1991.
- ⁵⁶ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда. Документи у вези са подизањем споменика на Старом сајмишту, текст датиран са јула 1994.
- ⁵⁷ Милан Кољанин у својој студији наводи да је у Јеврејски логор Земун интернирано укупно 6 400 Јевреја од којих је страдало 6 320 и око 600 Рома од којих је страдало око 10%. У Прихватни логор Земун доведено је укупно 31 972 заточеника а у логору или непосредно после одвођења из логора живот је изгубило 10 636 заточеника. Такође наводи да би ове бројке требало сматрати приближно доњом границом. Кољанин М: наведено дело, 447, 450.
- ⁵⁸ Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Документи у вези са подизањем споменика на Старом сајмишту.
- ⁵⁹ <http://www.naslovi.net/2014-04-22/telegraf/dan-secanja-na-zrtve-holokausta/9678834> (прегледа-но 21.7.2014)

⁶⁰ Каталог изложбе и Поменик доступни на: http://www.arhiv-beograda.org/images/publikacije_elektronske_pdf/Pomenik_net.pdf и <http://www.arhiv-beograda.org/index.php/rs/beogradski-jevreji> (прегледано 20.7.2014)

⁶¹ <http://www.beograd.rs/cms/view.php?id=1613241> (прегледано 7.8.2014)

⁶² Спомен-обележје је рад архитекте Ане Корице, а споменик су открили амбасадор Израела у Србији Јосеф Леви и председник Градске општине Савски венац Душан Динчић.



ОЧУВАЊЕ И ОДРЖАВАЊЕ

ЈАВНИХ СПОМЕНИКА

И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА





САВРЕМЕНЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ У ЗАШТИТИ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА

Употреба 3D ласерског скенирања у заштити споменичког наслеђа на примеру рестаурације скулптуре Дечак са Чукур чесме

Апстракт

Скулптура у јавном простору изложена је бројним негативним утицајима средине који се односе на уобичајене узрочнике постепене деградације материјала, али и све чешће девастације и крађе значајних дела. Имајући у виду да комплексне мере заштите које су примењиве у контролисаним условима ентеријера није могуће применити и на вредна скулптурална дела у јавном простору, у циљу очувања овог сегмента споменичког наслеђа, размотрени су постојећи фактори ризика и додатне мере заштите оваквих дела, са освртом на значај нове технологије 3D ласерског скенирања као свеобухватне мере заштите скулптуре чија главна улога олакшавања конзерваторско рестаураторског поступка се, пре свега, огледа у омогућавању верне реконструкције форме (недостајућих или деформисаних сегмената или целине), а затим и у унапређивању документовања споменичког наслеђа. Значај примене мере 3D ласерског скенирања у заштити споменичког наслеђа разматран је на примеру реконструкције недостајућих делова девастиране скулптуре „Дечак” са Чукур чесме, при чему је дат увид у конзерваторско рестаураторски поступак који је, након крађе и девастације овог значајног јавног споменика, успешно спроведен током 2010 – 2011. године. Искуства овог и бројних других случајева девастације значајних скулптура у јавном простору, превасходно дела у бронзи, условила су да Завод за заштиту споменика културе града Београда спроведе 3D скенирање значајних вајарских остварења у јавном простору града, чиме је образована датотека која се чува у Документационом центру Завода, а која до сада броји шеснаест београдских споменика. У раду је дат увид у поједине аспекте примене 3D ласерског скенирања у заштити скулптуре у јавном простору, као и увид у разлике у приступу ласерском скенирању скулптуралног дела у односу на архитектонско скенирање и скенирање археолошких локалитета.

Значај овакве додатне мере заштите скулптуре у јавном градском простору који се разматра и са аспекта унапређења документовања културног наслеђа огледа се и у истовременом спровођењу њене дигитализације, при чему је у раду дат кратак осврт на поједине аспекте који се тичу примене оваквог дигиталног материјала.

NEW TECHNOLOGIES IN CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

Use of 3D Technology in Public Monuments Preservation – Case Study of Čukur Fountain Sculpture Restoration

Abstract

Public sculpture is exposed not only to a large number of negative environmental factors, relating to common causes of gradual surface degradation of the material, but also to the increased risk of theft and destruction. As complex protection measures that are applicable within the controlled environment of the interior space cannot be applied to outdoor sculpture, additional measures of protecting this important part of cultural heritage are being considered, with emphasis on new technology – 3D laser scanning and its comprehensive role in preservation of outdoor sculpture by facilitating its conservation and restoration, which is reflected primarily in improving the reconstruction process and overall cultural heritage documentation.

Use of 3D technology – 3D laser scanning in public sculpture preservation was observed on a case study of reconstruction of missing fragments of stolen sculpture from Čukur fountain in Belgrade, with an insight into its conservation and restoration procedure that was successfully implemented in 2010 – 2011, after the occasion of theft and devastation of this important artwork. Experience of this and many other cases of devastation of valuable public monuments, mostly those that are made in bronze, led to 3D documenting important public art of Belgrade by use of 3D laser scanning, which was conducted by the Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade, thus creating a database of 3D object data which is stored in the Documentation center of Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade and so far counts 16 scanned public monuments. The paper gives an insight into some practical aspects of use of 3D technology in outdoor sculpture preservation, as well as an insight into different approaches to sculpture 3D scanning, in relation to 3D scanning of architecture and archaeological sites. The importance of these additional measures of outdoor sculpture preservation, viewed within the aspect of improving cultural heritage documentation, reflects in the simultaneous pursuit of digitization of public monuments of Belgrade, wherein the paper gives a brief overview of some aspects concerning the possibilities of use of obtained 3D material.

