

ИГОР БОРОЗАН

СПОМЕНИК КАРАЂОРЂУ
– СИМБОЛИЗАМ, ТЕАТРАЛИЗАМ
И МЕДИЈСКО ПРОЖИМАЊЕ*

Типологија,¹ функција и структура Споменика Карађорђу на Калемегдану² навели су нас да се послужимо одређеним теоријским оквирима. Истовремено, војно устројство Споменика, потврђено чињеницом да је наручилац војска, није било у фокусу нашег истраживања. Смештање Споменика Карађорђу у домен симболистичке визије света захтевало је да се упознамо с литерарним оквирима српског симболизма, при чему смо се у доброј мери послужили теоријским и типолошким разматрањима Предрага Палавестре.³ Шири аспекти књижевног симболизма подстакли су нас да се позабавимо и увек актуелним теоријама романа, с посебним освртом на тумачења Михаила Бахтина (Mikhail Bakhtin).⁴ Паралелно, симбиотичко преплитање литерарног симболизма с другим уметничким гранама омогућило је лоцирање Споменика Карађорђу у шири систем српске периодизације и типологије симболизма, а истовремено и у шире оквире европске, особито немачке симболистичке скулптуре. Сложена полемика која је избила поводом намене и структуре Споменика, као и медијско прожимање у композитној атмосфери *крајем 19. века (Fin de Siècle)*⁵, разлог су да се у одређеној мери осврнемо на теорију филма у интерпретацији Жила Делеза (Gilles Deleuze),⁶ на основу којег смо покушали да сместимо Споменик у домен дијахронијске структуре *слика-време*.

Првобитна намера да се споменик Карађорђу подигне на Теразијама, 1853. године⁷, није реализована. Идеја о подизању споменика Карађорђу Петровићу уобличила се 1857. године,⁸ чиме су дефинисане основне поставке којима је одређена типологија српске споменичке културе током 19. века, на шта је указао Мирослав Тимотијевић.⁹ Замисао о подизању споменика утемељивачу српске модерне државе била је последица политичког тренутка, на шта скреће пажњу и Слободан

Јовановић.¹⁰ Потекла је од Томе Вучића Перишића, који је за време слабе и деперсонализоване владавине кнеза Александра Карађорђевића заправо владао из сенке. Снага и моћ Вучићеве¹¹ личности дефинисали су га готово као савладара, чија је реална репрезентација и манифестација политичке моћи била велика. Тежња за подизањем споменика Карађорђу могла је имати више узрока, поред Вучићеве личне промоције, постојала је и идеја о уједињењу Српства, заснована на жељи да се национ интегрисе кроз визуелни лик митског хероја нације. Великом патриотском акцијом требало је да се хомогенизује национ. Прикупљање новца за подизање споменика била би велика, ангажована национална акција, а то турске власти нису могле дозволити. Подићи споменик националном хероју и утемељивачу династије Карађорђевић, чије је место у колективном сећању управо формирано на основу борбе против Турака, било је немогућа мисија. Још увек довољно снажна, турска управа је сматрала да није мудро подићи велики меморативни споменик Карађорђу – симболу српског отпора.¹² Тако је споменик Карађорђу од самих почетака дефинисан као јавни, ангажовани артефакт. Јавна функција скулптуре маркирала је целокупни друштвени хабитус.¹³ Подизани у јавном простору, споменици су били првенствено јавни топоси, који су визуелизовали и идејно уобличавали јавни живот заједнице. Тако је сам концепт споменика онемогућио да се споменик Карађорђу подигне у време када је у Београду још увек на власти била турска управа.

Велика полемика која је у српској јавности избила поводом будуће форме споменика Карађорђу прави је показатељ значаја који су јавни споменици имали широм Европе током 19. века.¹⁴ У сржи полемике која се водила кључно питање било је да ли споменик Карађорђу треба да буде у скулптуралној, фигуралној форми, или је споменик јавни, општекорисни објект, који може бити и, рецимо, спомен-дом... Тезу о споменику као фигуралној представи којом се меморише славни, заслужни појединац, заступао је књижевник и јавни радник Матија Бан. Његови ставови су последица класичног хуманистичког канона, по којем је скулптура дефинисана као антропоморфна форма, комеморативне функције. С друге стране, ставови Љубе Ненадовића последица су једног модернијег и ширег схватања споменика, по ком су споменици виђени првенствено као спомен-обележја утилитарне намене, као одраз нових националних и социјалних стремљења, који су јавну сферу конституисали на основу идеала јавног добра.

Тако је Споменик Карађорђу постао кључни и први топос споменичке културе који је својом наменом и функцијом изазвао стваралачку размену критичких ставова водећих српских интелектуалаца средином 19. века.

Династички преврат и Виђење Карађорђево

Идеја о подизању споменика Карађорђу била је замрзнута, будући да је због политичких околности онемогућена њена реализација. Након свргавања с власти Александра Карађорђевића 1858. године, Србијом је све до 1903. године владала супарничка династија Обреновић, да би се 1903. године ток историје поново променио. После свргавања краља Александра и краљице Драге догодиле су се идеолошка и династичка инверзија. Повратак старе династије Карађорђевића омогућио је да се уз помоћ визуелне културе поновно глорификује лик Карађорђа, као и новог краља Петра.¹⁵ Колики је био медијски значај скулптуре као пропагандног и реторичког оружја, види се из сведочења Чедомија Мијатовића, из 1904. године.¹⁶ Њему се, наиме, јавио дух краља Александра, који му се извинио будући да није испоштовао његову жељу да се за време владе последњих Обреновића подигне споменик Карађорђу. Негирајући своју кривицу, дух краља Александра је *јојаснио* Мијатовићу да кривицу сноси краљица Драга, која је одбила могућност подизања споменика оснивачу конкурентске династије. Спиритуални дублер краља Александра, који се на једној спиритуалистичкој сеанси јавио Мијатовићу, последица је свести тренутка. Спиритуализам, сеансе с медијумима... део су интелектуалне климе крајем века.¹⁷ У том контексту треба посматрати и успостављање комуникације почившег краља с Мијатовићем. Крај века обележило је успостављање дво- смерне улице; проток, комуникација живих и мртвих проузроковали су несметани дијалог између два света, у којем су се мењале улоге, положаји, с циљем остваривања јединственог спиритуалног универзума. Декаденција, симболизам, прожимање двају светова, иреално и стварно, фантазам и фикција... део су *фантастичне* климе која је постојала и у Београду крајем века,¹⁸ што ће умногоме утицати и на уобличавање Карађорђевог лика на почетку 20. века.