Јавни градски простори Београда употпуњени су бројним споменицима различитих стилских израза, техника израде и материјала. Бронза, поред камена, представља један од најзначајнијих, такозваних *трајних* скулпторских материјала, са изузетном могућношћу за готово неспутану пластичну изражајност и израженом отпорношћу на негативна дејства спољашње средине, што омогућава трајање оваквих дела кроз векове. Међутим, поставка оваквих дела у јавном простору подразумева презентацију уз одсуство комплекснијих мера заштите, могућих у контролисаним условима ентеријера, што условљава повишени степен ризика по оваква дела. Ово се нарочито односи на скулптуру у бронзи, која је данас посебно угрожена због све учесталијих крађа ради рециклаже ове легуре. У условима повишеног ризика актуелизује се потреба за унапређењем постојећих облика њене заштите додатним мерама, како би се у случају девастације спровела успешна, делимична или потпуна реконструкција вредних скулптура у јавном простору града.

Веома значајну меру заштите скулптуре у јавном простору од давнина је представљала израда и чување њених одливака у гипсу, док се у новије време за ове потребе употребљавају и савремени материјали, попут полиестера и гуме. Сви ови материјали се због својих механичких карактеристика и/или хемијске нестабилности не сматрају трајним, већ се категоришу као такозвани *прелазни* скулпторски материјали, који такође подразумевају специфичне услове чувања. У контексту наведеног, уочене су неке од предности примене мере 3D ласерског скенирања скулптуре у јавном простору ради обезбеђивања квалитета будућих конзерваторско рестаураторских поступака, при чему се овај материјал израђен у дигиталном формату, чува уз минималне захтеве као дигитални документ.

3D технологија која је већ извесно време заступљена у оквиру различитих дисциплина, присутна је и у заштити културног наслеђа где 3D ласерско скенирање своју примену налази у унапређивању њеног документовања и заштите. Њен најзначајнији допринос у области заштите споменичког наслеђа огледа се превасходно у унапређивању конзерваторско рестаураторских поступака, тако је захваљујући правовремено спроведеном 3D снимку дела могуће спровођење адекватне реконструкције недостајућих или оштећених делова скулптуре у јавном простору. Могућност спровођења верне реконструкције условљена је снимањем форме скулптуре у високој резолуцији, и технолошки адекватним поступком даље материјализације дигиталног 3D модела у неки од трајних скулпторских материјала, при чему крајњи резултат оваквог поступка по квалитету не одступа од оног постигнутог традиционалном израдом одливка. Примена 3D технологије приликом заштите архитектонских објеката и археолошких локалитета подразумева одређене разлике у приступу у односу на заштиту скулптуре у јавном простору, имајући у виду да веће димензије објеката условљавају мању резолуцију снимка. Овде се она превасходно односи на унапређивање документовања и израду детаљних студија, што је знатно компликовније када се спроводи традиционалним начином документовања физичким мерењем и исцртавањем. Примена 3D

технологије такође отвара додатне могућности унапређивања визуелизације путем израде компјутерске графике, виртуалних приказа и 3D анимације, макета и другог материјала за потребе промоције културног наслеђа и унапређења едукације.

Примена 3D технологије у заштити скулптуре у јавном простору, у оквиру које њен најзначајнији допринос представља могућност верне репродукције форме приликом реконструкције, спроводи се употребом одговарајућег покретног, ручног скенера који дозвољава детаљно бележење целокупне површине објекта у високој резолуцији и са великом прецизношћу, укључујући и недоступније делове (контра) форме. Снимање археолошких налазишта и архитектонских објеката спроводи се другачијом врстом скенера фиксне поставке, који површину објекта снимају са веће удаљености, при чему се примена мање резолуције снимка компензује прецизним прекривањем 3D објекта текстурама израђеним на основу фотографија високе резолуције, у оквиру поступка тзв. *мапирања* површине објекта који омогућава постизање реалистичне визуелизације. Предност снимања овим типом скенера представља већа могућност бележења, која може да обухвата и ширу околину, конфигурацију тла, објекте из непосредног окружења, зеленило и сл¹.

Заштита културног наслеђа/скулптуре у јавном простору на подручју Београда по први пут бележи примену 3D технологије у оквиру конзерваторско рестаураторских радова на реконструкцији недостајућих делова девастиране скулптуре „Дечак” са Чукур чесме.



Сл. 1. Чукур чесма у Добрачиној улици, снимљено 1962. године



Сл. 2. Гипсани одливак скулптуре из 1922. године, уништен

Споменик Чукур чесма подигнут је у Добрачиној улици, на месту једне од најстаријих београдских чесама, некадашње „Дубоке чесме”, као спомен обележје далекосежног историјског догађаја који се ту одиграо 15. јуна 1862. године, када су српског дечака Саву на чесми убили турски војници, након чега су уследили догађаји који су резултирали доношењем одлуке да Турци, након више векова, коначно напусте ове просторе. Скулптура „Дечак” са Чукур чесме која сведочи о веома значајним догађајима из историје Београда и читаве Србије, уједно представља и највише остварење

српског академског реализма и једно од најзначајнијих остварења Симеона Роксандића (1874 – 1943), знаменитог скулптора и припадника најстарије генерације наших вајара које се везује за почетак развоја српске скулптуре².

Први конкурс за подизање споменика на овом значајном месту Београдска општина је расписала 1912. године. Скулптура је израђена 1922. године, а 1927. године Роксандићево решење споменика је прихваћено уз извесне измене првобитно предложене архитектонске форме. Споменик који је коначно подигнут 1931. године из средстава задужбине београдског трговца Ванђела Томе (1834-1906), и који се састоји од лежеће бронзане фигуре дечака са разбијеним крчагом на мермерном постаменту са базенчићем где се слива вода, посвећен је свим жртвама палим за ослобођење Србије од вишевековне турске власти. Скулптуру одликује присна и жива и модела ција и експресивни покрет људског тела у оквиру успостављеног склада пластичних и емотивних вредности, својствених за опус овог аутора; због својих уметничких и историјских вредности, споменик „Чукур чесма” утврђен је за споменик културе Решењем Завода бр. 3/13 од 5.2.1965. године.

Специфичну поставку у простору скулптуре „Дечак” са Чукур чесме, на сразмерно ниском постаменту, условљавају њене мање димензије као и хоризонтално простирање лежеће фигуре дечака, што подразумева остваривање увида у њену фину модела цију сагледавањем одозго. (слика бр.1) Такав вид поставке подржава интимну концепцију споменика, али и обезбеђује већу приступачност од оне која је уобичајена за овакав тип дела, што је, узимајући у обзир материјализацију скулптуре у бронзи, поставило додатни ризик по безбедност овог значајног јавног споменика.

Девастација скулптуре „Дечак” са Чукур чесме догодила се маја 2010. године, када је скулптура украдена и исечена на преко двадесет делова ради продаје бронзе као секундарне сировине. Правовремено откривање делова који су, на срећу, убрзо након њеног нестанка у великој мери пронађени, представља реткост код оваквих појава где преовлађују околности у којима скулптура бива заувек уништена претапањем.

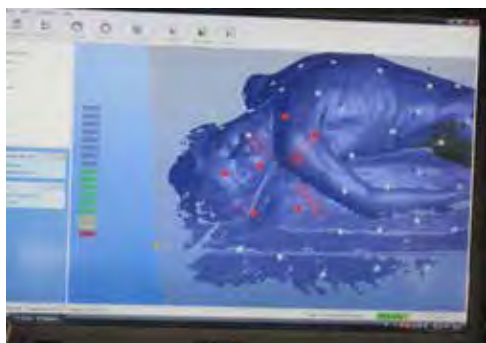
Веома захтеван конзерваторско рестаураторски поступак на девастираној скулптури окончан је до краја 2010. године³. Приликом крађе и комадања бронзе ударцима по површини ради разбијања скулптуре у што већи број нераспознатљивих делова, сегменти су, због еластичности коју бронза као материјал поседује, претрпели велике деформације форме. За разлику од овог случаја, пад скулптуре „Жетелица” из 1852. године у Точидерском парку, израђене у цинку који је пресвучен бакарном кошуљицом, резултирао је њеним ломљењем на веома велики број ситних али прецизно одломљених делова, који због кртости материјала ни најмање нису били деформисани и сви су пронађени, а скулптура је пре неколико година такође успешно рестаурирана⁴.

Након проналаска раскомадане скулптуре са Чукур чесме, најзахтевнији део поступка представљало је спровођење верне реконструкције недостајућих делова, као и корекција деформација форме пре финалног спајања свих делова у целину. Међутим,

квалитет потребних радова могао је да буде остварен тек уз употребу одливка дела који бележи његово стање пре девастације. Познато је да је опус Симеона Роксандића у великој мери уништен током ратних разарања⁵, па тако ни првобитни гипсани одливак ове значајне скулптуре, који је забележен на фотографијама (слика бр. 2) није сачуван, а нови одливак скулптуре у међувремену није израђен, због преовлађујућег става да материјализација скулптуре у бронзи у јавном простору обезбеђује њену трајност, и да се са исте увек може израдити одливак. Уврежени став о трајности бронзе у новије време је, на жалост, доведен у питање, превасходно због честих крађа овог материјала као секундарне сировине, али и због интензивног деловања све већег броја загађивача из атмосфере. За потребе рестаурације девастираних скулптура „Дечак” са Чукур чесме формирана је мултидисциплинарна радна група, при чему је недостатак гипсаног одливка дела, као материјала неопходног за потребе реконструкције недостајућих сегмената форме, надокнађен дигиталним 3D снимком скулптуре, који је забележио стање пре њене девастације и крађе. Овај 3D снимак скулптуре израђен је употребом одговарајућег ручног скенера⁶ који је, захваљујући довољно високој резолуцији снимка, обезбедио спровођење квалитетне репродукције недостајуће форме, и допринео да поступак реконструкције употребом ове технологије, по квалитету и верности оригиналу, не заостаје за реконструкцијом која се спроводи на основу претходно израђеног гипсаног одливка.



Сл. 3. Скулптура „Жетелица”, Топчидерски парк



Сл. 4. и 5. 3D ласерско скенирање скулптуре покретним скенером

Опис радова на рестаурацији скулптуре са Чукур чесме

Стање скулптуре након девастације

На основу иницијалног прегледа, у атељеу „Кузман” утврђено је да је бронзана скулптура изливена од стандарне легуре бабра од делова приближно истог хемијског састава, са приближно 8% калаја, 6% цинка, 1% олова. Скулптура је ливена из делова који су међусобно склапани техником шрафљења која је уобичајена за дела настала у овом периоду. Пронађено је укупно двадесет и три бронзана комада драстично оштећене демонтиране скулптуре; по слободној процени недостајало је приближно 1/4 квадратног метра површине појединих њених делова. На већини сачуваних делова били су уочљиви трагови кидања и ломљења, што је условило деформисање форме и стварање удубљења по читавој површини скулптуре, при чему је главни алат коришћен за уситњавање био чекић веће тежине (мацола).