СТИЦАЈЕМ нових политичких околности проузрокованих доласком краља Петра, идеја о подизању споменика Карађорђу поново се уобличила. Нова личност, краљ Петар Карађорђевић – био је у јавности скоро непознат. Требало је стога да он свој медијски лик и владарски систем репрезентације изгради на основу лика легендарног утемељивача династије. Популаризација новог владара реминисценцијом на старог отпочела је одмах по доласку краља Петра на престо. Тако је Карађорђев лик постао медијум за нову политичку стратегију владарског дома. Медијски плурализам допринео је да се већ помало заборављени лик тополског хероја освежи, реинтерпретира и идеолошки функционализује. Митски херој добио је ново идеолошко рухо, поставши објект отворен за поновно уписивање.

Личност краља Петра постала је медијум визуелизован различитим медијима. Медијска експлозија која је означила 19. век доживела је своју кулминацију крајем тог века.¹⁹ Одређени својим формалним устројством и стилским формама, медији су се међусобно укрштали и прожимали. Свеукупна театрализација живота и друштва, која се крајем века у Европи збила, водила је ка све израженијем укидању граница између медија. Пут ка тоталном уметничком делу пренео се у манифестацију грађанске културе која је нагињала апсолутној естетизацији живота. Уметност и живот постали су у великој мери јединствена слика с два истоветна лица.

Типолошко одређење литерарног симболизма у Србији које је изнео Предраг Палавестра актуелни су и данас. Управо његове кључне тачке дефинишу Илићеву драму. Једна од њих је и становиште да је симболизам став, израз, а не покрет у којем се мишљење износи у сликама.²⁰ Управо у оди Карађорђу видимо поетску наративну изведену у сликама које постају усклађено власништво неуробиолошког хабитуса реципијента.²¹ Оне постају менталне слике, учитане у ментални домен појединца, и постају његово власништво.

Менталне слике делују на реципијента у виду реbusа, загонетке, сублимиране у речима Жана Мореаса из 1886. године: *Суштинске особине симболистичке уметности су у томе да се идеја никада не сме појмовно фиксирати или директно изразити. Управо због тога се слике природе, дела људи, све конкретне појаве у овој уметности не смеју учинити јасно видљивим, већ се уз помоћ сензитивних, опшљивих уписака, скривених склоности, морају са првобитном идејом симболички представити...*²² Илић је вишеслојност и вишестепеност симболизма²³ морао донекле ограничити и прилагодити историјском наративу, не би ли дело могло бити едукативно и деловати функционално с обзиром на функцију уметности у оквиру национално-династичке педагогије.

Тако су и различити медији глорификовали личност новог краља, што се јасно уочава увидом у драму *Женик слободе*, визија у три слике, коју је 1904. године написао Драгутин Ј. Илић, и која је у наставцима штампана у *Босанској вили* током исте године.²⁴ Срж драме у сликама налази се у симболистичком поигравању с реалношћу. Све фигуре заправо су доведене до нивоа принципа. Тако су Карађорђе, Геније Српства, Демон Српства, виле (Равијојла, Шарпланинка и Дурмиторка, Вид, слепи гуслар...) у ствари идејни симболи, слике, парадигматски принципи заодевени у телесна станишта. Метафоре светлости и таме, сунца и таме, генија Српства и демона Српства, омаж су симболистичком антистетичном поимању света. Стилске фигуре постају

поетске слике, целокупна језичко-сликовна граматица ставља се у службу вербално-визуелног поигравања с реалношћу. Тропи, стилске фигуре, двоструки ангажман, стилске пермутације, мигрирање симбола ... дефинишу драму Драгутина Ј. Илића,²⁵ као типично дело европског и српског симболизма. Одступање од природе, напуштање миметичког поимања света, негација јединства времена, места и радње, постоји у *Женику слободе*. Национална симболика постаје делом и особеност српског симболизма.²⁶ Косовски мит као средишњи топос драме постаје део фолклорног наслеђа који се инкорпорира у универзалне принципе симболизма. Национална митологија постаје део општег симболистичког декорума, где партикуларне вредности рефлектују заједничко људско наслеђе, представљено и у сфери бинарне поделе добра и зла. Тако вила, као отелотворена народна врлина, елегично нариче над судбином Српства, док напев мујезина представља вербализацију османског зла. Музика као један од кључних топоса симболистичке структуре постаје снажно перформативно средство за исказивање драматике пева. Симболистичка опозитност пројављује се и у лику слепог гуслара, као симболичне слике народног певача, који отелотворује исконски, народни дух.²⁷ Архетипска слика гуслара парадигма је унутрашње светлости која је недоступна физичким видом. Отуда је, наизглед парадоксално, слепи гуслар назван *Вид*, заправо носилац истинског вида. Право сазнање лежи у унутрашњем свету, који није тактилан и материјалан, већ је интровертан, осећајан.

Истовремено, у драми време и простор престају да постоје као мерљиве категорије. Главни актери драме крећу се у више смерова, пркосећи временским ограничењима. Тако се лик Карађорђа преноси на Косовско поље, где улази у интеркомуникативан однос са мртвим душама косовских јунака. Мртви вожд, сада представљен као жива личност, улази у дијалог с мртвим душама. Сени јунака постају залог будућег националног ослобођења, које на крају ослобађа Карађорђе.

*Косовско гробље, ено се одазива
Чуј, како шрешће шрубе. Погледај сине мој
Оно ти прошлости шруби, Косово тебе снима
Бесмртни што ти почнеш
Нек дочне унук твој.*²⁸

Мистична нота типична за поезију симболизма провејава величанственом визијом, којом се завршава спев. Митски херој као метафора Христа, искупитељском снагом васкрсава мртве душе. Сени преминулих косовских хероја постају живи дуси који настављају активну борбу за ослобођење Српства. Косово постаје монументално гробље мртвих, и тако понавља омиљен Илићев топос.²⁹ Гробље као хронотоп постаје виртуелни

простор, имагинарна пројекција, простор изван простора, симболистичка парадигма оностраности. Оно постаје митски простор, апстрактно поље ишчезнућа, које се у временску орбиту враћа Карађорђевићим месијанским посредовањем. Финална слика управо дочарава моме-нат када гробље, као острво мртвих, Карађорђевићем интервенцијом постаје острво живих, које треба да служи новом војду, инкарнираном Карађорђу – краљу Петру.

Такође, кључне симболичке фигуре у драми типичне су амблематске слике симболизма. Херој, симболичка представа Србије, слепец, калуђер... егземплярни су ликови симболистичке поетике. Истовремено, они су парадигматске фигуре којима се конституише антите-тичност света. Универзални опозити доминирају драмом и део су симболистичког наслеђа које често користи и Драгутин Илић. Демон Србије и Геније Српства постају обележја – аполоновске антитезе којом се поларизује свет на светлост и таму, добро и зло, супротстављени полови који омогућују баланс. У универзалну, дијахронијску, митску пројекцију света инкорпорирају се и опозитни родни полови. Мушки принцип представљен је ликом Карађорђа, док женску природу заступа алегориска представа Србије. Карађорђе као симболичка фигура, и Србија као алегориска персонификација.³⁰ Родно детерминисане, симболичне представе мушког и женског принципа творе јединствен природни ток ствари, исконску равнотежу бинарно искодираног поретка на којем почива човечанство. Назив драме пластично указује на јединство полова. Карађорђе је женик, док слободу персонификује невеста у виду алегориске, женске фигуре коју представља Србија. Псеудоеротски однос имплицира сензуалност односа међу половима, као нужно претпостављену интеракцији између полова. Тако национална епопеја постаје паралела сензуалној и мистичној алегорези. Религиозни карактер симболизма, у садејству с његовим чулним аспектом, излази на видело. Карађорђе као метафора женика ослобађа ропства своју невесту, оковану Србију. Цикличност симболизма овде у извесној мери излази из изванвременског простора у свет реалног времена и историјске читљивости, будући да је национална тежња за ослобођењем и почетком 20. века била опште место српске националне мисли.

Одсуство тумачења Илићевог спева о Карађорђу надовезало се на негирање Илићевог дела у целини. У суштини негирање Илићевог опуса засновано је и на различитим естетским и етичким идеалима. Негаџији Илићевог дела делом је допринео и Јован Скерлић игнорисањем пишевог опуса.³¹ Позитивистички настројен Скерлић вероватно је у Илићевом опусу препознао симболистичку ноту, која му се није уклапала у замишљени дијалектичко-стилски наратив српске књижевности. Симболизам као став, израз који није укалупљен

у одређени *изам*, рушио је линеарну прогресивност језика и његовог стила. Дуга негаџија Илићевог дела повезана је у доброј мери и са одбацивањем симболистичке књижевности, која је тек у последњих неколико деценија задобила своју валоризацију. Упркос препознавању Илићевог значаја, његово дело није читано као део европског симболизма. Његов опус је тумачен готово искључиво у границама фантастике,³² неоромантизма, спиритуализма³³... док симболизам, као доминанта пишевог израза, и даље у највећој мери није био препознат. У стварности је Илићево дело манифестација симболизма, испољена у слојевитом и дивергентном добу крајем века. Лични спиритуализам аутора, његова аутохтона индивидуација³⁴ део су колективног духа симболистичког израза. Религијски синкретизам, динамични спиритуализам, вера у онострано, негаџија мистичког света, срж су Илићевог дела, и ехо су времена. Истовремено, стилски плурализам резултат је стваралачког нагона уметника који је са идејном и стилском многострукошћу партиципирао у општој клими крајем века.

Медијско прожимање манифестовало се исте, 1903. године на примеру *Женика слободе (Виђење Карађорђа)*. Илићева драма, написана у част крунисања краља Петра, играна је 13. јуна, у вечерњим часовима, након грандиозног националног и династичког медијског спектакла.³⁵ Тада, 13. јуна, на стогодишњицу Првог српског устанка, крунисан је краљ Петар. Том приликом је у Београду уприличена величанствена националдинастичка манифестација. Велики ефемерни перформанс маркиран је театралном историјском поворком, која је демонстрирала виталност и потентност српске нације кроз векове.

Читав велелепни догађај окончан је Илићевим делом. Позоришна представа визуелизовала је драму. Виђење у књижевним сликама манифестовало се у реалним глумцима. Тако су Илићеве слике задобиле своје материјално уочиште у живим људима. Глумци су постали медијуми у које су се уселиле језичке и менталне слике представљене у Илићевој драми. Медијска трансмисија је извршена.

Велика свечаност у Народном позоришту имала је увертуру која је подржана и извођењем *Њоздравне њесме* у краљеву част, коју је написао управо Драгутин Ј. Илић, а компоновао Стеван Мокрањац. Потом је изведена представа, о чему сведочи извештач *Штампе*, чији ћемо извештај интегрално пренети:

За овим је насјала њресјавља „Виђење Карађорђево“, коју је израдио њ. Илић нарочитио за овај свечани дан. То је алејорија сасјављена из ѡри слике а садрјина је ова.

После аустиро-турскога мира на неколико година пред Карађорђевог успона настала је у Србији ужасна мучења и уништавања од стране београдских гаџија. У таквом ужасу и жагу видимо Карађорђа, како вођен светлом појавом Српскога тенија долази на Авалу. Овде под развалинама прадића Геније Српства се показује будућем Вожду и крећући напред на спасење Карађорђу Геније отивара поглед у скору будућности и сад настају два чина: на Косову 1389 године и пред Манасијом у Србији 1804 године, у којима се јесничком алејоријом приказује пројаси царства и ослобођење Србије од Турака. И то је оно виђење што је Вожд на Авали подстикнути Генијом угледа. Обе слике су јуне пошресавућега ефекта: у обема је изношено језиро идеје. За крсти часни и слободу златну која се јувише око Карађорђа и Генија Српства - Пошлагеној Србији лони окове Вожд, демон Србије смртно рањен ножем Карађорђевог пада у вечности, а Србија ослобођена после четвори столећа пада у заирљај Карађорђу. У томе часу јавља се Геније Србије праћен звуцима туба и прирливши Србију и Карађорђа на своје јуду вели:

Косовско гробље, Ђорђе, ено се одзива

Чуј, како шрешће тубе, погледај сине мој

Оно што прошлости туби, Косово тебе снови

Бесмртни што ти почнеш, нек дочне унук твој.

Необичан буран аилауз и усклик јублике пошресаво је целу зграду после ових стихова, којима се и дело свршава.

Писац је Карађорђа приказао алејорично, као вишеза који се рађа и већ превреле сузе Косова, он је reincarnation оној великој проба у који се сломила српска слобода, српска слава, заједно са честитим косовским мученицима. Он је прејорођени косовски вишез који векови жељно изледају а који Геније шешећи Равијолу вилу јеснитива српскога овако обележава:

Јавиће се он

Силан као јром

Ко бура стравна која у облак

Она сан муњом ламном, јрозан

У њеву свом

Слободе женик, он ће пошресити српске јоре

И мајка окована јренуће се из сна.