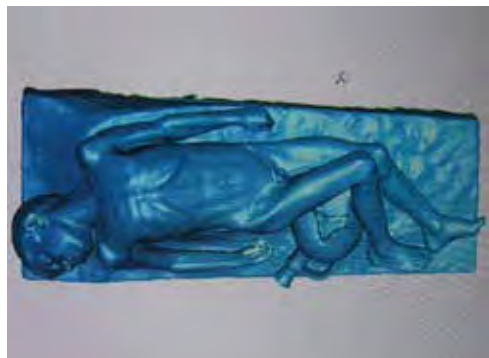


Сл. 6. Почетна фаза рестаурације са увидом у недостајуће делове

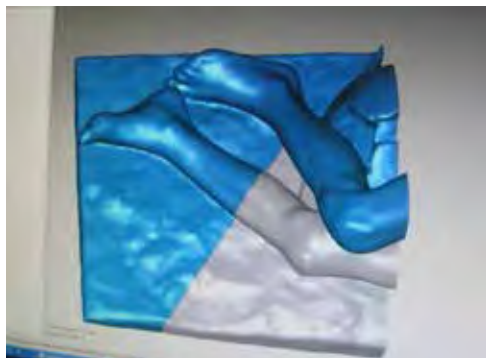


Сл. 7. Приказ недостајућих делова и контролног модела

Присуство драстичних оштећења и знатних деформација скоро читаве форме скулптуре, уз недостатак појединих делова, захтевало је компликован поступак рестаурације који подразумева употребу свих расположивих, традиционалних и савремених метода и техника рестаурације и конзерваторског третмана за потребе стручне реконструкције искривљене форме и прецизне израде нових одливака недостајућих делова, уз висок квалитет одливане површине и употребу одговарајућег, висококвалитетног материјала за ливење који по саставу одговара оригиналној легури сачуваних делова. Квалитет спровођења најосетљивијег дела поступка у виду верне реконструкције недостајућих делова без одступања од аутентичне форме, као и контрола приликом склапања свих делова у целину, омогућени су уз помоћ дигиталног материјала у виду 3D снимка скулптуре, као својеврсне дигиталне варијанте калуца.



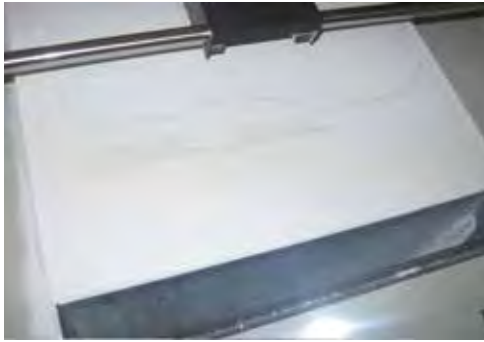
Сл. 8. 3D модел скулптуре



Сл. 9. Почетна фаза (дигиталне) рестаурације – селекција недостајућих делова форме у оквиру припреме за израду прототипа

Рестаураторски поступци спроведени су након иницијалног чишћења сачуваних бронзаних делова и подразумевали су враћање у првобитно стање деформисаних делова форме, припрему за њихово спајање у могућу целину и склапање свих фрагмената⁷. Деформације које су подразумевале пажљиво исправљање оштећења, уз финално спајање нових и старих делова и очување аутентичне целине форме, захтевале су израду контролног одливка скулптуре у природној величини израђеног на основу 3D снимка (слика бр. 7). Након провизорног склапања свих поломљених делова у могућу целину, недостајуће површине скулптуре су прецизније дефинисне, што се односило преваходно на потколеницу леве ноге, део стомака и део постоља фигуре на ком се налазило и име ливнице „Ђорђевић” у којој је скулптура изливена. Затим су у оквиру дигиталног материјала, у одговарајућем софтверском програму, ови делови припремљени за даљи поступак њихове материјализације (слика бр. 9). У недостатку калупа, поступак реконструкције недостајућих делова скулптуре подразумева незаобилазна одступања и, до одређене мере, интерпретацију форме. У овом случају, одступања од аутентичне форме слободним моделовањем на основу фотографија, избегнута су захваљујући дигиталном материјалу 3D скениране скулптуре, како би даљим спровођењем материјализације, поступком тзв. тродимензионалне штампе (Rapid prototyping), била извршена реконструкција недостајућих делова која у потпуности одговара аутентичној форми скулптуре. Материјализација форме поступком Rapid prototyping-а на основу дигиталног материјала 3D снимка, односи се на поступак израде финалног прототипа недостајућих делова. Овај поступак који подразумева nanoшење танких слојева, уз употребу финог праха и веома танког слоја полимера који прах везује и тако постепено и прецизно гради форму (слика бр.10), је због својих подударности са процесом штампања популарно назван „3D штампа”.

На овај начин прецизно израђени недостајући делови скулптуре одливени су у гипсу, а затим у бронзи како би били позиционирани у оквиру јединствене целине свих делова и монтирани.



Сл. 10. 3D штампа (Rapid prototyping) – материјализација 3D модела наношењем слојева уз употребу финог праха и полимера



Сл. 11. и 12. Прототип недостајућег дела скулптуре, настао као резултат поступка 3D штампе



Сл. 13. и 14. Израда прототипа недостајућих делова

По склапању свих сачуваних делова скулптуре заједно са новоизрађеним, извршено је њихово коначно спајање у целину заваривањем, а затим и пажљива обрада и цизелирање спојева. Ради успостављање истоветног састава бронзе, за потребе ливења недостајућих делова употребљена је оригинална бронза, коришћењем елемената конструкције из унутрашњости скулптуре којих је било у довољној количини

за израду нових делова. Оваква могућност је представљала изузетно срећну околност, имајући у виду значај очувања првобитног и уједначеног састава легуре бронзе на читавој површини скулптуре.

Поред израде недостајућих делова, поступак је подразумевао и још једно контролно 3D скенирање рестауриране скулптуре ради вршења компарације са првобитним 3D снимком, израђеним пре девастације дела, и провере аутентичности форме приликом финалног склапања новоизрађених и сачуваних делова у целину.



Сл. 15. и 16. Финални резултат радова на реконструкцији и рестаурацији скулптуре

По завршетку свих радова на рестаурацији, површина бронзе је патинирана одговарајућом вештачком патином, а у њеном доњем построју уграђени су прохромски анкери са неопходним ојачањима за уградњу на камени постамент, како би скулптура у будућности била обезбеђена од поновне крађе. Маја 2011. године скулптура је враћена на мермерни постамент.