Глумци су необично јажљиви били и јудили су се да изведу приказ што пошјуније. На жалост не сви, Гђица Ниринова (Србија) Геније (i. Милушиновић) и Карађорђе (Милорад Пејровић) изледали су дивно, i. Пејровић је имао маску Карађорђевоу тако да се није мога разликовати од живојисне слике Вождове.³⁶

Очигледно је да је представа потцртана националном еуфоријом окончана тријумфално. Проверени глумачки кадар допринео је успеху представе.

Неприкосновена позоришна дива Вела Нигринова у улози Србије допринела је мајестетизацији целокупне представе, док је Милорад Петровић у улози Карађорђа побрао ловорике верним играњем легендарног хероја. Дублер хероја, глумац, на основу теорије репрезентације реално је репрезентовао Карађорђа. Очигледна успешност његовог извођења патентирала је Петровића као глумца који ће и у будућности бити идеални Карађорђево дублер, овековечен и у филму *Животи и дела бесмртног војска Карађорђа* из 1911. године.³⁷ Маска о којој говори извештач са представе, по њему је толико верно живописана да се није могла разликовати од правог Карађорђевог лица. Тако је путем маске на сцену Народног позоришта реално отелотворен лик Карађорђа. Симболистичка негација времена и простора потврђена је театарском манипулацијом, те је Карађорђево лице тако визуелизовано на позоришној бини у садашњем времену.

По свршењу дела још се јавила величанствена јува: стуб славе. На узвишеном стубу стоји Карађорђе са косовским крстом и истинитом сабљом: уза њ Србија која је заирлила, више њих Геније Српства мало ниже вила Равијојла и грује а у јоложају српски народ у живојисном оделу. Груја је изледала величанствено.

То је био хор који је ошлевао под стубом славе јатриотску моштву Боју за Њ. В. Краља Пејра. И шиме је свечана представа свршена.³⁸

Представа је завршена великом сликом која је симулирала споменичку представу. Мајестетична представа, пирамидалне структуре, ступњевито се врхунила у лику Карађорђа. Пратеће симболичне представе попут Виле, Генија Српства архитектурално и симболички су подржавале централну представу – лик Карађорђа, док је народ као носилац суверенитета легитимисао војска Карађорђа, пренесено указујући да нови владар-демократ свој легитимитет црпи из народа. Тако је на сцени Народног позоришта, пред очима јавности изведена пропагандна представа у славу новог владара и народне династије Карађорђевић.

Симболистичка визија Драгутина Илића на тај начин надограђена је инкорпорирањем народа као активног агенса у конструкцији династичке репрезентације новог владара. Интровертна песникова пројекција постала је топос јавног добра. Универзалност симболизма преведена је за потребе националне манифестације у домен локалног. Библијски, религиозни мотиви којима је Илић често прибегавао,³⁹ добили су националну димензију.⁴⁰ Мит као опште место симболизма транспонован је у српску реалност. Јединствени људски симболи одевени су у национално рухо, поставши део корпуса српског симболизма.



Сл. 1. Пашко Вучетић, Портрет Драгутина Ј. Илића, 1904. (власништво Народног музеја у Београду)

Такође, представа је задобила и мистичну ноту, која се потврђује и мајестетичним издизањем Карађорђа у завршној сцени. Апотеоза владара потврђена структуром споменика, који у форми стуба указује на дивинизацију посвећеника који на њему стоји, јасна је асоцијација на имортализацију појединца.

Ангажовани јавни наступ Драгутина Илића потврђен је исте године, учествовањем у живој полемици која се распламсала у јавности поводом недоумица о томе да ли краљ Петар треба да буде прво миропомазан па тек онда крунисан, или обратно.⁴¹ Тако је Илић потврдио своје учешће у јавној и политичкој сфери.⁴² Његова лична визија и његов симболистички израз постали су део јавног живота заједнице. Идеју о космичким димензијама, својствену уметницима симболистичке вокације, требало је пројектовати у домен локалног. Локално поднебље требало је да постане огледни простор за реализацију свељудског симболистичког пројекта.

У овом тренутку указаћемо на пријатељство Драгутина Ј. Илића и уметника Пашка Вучетића. Јединство и дубина осећања између уметника део су старе

традиције људског пријатељства. Идеја пријатељства међу уметницима део је и визуелне традиције.⁴³ Велики број портрета сликара које су насликали други сликари говори о визуелизацији осећања, али и еснафској солидарности. На тим основама можемо тумачити и портрет Илића, који је насликао Пашко Вучетић, 1904. године.⁴⁴ (сл. 1) Пријатељство између два уметника⁴⁵ постало је и део визуелног наслеђа, чиме је омаж пријатељу постао део сликовне меморије. Слика пријатељства између два уметника, као сведочанство њихове људске, али и идејне блискости, умногоме ће потврдити тезу о медијском прожимању идеје о Карађорђу, коју су у оквиру симболистичког света дефинисали најпре Драгутин Илић, а потом и његов пријатељ Пашко Вучетић.

Полемика о Споменику Карађорђу на Калемегдану

Након драме, позоришне представе, симболистичка слика Карађорђа пронашла је своје ново тело, и то у медију скулптуре. Целокупни пројекат започет у Илићевој уметничкој визији требало је да буде финализован у трајном, јавном медијуму првог реда – скулптури.

Тако је 1908. године расписан конкурс за споменик Карађорђу. Министарство војно је расписало конкурс који је објављен 21. септембра у *Српском техничком листу*.⁴⁶ Услови конкурса су били јасни и прецизни. Уметници су морали бити настањени у Србији, док је сам споменик морао визуелизовати идеју која треба да се изобрази у *чисто војно-историјском духу*, као и да лик Карађорђа буде што живље и маркантније истакнут поред осталих споредних фигура, које треба јасно да изразе поменути идеју. Следеће 1909. године, у априлу, направљена је изложба приспелих радова, у сали Официрског дома у Београду,⁴⁷ након чега је прву награду освојио модел који је приложио сликар, скулптор и декоратер Пашко Вучетић.

Награда Вучетићу није била случајна. Вучетић је био веома уважени јавни уметник, познат и у династичким круговима. Насликао је два сецесијско-симболистичка портрета краља Петра у крунидбеном орнату. Један је изображен на владарском трону цркве у Лапову.⁴⁸ У сличном маниру насликан је и сплитски портрет краља Петра.⁴⁹ Истовремено је 1904. године Вучетићу указана част да краљ Петар позира пред њим, што је привилегија коју је имало мало уметника.⁵⁰ Краљев портрет је требало да краси просторије Друштва Светог Саве. Дакле, наратив о Вучетићу као маргинализованом уметнику не стоји, реч је о једном истакнутом сликару, династички лојалном, чија је препознатљивост у друштву била веома јасна,⁵¹ и несумњиво је доприне-ла доношењу одлуке да се баш његова представа лика Карађорђа прихвати на конкурс.

Од тада па до подизања споменика 1913. године, распламсала се једна од најважнијих и најжучнијих јавних полемика у српској средини до Првог светског рата, о чему је већ детаљно писано у нашој историографији, тако да ћемо се за потребе овога рада фокусирати првенствено на одређене идеје главних актера полемике и њима се послужити, покушавајући да деконструишемо естетску, етичку и друштвену позадину ове расправе, која је парадигматски обележила период пред почетак Првог светског рата.

У опису конкурсних модела, међу којима су биле и макете уважених уметника Јована Пешића и Симеона Роксандића, извештач *Вечерњих новост* приказује Вучетићев модел следећим речима: *Трећа скица: Команд одваљене стџене. На њој неколико војника из Првог устанка који се иду ујоре. Један од њих прихватио дејше које му иружа сељанка, можда жена његова. Да ја иољуби иоследњи иуи у живоиу. За уианицима лајано корача сџари иулар са иулама у иорби, који ће у лиснаиој иори будиити дух српских освеиника. На врху је Карађорђе. Поред њега с једне сџране, сабља и иушка а са друе Вила са засџавом и венцем. Слика у којој има идеје. Чини добар иуисак на иосмаиџрача.*⁵² (сл. 2)

Пластичан опис, и један од ретких неутралних, чини се да погађа у срж Вучетићеве представе. Апострофирајући идеју, извештач указује и на опште место симболизма, а то је да се представи идеја. Изразита интелектуалност симболиста дефинисала је њихову тежњу да првенствено представе идеју, без обзира на медиј. Ограничења материјала која су се постављала пред вајаре модерне, и која су их толико интригирала, нису била од пресудне важности уметницима који су се изражавали у духу симболизма. Поштујући медијска ограничења материјала, они су тежили да представе идеју као еквивалент менталној слици коју су после медијски пласирали. На тај начин је и идеја о Карађорђу и Првом српском устанку уобличена у форми скулптуре.

У сличном маниру Вучетићеву макету описује и песник симболистичког сензибилитета Јован Дучић, наводећи да се све фигуре истичу изузетном мисаоношћу.⁵³ Тиме и он одаје омаж скулпторској способности да представи суштину, идеју као врховни кредо симболистичког израза. Нешто касније ће се Дучић *иовући* у извесној мери с позиције одбране Вучетићевог дела, истичући да је једно имати песничку идеју, а друго израдити је у великом са свим оним што треба да изразе одлична анатомија и драперија.⁵⁴ У полемику се укључио и Драгутин Илић, чини се, мисаони коидеатор Вучетићевог споменика. Вероватни инспиратор Вучетићеве споменичке представе стао је у одбрану Вучетићевог скулптуралног дела. Творац *Карађорђевог визије*, дела које је Вучетић сигурно видео или макар прочитао,



Сл. 2. Паишко Вучеић, Скица за Карађорђевог споменик, разгледница (власништво Милоша Јуришића)

огласио се у *Пијемонцу*.⁵⁵ Следећи Дучића и остајући у оквиру симболизма, Илић је нагласио да Вучетићева макета одражава пре свега идеју која се сублимира у јединственој Карађорђевој личности. Тако је писац симболистичког спева о Карађорђу стао у одбрану скулптора који је у истом симболистичком духу изобразио Споменик Карађорђу.

С друге стране, оштру критику Вучетићевог пројекта даје Владимир Петковић.⁵⁶ Очигледно негативног расположен према антинаративном изразу симболистичке поетике, Петковић критикује фрагментарност споменика. Он заступа мишљење да тежиште једног споменика лежи у композицији. Свака поједина фигура треба да буде потчињена целокупном утиску затворене масе. Јасан је Петковићев став; растрзана форма је недопустива, аутономија више фигура у оквиру једног

споменика – погрешна је, игра отворених и затворених форми неистинита. Насупрот томе, идеална форма је-сте у блоковитости и затвореној маси. Симболистичка форма нудила је јединство у идеји, док је Петковићева визија једног скулптуралног дела била да управо форма детерминише идеју, и да форма у ствари конституише једну нову реалност. Сједињење морфолошког и феноменолошког карактера споменика требало је да се оствари управо помоћу форме, чиме би се постигла његова јединствена структура. Једна форма, један споменик. Међутим, Вучетићева идеја била је другачија. Свака од седам фигура заправо је симбол, идеја која се отелотворује антропоморфном формом. Апстрактни језик принципа представљен је симболичким фигурама. Оне све постоје самостално, али по систему спојених судова оне су обједињене јединственом идејом, коју симболише Карађорђе. Узрочно-последична веза не открива прејемство, које и није од пресудне важности. Захтеви који су постављени у конкурс били су испуњени симболичним фигурама, које су додатно означиле лик Карађорђа, који идејно и формално доминира композицијом. Тренутак напетости симболизма и историје излази на видело. Антинаративност, изванвременост симболизма у захтеву спајају се са захтевима националне средине у један хронотоп. Симболистичка разједињеност са циљем изазивања загонетке сведена је на ниво идејне унисонности. Компромис је нађен, субверзивност симболизма је пригушена. Све фигуре које окружују Карађорђа и даље остају изоловани, аутореферентни симболи, али истовремено остају у функцији јединствене идеје која се врхуни у Карађорђу. Милитарност, борба, ослобођење, херојство, залог... отелотворују се у Карађорђу, као сублимираном унисоном симболу, потврђени исписаним мотом на предњој страни поста-мента: *СТАЛНИ КАДАР ВОЖДУ КАРАЂОРЂУ*. Уколико архитектура дела остаје формално растрзана, споменик идејно остаје у систему класично конципираног, чији се делови групишу у односу на доминантну антропоморфност, што као замерку излаже и Владимир Петковић у својој критици Вучетићеве макете.