Након искуства обнове девестиране скулптуре „Дечак” са Чукур чесме, оствареног увида у примену 3D технологије приликом рестаурације овог дела и њеног значаја приликом реконструкције недостајућих делова, Завод за заштиту споменика културе града Београда је 2011. године, започео пројекат заштите споменичког наслеђа Београда, који се односи на поступак израде и прикупљања материјала за потребе делимичне или потпуне реконструкције оштећене, уништене или украдене скулптуре у јавном простору. Пројекат подразумева спровођење 3D ласерског скенирања као додатне мере заштите угрожених споменика у јавном простору, са акцентом на скулптуру у бронзи у јавном простору, ради осигурања будућих конзерваторско рестаураторских радова и унапређења документовања и дигитализације овог значајног дела културног наслеђа. Формирана датотека 3D скенираних јавних споменика Београда смештена је у Документационом центру Завода за заштиту споменика културе града Београда и до данас броји шеснаест значајних скулпторских остварења у јавном простору града.

Напомене

- ¹ 3D Laser Scanning for Heritage (second edition), English Heritage, *Advice and guidance to users on laser scanning in archaeology and architecture*, 2011 Revisions by Professor Jon Mills and David Andrews
- ² Досије споменика културе Чукур чесма, Документациони центар Завода за заштиту споменика културе града Београда
- ³ Радови су спроведени у уметничкој радионици „Кузман” мр Зорана Кузмановића, академског вајара и дугогодишњег сарадника овог Завода
- ⁴ Рестаурација скулптуре „Жетелица” је спроведена у уметничкој радионици „Кузман” током 2009. године
- ⁵ Зора Симић-Миловановић, Годишњак Музеја града Београда 9-10, 1962-1963. Симеон Роксандић (1874–1943)
- ⁶ Скенер марке ZScanner 700, снимак је израдила фирма 3D Свет, Београд
- ⁷ Технички опис потребних радова на скулптури Дечак са Чукур чесме, Документација ЗЗСКГБ

Литература

- Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Досије културног добра „Чукур чесма”
- Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Досије културног добра Скулптура „Жетелица”
- Зора Симић-Миловановић, Годишњак Музеја града Београда 9-10, 1962-1963. Симеон Роксандић (1874 – 1943)
- 3D Laser Scanning for Heritage (second edition), English Heritage, *Advice and guidance to users on laser scanning in archaeology and architecture*, 2011 Revisions by Professor Jon Mills and David Andrews
- Z Corporation, 3D Scanners: <http://www.zcorp.com/en/Products/3D-Scanners/spage.aspx>

Фотографије

- Фото-документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, Досије културног добра „Чукур чесма”
- Фото-документација уметничке радионице „Кузман” и фирме 3D Свет, Београд

ПЛАНСКЕ И ЗАКОНСКЕ МОГУЋНОСТИ ОЧУВАЊА, УНАПРЕЂЕЊА И КОРИШЋЕЊА МЕМЕОРИЈАЛНИХ КОМПЛЕКСА, ЈАВНИХ СПОМЕНИКА И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА НА ПОДРУЧЈУ БЕОГРАДА

Апстракт

Опстанак и трајање једног народа темељи се на његовом односу према сопственој историји, наслеђу и култури. Очување историјских обележја, комплекса и култура памћења, гарант су легитимитета политичких ставова, будућих стремљења и укупног националног дигнитета.

Меморијални комплекси и јавна спомен обележја, заједно са елементима природних вредности представљају својеврсно артифицијелно обележје у простору и остављају посебан траг у менталној мапи човека. То су места где се спознаје реалност света у којем живимо са сећањем и пијететом на не тако давну прошлост. Границе ових простора углавном нису стриктно дефинисане и не представљају физичку заштиту, већ место сусрета, стапања, мешања и преображаја.

Процес обележавања меморијалног карактера простора и спомен обележја има своју генезу од историјског препознавања, описа и значаја, преко осмишљавања и физичке реализације, вредновања и заштите са аспекта службе заштите споменика културе, урбаног концепта уређења и коришћења до адекватне намене, односно специфичног туристичког и маркетиншког обликовања, као финалног појавног облика.

Ово је поље мултидисциплинарног рада, не само појединаца, већ и најзначајнијих националних и локалних институција са суштинском идејом очувања националног идентитета и културе као темељног начела државотворности народа.

Процес планирања у контексту заштите, очувања и коришћења јавних споменика и спомен обележја, мора да обезбеди предуслове за адекватно уређење и коришћење простора у њиховом непосредном и ширем окружењу. Непримерена планска решења и нечињење доводе до ризика да заборав прекрије најважније одреднице материјалне културне баштине и колективног памћења.

У намери да дефинишемо политику и моделе планирања од стратешких до урбанистичких правила и спровођења, морамо да сагледамо низ аспеката, полазећи од историјског значаја, менталне и емотивне перцепције ових специфичних простора до стриктних правила њихове заштите, грађења и уређења. Стога је важно, према типологији, топологији и морфологији простора и врсте спомен обележја, дати јасно одређење у погледу њиховог очувања, презентације и коришћења у процесу урбанистичког планирања.

LEGAL AND PLANNING CAPACITIES FOR PRESERVATION DEVELOPMENT AND USE OF MEMORIAL COMPLEXES PUBLIC MONUMENT AND MEMORIAL MARKS OF BELGRADE

Abstract

Survival and duration of a nation is founded on its attitude towards its own history, heritage and culture. Preservation of historical attributes, complexes and culture of remembrance are guarantee for legitimacy of political premises, all the future aspirations and national dignity.

Memorial complexes and public memorial marks, together with the elements of natural values represent unique artificial mark in space, leaving special trace in mental map of a man. These are places where reality of the world we live in is perceived with memories and piety of not so long ago past. Boundaries of these spaces are mostly not strictly defined, not being physical protection but a place of gathering, merging, mixing and transformation.