У овом тренутку можемо се послужити Бахтиновом теоријом романа и улогом витеза-јунака у њему.⁵⁷ Дефинишући архитектуру као структуру, Бахтин закључује да се она разуме: *као њажљив, неслучајан распоред конкретних делова и момената у завршној целини*, који је: *моћу само око дашој човека-јунака*.⁵⁸ Мисао, проблем, не могу да чине основу архитектонике, јер њима недостаје архитектонска целина... Јасна је Бахтинова идеја, антропоморфна представа је нужна да обликује идеју, симболу је нужно тело, слици медијум.⁵⁹ Тако је и апстрактна форма симболизма заоденута

фигуралном формом, која се врхуни у фигури човека-хероја. Срж симболизма – садржана и манифестована у случају, парадоксу, поигравању, шоку – сведена је на меру историјске читљивости. Архитектоника је на крају постала део структуре Вучетићевог споменика Карађорђу. Исту структуру применио је и Илић у својој драми посвећеној Карађорђу. Архитектоника дела, уметничког израза, вербалног и визуелног, остварена сликом, дефинисана је универзалном симболистичком антинарацијом, која је ипак национализована, чврстином форме оствареном помоћу антропоморфне Карађорђеове представе.

Избор Пашка Вучетића за скулптора Карађорђевог споменика, означава да се претпоставке подизања споменика морају пронаћи у оквиру симболистичког света. Такође, полемика поткрепљује чињеницу да су теоријски основи на којима се она градила засновани на савременом поимању скулптуре и то првенствено у Немачкој.⁶⁰ Чињеницом да су главни актери расправе Моша Пијаде, Владимир Петковић, с једне стране, и Пашко Вучетић, с друге стране, били немачки ђаци – потврђује се исправност пута који у разумевању немачке уметничке сцене крајем века види решење за поимање идејних токова који су доминирали српском уметничком сценом у истом периоду.

У оквиру проучавања скулптуре у Немачкој тек је недавно скренута пажња на постојање симболистичке скулптуре.⁶¹ Наиме, немачка скулптура последњих деценија 19. века двоструко је дефинисана. С једне стране, доминирао је академски, салонски стил вилхелмовске епохе, који се пројављивао на више начина: као идеалистичко-каснокласицистички стил, затим као необарокни, такође и у натуралистичко-позитивистичком маниру. Упоредо је текло и откривање Роденовог израза (Auguste Rodin), који је импресионистичком игром светлости и сенке растакао форму и деконструисао торзо као основну форму класичне скулптуре. С друге стране, превладавао је теоријски став и скулптурални израз Адолфа фон Хилдебранда (Adolf von Hildebrand) и његових следбеника. Снага неокласицистичке-неоренесансне Хилдебрандове школе деценијама је опстајала. Чиста скулптура, као последица пурификоване, апстрактне форме, засноване на класично замишљеној скулптури, која је подразумевала статичност и тектонику била је доведена до стауса канона. Упркос трагању за савршенством форме, вери у подражавање опажаја а не природе, и Хилдебрандова скулптура је и даље служила васпитно-етичкој сврси. Овај просветитељски дискурс одевен у ново рухо водио је ка апсолутизацији форме и трагању за архетипским обрасцима, који су последица једне идеалне представе која је заправо манифестација хиљаду случајева.



Сл. 3. Полагање
венаца на Споменик
Карађорђу, разгледница

Скулптура тако није постала отелотворена стварност, већ последица произведене стварности. Тако је стварана хармонија форме и садржаја, изванвременски схематизам, који су карактерисале строге форме, оштре ивице, и који је водио све до предекспресионистичког израза.

Између два виђења и става нашла се скулптура уметника симболистичке вокације. Оба правца у немачкој скулптури негирала су вредност делима која би се могла дефинисати као симболистичка. Особито је Хилдебрандовим теоријским постулатима потирана срж симболистичког израза. Њима је негирана симболистичка форма, будући да је она тежила за алегоријом и декоративношћу. Наспрам херојске модерне и њеног захтева за идеалном, мирном душом, нашла се неуротична, поливалентна, растрзана симболистичка душа. Спрам уравнотежености, редукације форме и тектонске стабилности, стајали су збрка и усложњавање форми и идеја. Наспрам монументалних и доминантних ликова, у пуној пластици израђених фигура, налазиле су се опипљиве, нестабилне, дводимензионалне симболистичке представе, понекад исказане редукацијом фигура, а понекад и усложњавањем композиције. Хуманистички аспект пуне фигуре контрастирао је симболистичким скулптурама које су наликовале на рељефе. Уместо чисте форме јединственог скулптуралног медија налазило се симболистичко виђење скулптуре, које је произлазило из декоративног приступа сликовном медију.

Скулптура је на крају постала слика, провоцирајући стари хуманистички наратив о напетости и упоредивости скулптуре и сликарства.⁶²

Откривање и рецепција Споменика Карађорђу на Калемегдану

Споменик Карађорђу је откривен 13. августа 1913. године у присуству краља Петра, престолонаследника Александра и других истакнутих чланова заједнице. Откривање овог споменика означено је повратком победоносне српске војске из балканских ратова.⁶³ Церемонија приликом откривања Споменика одиграла се по устаљеном обрасцу који је пратио строго кодификоване јавне свечаности откривања споменика. Велики национални перформанс збио се на месту откривања Споменика Карађорђу, на Калемегдану.⁶⁴ (сл. 3) Кључни спомен-парк на урбаној мапи Београда тог периода био је Калемегдан.⁶⁵ Национални видиковац, простор уживања грађанства, сагледан је као зелени пантеон нације на отвореном. Зелени парк славе красиле су одраније бисте великана нације, чију је намену требало да потврди подизање споменика оцу модерне Србије.

Након откривања Споменика, многобројне критике на рачун Вучетићевог дела упутио је Моша Пијаде.⁶⁶ Немачки ученик, и љубитељ модерне, која се по њему може видети само у Паризу, постао је најпознатији протагониста полемике о Споменику Карађорђу. Иако



Сл. 4. Споменик Карађорђеу, разгледница (власнишићво Милоша Јуришића)

Вучетићев ученик, и уметник чији су идеали такође формирану у Минхену, Пијаде се истакао као ватрени противник Вучетићеве визије споменика Карађорђеу.

Антиципирајући постављање Споменика Карађорђеу у изведби Пашка Вучетића, Моша Пијаде је изрекао суд пре пресуде. Будући да је требало да се Споменик свечано открије на дан повратка победоносне српске војске из Другог балканског рата, он је рекао: *и у тој свечаности, у сред тих громких усклика, музике и песме, у тој оштријој радости, рука каквој поштенуој грађанина (јадник, жалим ја унапред) скинуће илајино са Карађорђевој споменика. Насићаће, ѿмештања, збуна. Говорнику, који ће се осврнути, засићаће прва реч у грлу, ѿмила ће за часак занемешти. ... каква руѿоба... Али шо није изложба, није ашеље... То је шренушак када освештиници са Косова и Сливнице враћајући се ѿни славе, ѿкрију споменик своје ѿворцу, великом Вожду...*⁶⁷

Споменик, као моћан пропагандни артефакт, и скулптура, као ангажовани медиј, имали су да буду у служби великог националног окупљања, поводом повратка српске војске. Трбало је да национални спектакл кулминира откривањем Споменика, који би био финале великог наратива српске војске као метафоре српске нације. Такође, требало је да тријумфални повратак буде метафора за велики историјски ход српског народа, али и залог будућности у којој би се српска нација коначно ујединила. Споменик Карађорђеу имао је да отелотвори идеју националног стила. Пијаде је као и изван број других уметника трагао за националним стилем у уметности.⁶⁸ Конструисане идеале славне прошлости требало је изразити на експресиван начин, визуелизован пурификованом, експресивном, геометријском формом. Отуда је, између осталог, Пијаде првобитно и подржавао уметнички израз Ивана Мештровића, садржан у његовом монументалном Косовском храму.⁶⁹ Одатле и спочитава Вучетићу да његов споменик није намењен каквом атељеу, желећи тиме да нагласи да је споменик пре свега израз духа једног народа, а не театрални споменик, неутилитарне намене.

Но, убрзо ће Пијаде напасти и Мештровићев израз, између осталог због тога што његове фигуре не указују јасно поштовање националног декорума, и не буде у рецепијенту јасно осећање националног заноса. Споменик је морао бити јасно читљив и национално одредив, супротно томе Вучетићева скулптура била је предмет који је могао припадати било којој нацији, и бити одраз њеног националног самопоимања.

Након откривања Споменика, Пијаде ће на још оштрији начин критиковати Вучетића и његов споменик Карађорђеу: *са некаквим каменицима набацаним... Камено ѿстоље шребало је да му дође као неко ириродно сшање... Ниши имамо сшену, какву имамо у ирироди, ниши архиекшонско ѿстоље... На шом неразумљивом ѿстољу, које ашолушно одаје ушисак да је начињено од картона и илаина, ја онда шрефарбано да личи на камен, има седам фиура...*⁷⁰

И овде видимо суштинско неслагање двају уметника, које одсликава напетост између два уметничка става, израза, и додатно се манифестује Пијадиним речима да се Споменик не види из даљине. Вучетић и није створио споменик који ће се ушросиорити. Његово дело није требало да кореспондира са окружењем, нити је требало да се посматра као тродимензионална скулптура која се сагледава из свих углова. Тако је Пијаде у праву када у свом негативном читању Споменика, посредно саопштава Вучетићу, да је он своје дело направио за атеље, без антиципације будућег простора. Простор се имао повиновати Споменику, а не Споменик простору.

Споменик Карађорђу чита се као дводимензионално, плоско дело. Дело које се види искључиво из једне тачке, из једне визуре, у којој се Споменик сагледава на оптималан начин и где се простор поима панорамски. Не чуди стога што су све фотографије на којима је приказан Карађорђевићев споменик снимљене из једног угла, одакле се Карађорђе приказује из три четврт профила, с десне стране. (сл. 4) Један редак снимак који је сачуван и који није био део званичне визуелизације (разгледнице, илустрације у новинама...), садржи споменички приказ из друге визуре, слева. (сл. 5) На снимку се уочава немогућност, неправилност сагледавања Споменика из тог угла. Споменик је стога и настао као израз интровертне уметникове структуре, он и није био прављен да буде природан, пријемчив погледу конципираном на класично-ренесансном оптичком искуству. Требало је да изазове шок, нејасноћу, ишчашену перспективност.⁷¹ Споменик је могао бити сагледан само из унутрашње визуре, или пак из једнога угла, који је био једини могући, и који је настао у складу с уметниковим пресецањем видног поља. У складу с поетиком симболизма, па и симболистичке скулптуре, шок, парадокс, неочекиваност део су стратегије ове уметности, која умногоме почива на провокацији, која је била и део тежњи српских уметника симболистичке вокације.⁷² Отуда и не изненађује шок пред скулптуром која представља Карађорђа. Модернизам симболизма визуелизован акционим деловањем скулптуре, скривен је иза наизглед укочене кулисне скулптуралне групе. Неверица коју је ова *рујоба* изазвала, чини се искреним доживљајем, који је парадоксално и требало да изазове ова скулптура.

Сл. 5. Споменик Карађорђу, фотографија (власништво Милоша Јуришића)



Стога он и нема ерективну снагу, упркос вертикалној форми. Споменик Карађорђу је једна нестабилна кулиса, која пре пропада него што стабилно стоји. Споменик је метафора, пре пример декаденције, него херојства, он је слика домино-ефекта, која производи утисак степенастог урушавања. Споменик је топос елгије, који само у формалним елементима остаје снажан, историчан, националан, херојски.

Такође, и закључак да је Вучетићево дело обојена скулптура, погађа у срж симболизма. Скулптура је обојена слика, она је резултат синестетичког уметничког израза, синтезе медија у доба симболизма. Уосталом, управо је симболизам увео технику бојења скулптуре, као део стратегије којом се акцентује експресивност симболистичке визије, која се дочарава тачно одређеном скалом боја.

Постоље Вучетићевог споменика није личило на природну стену, оно није, како каже Пијаде, нити миметичка слика природе, нити архитектонски, стабилни подест, база споменика, парадигма славе, на којој се по устаљеном обичају мајстетизира изванредни појединац.

Но, овде долазимо и до суштине полемике. Шта је заправо постоље које је Вучетић конципирао? Рустично постоље није новина, оно је стари подест, често примењиван у споменичкој култури. Међутим, Вучетићево постоље се може прочитати у оквиру симболистичких струјања, штавише, оно може да се дефинише као један од кључних топоса симболистичке поетике. Оно заиста и није база, архитектонски ослонац Споменика, нити је форма преузета из природе, она је све то, али и нешто

Сл. 6. Рушење Споменика Карађорђу, *Az Erdekes Ujság*, 1916.