The process of marking memorial character of spaces and memorial features has its genesis from historical recognition, description and significance, through conceptualization and physical realization, evaluation and protection from the different aspects – as cultural monument, urban development concept and adequate use, specific tourist and marketing modeling in its final appearance.

This is a field for multi-disciplinary work not only of individuals though most significant national and local institutions as well, led by the idea to protect national identity and culture as a fundamental statehood principle of a nation.

Planning process within the context of protection, preservation and use of public memorials and memorial marks, must provide prerequisites for adequate development and use of space in their close and wider surroundings. Inadequate planning solutions or inactivity are creating risk that the most important features of material cultural heritage and collective memory should be lost in oblivion.

Aiming to define politics and models of space planning from strategic to urban rules and implementation, we have to perceive various aspects, starting with historical significance, mental and emotional perception of these specific spaces, to strict rules of protection, construction and development of space. That is why it is important – in accordance to typology, topology and morphology of space and type of memorial marks – give clear determinant in view of their preservation, presentation and use in the urban planning process.

Урбано планирање представља сталан напор окретања ка будућности и критичко одређивање према стварности, са позиција будућих могућности организовања човековог живота у урбаном окружењу.¹

Процесом израде плана, на бази плуралистичког принципа потребно је знањем, стручношћу и уравнотеженим приступом, помирити често супротстављене интересне групе. Сложеност планирања огледа се у обезбеђивању оптималних услова за живот људи у изграђеном простору и кроз нову изградњу која треба да да за мајац укупном развоју друштва. Стална „глад“ инвеститора за што већим заузећем простора и коефицијентом изграђености, насупрот виталним интересима становништва за квалитетном животном средином (природа, култура и наслеђе), синоним су митске борбе Давида и Голијата. У таквим околностима заштита културног наслеђа, као равноправно битан сегмент планирања са осталим, има задатак да очува споменички фонд и обезбеди одрживи развој града. Тако сложен задатак, краткорочно изгледа финансијски неисплатив, док дугорочно обезбеђује физички и суштински смисао града, чува културни идентитет простора и људи, омогућава развој креативних индустрија и коначно потврђује нас као културно друштво. Ако посматрамо планирање као политички инструмент актуелне власти, као стручњаци преузимамо одговорност за непримерена планска решења и нечињење којим доводимо до ризика да заборав прекрије најважније одреднице материјалне културне баштине и колективног памћења.

Тема овог рада односи се на планске могућности очувања, унапређења и одрживог коришћења мемеоријалних комплекса, јавних споменика и спомен обележја. Закон о културним добрима² их обједињује и дефинише као знаменита места *„Знаменито место је простор везан за догађај од посебног значаја за историју, подручје с израженим елементима природних и радом створених вредности као јединствене целине, као и спомен гробови или гробља и друга спомен обележја која су подигнута ради трајног очувања успомене на значајне догађаје, личности и места из националне историје (меморијали), од посебног културног и историјског значаја“*.

Добра од јавног интереса – урбани контекст

Меморијални комплекси и јавна спомен обележја, заједно са елементима природних вредности представљају својеврсно артифицијелно обележје у простору и остављају посебан траг у менталној мапи човека. То су места где се спознаје реалност света у којем живимо са сећањем и пијететом на не тако давну прошлост. Границе ових простора углавном нису стриктно дефинисане и не представљају физичку заштиту већ место сусрета, стапања, мешања и преображаја. У намери да дефинишемо политику и моделе планирања простора од стратешких опредељења до урбанистичких правила грађења и спровођења, морамо да сагледамо низ аспеката, полазећи од историјског значаја, менталне и емотивне перцепције ових специфичних простора до стриктних правила заштите, грађења и уређења простора.

Са основним задатком подизања квалитета постојеће урбане структуре, планирања нове изградње и очувања вредних слојева материјалне баштине издваја се посебна тема односа према просторима меморијалног карактера и спомен обележјима као добрима од јавног интереса.³ Положај Београда, његова генеза од војног утврђења до метрополе и бурна историјска дешавања, означила су подручје Београда као простор значајних и дубоких трагова. Тешко је у укупном споменичком фонду направити прецизну дистинкцију и разврстати материјално наслеђе меморијалног карактера кроз време и врсте. На подручју Београда историјско памћење је дуго, а материјални трагови меморијалног обележавања простора присутни миленијумима. Археолошки налази и истраживања најчешће су базирани на артефактима из некропола и појединачних гробних места у временском периоду од старог до средњег века. У периоду од обнављања српске државности током XIX века до данас подигнут је низ јавних споменика, спомен обележја и споменика ширег просторног обухвата, везаних за значајне догађаје, личности и места из националне историје.

Као битне просторне одреднице нематеријалног карактера издвајамо *Топониме* – називе појединих предела и елемената простора, чије опажање и анализа обично откривају бројне податке о материјалној и духовној култури одређеног простора која сеже ближе или даље у прошлост.



Сл. 1. Крст са Мале пијаце



Сл. 2. Трећепозивачка чесма

Према позицији јавни споменици и меморијални комплекси сигнирају просторе града тако да по њима често настају топоними, нпр. према:

– јавним споменицима: *Возарев (црвени) крст на Врачару, Крст– Мали пијац–Савамала, Вуков споменик, Франш, споменик кнезу Михаилу – „код коња“; Споменик незнаном јунаку, Споменик на Космају*

– споменицима у оквиру културних добара са ширим просторним обухватом: *кула Небојша, Споменик победнику, Споменик захвалности Француској, Народна библиотека на Косанчићевом венцу;*

– чесмама: *Пашина, Трећепозивачка, Хајгучка;*

– парковима: *Карађорђево парк, Ташмајдан, Парк пријатељства;*

- меморијалним комплексима: *Старо сајмиште*;
- гробљима: *Земунско гробље, Ново гробље, Јеврејско, Топчидерско, Немачко...*;
- шумама: *Бојчинска шума и Степин луг* и
- други ⁴

Таква перцепција простора и објеката доприноси формирању идентитета и емоционалног доживљаја града, стварајући значајан сегмент урбане културе.

Урбанистички аспекти планирања простора са јавним споменицима и спомен обележјима

Културна добра која имају шири просторни обухват или диспозицију у јавном простору најчешће поседују вишезначје и стварају аутентичан амбијент. Такви простори имају посебност нематеријалне димензије на сензитивном нивоу коју називамо „дух места“, и представљају посебан изазов у планирању. Омогућити услове за физичку и конзерваторску заштиту на нивоу заштићене парцеле и њене непосредне околине није довољно. Јавно добро меморијалног карактера у зависности од његове диспозиције у простору, са аспекта урбанистичког уређења и опремљености простора, има низ условљености које треба да обезбеде његову споменичку улогу, сагледивост и комуникативност.

Од Куле Небојша, београдских крстова и камених крајпуташа преко легата, споменика знаменитим личностима и местима до спомен-паркова и гробаља, са аспекта урбанистичког планирања можемо третирати:

- појединачне споменике у оквиру јавних простора (паркови, тргови, скверови, улице) и
- споменике који имају шири просторни обухват (спомен паркови, гробља, меморијални комплекси, парк шуме).

Јавни градски простор је сцена урбаног живота, споменик је елемент и суштинска одредница тог простора или његовог дела, где је основ планирања контекст изграђе-



Сл. 3. Карађорђевог парк

ног и аутентичност амбијента. Пејзажно уређење непосредне околине споменика у оквиру јавних простора представља један од кључних елемената презентације и истицања суштине спомен-обележја као и његове сагледивости и укупне комуникативности простора (место сусрета, боравка, учења, контемплације). Са аспекта заштите културних добара и добара која уживају претходну заштиту, зеленила и заштите природе дефинишу се правила грађења:

- хоризонтална и висинска регулација објеката у непосредном окружењу;
- пејзажно уређење;
- регулација саобраћајних површина и
- инфраструктурно опремање.

Елементи попут јавног и декоративног осветљења, увођења воде (фонтане и чесме) и ауторски обликованог парковског мобилијара подижу атрактивност простора и, самим тим, могућа је боља информативна и едукативна функција меморијала.

Споменици и знаменита места који имају шири просторни обухват, представљају пејзажно обликован простор, којем мора да се сачува меморијално споменички карактер правилима градње у ширем контекстуалном подручју. Један од битних инструмената уранистичког планирања је уранистичка заштита⁵ која се односи на све препознате вредне просторе града који не уживају статус заштите у складу са Законом о културним добрима. Основно полазиште уранистичке заштите у односу на околину простора меморијалног карактера и споменичке комплексе је:

- уклањање неадекватних објеката и намена у оквиру меморијалних комплекса;
- адекватна намена простора у непосредном окружењу, која не сме да нарушава пијетет и мир стратишта (Старо сајмиште – Логор Гестапо-а и спомен гробља);
- висинска регулација објеката у непосредном видокругу, посебно када су у периферним зонама града (Спомен парк Јајинци и други);
- очување интегралног облика јавних зелених површина и постојеће парцелације уколико је дефинисана;
- ревитализација комплекса пригодним наменама и пејзажним уређењем и
- очување културног пејзажа и предеоних вредности, спречавањем: обимних земљаних радова којима се мења морфологија терена, сече и искривања вегетације,



Сл. 4. Старо Сајмиште – Логор Гестапоа



Сл. 5. Гробље ослободилаца Београда

постављања надземних инсталација инфраструктурних система и постављања средстава јавног оглашавања.

Спомен гробља, гробља и надгробни споменици представљају посебну категорију и вредност, с обзиром на то да су често у оквиру гробља у функцији сахрањивања као посебне парцеле или појединачна гробна места. Израдом планског документа доноси се планско решење са очувањем границе културног добра, парцелације и постојеће матрице стаза, очувањем и унапређењем свих елемената пејзажног уређења и мерама редовног техничког одржавања споменика у складу са конзерваторским мерама заштите.

Бенефити

Приступ очувању, заштити и презентацији јавних споменика и меморијалних комплекса, поред унапређења културних, амбијенталних и пејзажних вредности града, његове естетике и атрактивности, огледа се и у постизању позитивних ефеката који су видљиви и мерљиви и односе се на:

1) Стање животне средине:

– визуелни квалитет простора – присуство зеленила, воде и неизграђен простор– и
– квалитет ваздуха и редукција загађења.

2) Вредност комерцијалне средине:

– виша вредност комерцијалног земљишта;

– виша цена ренте;

– већа потрошња и

– запошљавање у терцијарним делатностима и креативној индустрији.

3) Вредност власништва:

– повећање естетске и амбијенталне вредности простора (јавног и приватног) подиже вредност некретнина.⁶

Законске и планске могућности очувања, унапређења и коришћења наслеђа меморијалне културе

Просторно и урбанистичко планирање је сложен легислативни процес у којем учествује мултидисциплинарни тим стручњака у сарадњи са низом институција и предузећа, грађани, као и представници власти на државном и локалном нивоу, у циљу доношења планских докумената на основу којих се уређује и изграђује простор.

Усклађеност укупне законске регулативе услов је планирања, изградње и уређења простора. Поред Закона о планирању⁷ и изградњи, низ других закона регулише израду планских и урбанистичко-техничких документа. Закон о културним добрима, између осталог, својим одредбама дефинише однос према непокретним културним добрима и добрима која уживају претходну заштиту. Различити нивои планских докумената дефинишу однос према простору од стратешких опредељења, преко урбанистичких правила грађења и уређења, до спровођења плана на конкретној локацији. Услови и мере техничке заштите просторних културно историјских вредности и поје-

диначних објеката који уживају статус заштите у складу са Законом у културним добрима, су саставни део сваког планског и урбанистичко техничког документа.

Значајну могућност за заштиту и унапређење простора и објеката меморијалног карактера представља *урбанистички пројекат* као урбанистичко технички документ који се израђује када је то предвиђено урбанистичким планом, просторним планом јединице локалне самоуправе, односно просторним планом подручја посебне намене, за потребе урбанистичко-архитектонског обликовања површина јавне намене и урбанистичко-архитектонске разраде локација. Још један битан начин изналажења решења и стручне провере када су у питању сегменти града који имају посебне урбане изазове (које су од значаја за јединицу локалне самоуправе) је и израда *урбанистичко-архитектонских конкурса*, чији резултати постају саставни део планских докумената. Зоне и локације за које се предвиђа урбанистички конкурс одређују се планом генералне или детаљне регулације.

У процесу израде плана од доношења Одлуке за израду планског документа, преко израде Концепта плана, стручне контроле, Нацрта плана, поновљене стручне контроле, Јавног увида и доношења на усвајање плана пред одборнике Скупштине уз могућност подношења Амандмана и коначног објављивања у службеном гласилу, планско решење је у потпуности сагледиво и правила уређења и грађења дефинисана.

Полазећи од премисе да Закон о планирању и изградњи, одређује садржину планских докумената и обезбеђује учешће и одговорност свих актера (струка и јавно мњење) током процеса планирања, наш задатак је да планском регулативом створимо услове за очување, заштиту, примерену презентацију и доступност укупног културног наслеђа.

Напомене

¹ Лазаревић–Бајец Нада, *Теорија планирања*, АФ Универзитета у Београду, Београд, 2000, 3.

² *Закон о културним добрима*, „Службени гласник Републике Србије“, бр.71/94

³ Стојков Борислав, *Амбијент као тема обнове града, Наслеђе*, бр.1, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1997, 160 „...Амбијент би могао да се дефинише као простор или комплекс у коме доминирају, или га одређују елементи значајни за колективну меморију, односно за естетски, духовни или емотивни доживљај већине становника насеља, те због тога има карактер јавног интереса“.

⁴ Топоними су сумарно дати, свакако их има више.

⁵ *ГП Београда 2021*, «Службени лист града Београда» бр. 27/03, 25/05, 34/07, 63/09

⁶ *Концепт за план генералне регулације система зелених површина Београда*, ЈУП Урбанистички завод Београда, Београд, 2014.

⁷ *Закон о планирању и изградњи*, „Службени гласник Републике Србије“, бр. 72/09, 81/09, 64/10, 24/11, 121/12, 42/13, 50/13 и 98/13

Извор илустрација

Документација Завода за заштиту споменика културе града Београда, аутор Снежана Неговановић

**Конференција
ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА –
КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ И/ИЛИ ЗАБОРАВ**

ЛИСТА АУТОРА

МА Небојша Антешевић, архитекта и примењени уметник (сценограф), докторанд
ant.nebojsa@gmail.com

Бранко Бојовић, дипл. инж. арх.
Академија архитектуре

др Игор Борозан, дипл. историчар уметности, доцент
Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
borozan.igor73@gmail.com

Александра Илијевски, дипл. историчар уметности, докторанд
Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
ailijevs@f.bg.ac.rs

др Александар Кадиевић, дипл. историчар уметности, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
aleksandarkadije@sbb.rs

Соња Костић, дипл. историчар уметности
Урбанистички завод Београда ЈУП,
sonja.kostic@urbel.com

Саша Михајлов, дипл. историчар уметности, докторанд
Завод за заштиту споменика културе града Београда,
sasa.mihajlov@beogradskonasledje.rs

мр Јелена Обренић, туризмолог, докторанд
Географски институт Јован Цвијић САНУ,
jelena.obrenic@gmail.com

Марина Павловић, дипл.инж.арх, докторанд
pavlovic.marina@yahoo.com

Владана Путник, дипл. историчар уметности, докторанд
Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
vladanaputnik@gmail.com

мр Александра Ристановић, академски вајар
Завод за заштиту споменика културе града Београда,
aleksandra.ristanovic@beogradskonasledje.rs

др Славица Стаматовић Вучковић, дипл.инж.арх, доцент
Универзитет Црне Горе, Архитектонски факултет, Подгорица, Црна Гора,
slavicas@t-com.me

ЈАВНИ СПОМЕНИЦИ
И СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА
колективно памћење и/или заборав
Зборник радова

Завод за заштиту споменика културе града Београда
Установа културе од националног значаја

Калемегдан Горњи град 14, 11000 Београд
Тел: +381 (0) 11 3287 557
Факс: +381 (0) 11 3284 411
e-mail: zskgb@beotel.rs
www.beogradskonasledje.com

Прелом и штампа
Artprint, Нови Сад

Тираж
300 примерака

Публиковање Зборника и одржавање Конференције
омогућио је Секретаријат за културу Скупштине
града Београда

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

725.945(497.11)(082)

ЗАВОД за заштиту споменика културе града
Београда. Конференција (5 ; 2014 ; Београд)

Јавни споменици и спомен обележја :
колективно памћење и/или заборав : [V
Конференција], Београд, 2014. године :
зборник радова / [организатор] Завод за
заштиту споменика културе града Београда ;
[уредник Нада Живковић]. - Београд : Завод за
заштиту споменика културе града Београда,
2014 (Нови Сад : Art print). - 169 стр. :
илустр. ; 25 cm

Тираж 300. - Стр. 7: Предговор / Нела
Мићовић. - Напомене и библиографске референце
уз сваки рад. - Библиографија уз сваки рад. -
Abstracts.

ISBN 978-86-89779-03-5

1. Завод за заштиту споменика културе града
Београда (Београд)

а) Меморијални споменици - Србија - Зборници

COBISS.SR-ID 210521612



Завод за заштиту споменика културе града Београда
Установа културе од националног значаја

ISBN 978-86-89779-03-5



9 788689 779035