више. Она је заправо срж Споменика. База Споменика је стена, једна форма која је последица унутрашње визије уметникове, симболистичке визије.

Већ смо код Илићеве драме *Карађорђева визија* имали акцентовање хронотопа гробља. Топос изван времена и простора, имагинарно место у вакууму између прошлости и будућности, сублимирани хронотоп који егзистира у вечитој садашњости. Стена на Карађорђевом споменику надилази функционалност базе Споменика, и постаје једна форма, једна структура с Карађорђевом фигуром, која се налази на њеном врху. Сама рустична форма стене, којој Пијаде с правом одбија истинитост засновану на природној форми стене, може се сагледати као својеврсно острво.

Острво је у симболистичкој поетици један од кључних хронотопа, оно је митска симболичка структура која је заправо идиом симболизма. Култна слика Арнолда Беклина (*Arnold Böcklin*) *Осирво мртвих* иконична је слика симболизма.⁷³ Сублимација ноктуралног, еманација спиритуалног, меланхоличног, Беклинова слика је истакла хронотоп острва као митски простор изван простора и времена. *Осирво мртвих* (1880) постаје домен уметникове визије, његова интровертна пројекција, сублимација чежње, елегија за ишчезлим, античким светом. Сама форма пејзажа постаје антропоморфна творевина, у којој се стапају људске фигуре и природа, да би на крају острво попримило фигурални, људски карактер.

Природа и човек се спајају, што се још више уочава на Беклиновој⁷⁴ слици *Оковани Прометееј* (1882).⁷⁵ Оковани херој, као метафора утамниченог човека (за симболисте и друштвено окружење означено индустријализацијом тело је метафора тамнице), спаја човечанство са стеном за коју је окован. Смештен између два света, физичког и духовног, Прометеј постаје парадигма човечанства, вечито разапетог између два света.

Аналогија између Беклина и Вучетића може се изнаћи. Јединствени дискурс симболизма спојио је два аутора и омогућио правилније тумачење споменика на Калемегдану, који поприма антропоморфни карактер. Симболичне фигуре представљене на стени сједињују се са стеном. Дете као симбол потенције нације, слепи гуслар као народни певач и метафора свезнајућег старца, мајка која представља чедност и оданост и истовремено симболише обнављање и деструкцију, вила као персонификација народне изворности али и еротског поимања женског принципа – стандардне су слике косовског епа преобликоване у вишеслојне симболе симболистичке културе. Све оне се пак спајају у један хронотоп. Стена постаје острво, али овога пута у складу с националном идеологијом потентности, све фигуре заправо чине острво. Контрастирајући хтонском карактеру Беклиновог *Осирва мртвих*, Вучетићева стена

постаје острво живих, естетизовани аполоновски *свеи*ли конструкт, попут слике *Осирво љубави*, коју је у симболистичком маниру извела Надежда Петровић.⁷⁶

Стена, острво, природа попримају антропоморфни изглед, пејзаж постаје пројекција човека.⁷⁷ Таква слика се употпуњује Карађорђевим ликом. Попут Прометеја, антропоморфном Вучетићевом визијом доминира Карађорђе. Овај симболистички Карађорђе, почива ни на небу ни на земљи. Вечити циклични круг, подржан кружном формом острва, остаје у кружном протоку времена. Отуда се чини да је цела Вучетићева визија део симболистичког, вечитог, понављајућег круга. Линеарност времена се укида; историјског хода нације, који је требало да буде потврђен спомеником, овде нема. Стога покрет који Пијаде не примећује овде постоји,⁷⁸ само је кружан, саморотирајући, а не прогресиван, хоризонталан, временски искодиран. У кружном току се све обнавља, па се тако, попут феникса, омиљене фигуре симболизма, и Карађорђе на врху стене вечито самообнавља из сопственог пепела. Дакле, ту нема хоризонталне путање. Покрет је замрзнут, како примећује Пијаде, али он је атоналан, унутрашњи, без експресије, динамике, невидљив за чулне очи, а видљив за умне очи. Отуда су структура Споменика и присутност покрета биле видљиве Драгутину Илићу – као питање перспективе.⁷⁹ То и није могао видети Пијаде. Споменик је за њега остао један театрални, извештачени карусел, један објекат, сплет разнородних и неповезаних статичних елемената.

Разумљив је Пијадин бунт. Овде нема херојског Карађорђа – национални херој по мери модерне овде није представљен. Вучетићев Карађорђе је несигурни, укочени, фрагилни јунак, растрзан, каквог га у негативном контексту види и песник Милутин Бојић.⁸⁰ Он није национално кодификован јунак, нити је Мештровићев протојугословенски див, експлозивне снаге и гестуалности. Он је, заправо, једна симболистичка визија хероја, која би се, како с правом наводи Пијаде, могла наћи било где и могла представљати било ког јунака.

Вучетићев јунак је универзални јунак, читљив за сваку нацију. Он је, да се поново послужимо Бахтиновим виђењем епског јунака, херој без домовине, његова домовина је целокупна планета, свака земља је његова, његов хабитус уоквирен је универзумом, он је присутан и одсутан, отуђени симболистички јунак.

Наратив о отаџбини је прича о времену, о времену које се негде смешта, у измерљиви простор. Време нације се мери историчношћу. Нација егзистира у одређеном времену и простору. Сасвим супротно, симболистичко време је изван историје, док је простор симболиста метапоетски. Он је власништво субјекта, док је *уиросторовање* део уметникове пројекције, без јасне ограде спољашњег и унутрашњег.

Ипак, Вучетић је морао да начини компромис у складу са идеалима национа. Споменик је морао да испуни своју дидактичко-националну улогу. Цикличност својствена симболистима донекле је суспендована. Кружна форма постаментa подржана фигурама заправо се прекида у једном моменту. Натпис којим се појашњава смисао Споменика исклесан је на његовој полеђини. Тако се кружна форма постоља претвара у полукружну сферу, која се компромисно огледа са историјом. Стога је на полеђини постаментa Споменика уклесана вербална инскрипција, помоћу које би се евентуални реципијент упознао са идејом Споменика, и коју у целости преноси Моша Пијаде:

*У гну њоклоничке њоворке корача слеиџи љуслар, из камена као из љроба њодџао ља је дух блаџодарностџи да се њоклони срџском месџи, који се јавља њосле векова очекивања, сџрадања у борби, које љева љусларева љесма. Пред љусларем је усџаиш из усџанка 1804. и његова љојава оличава доба усџанка љрема њеном осниваоџу љре 100 љодина. Срџски војник сџалноџа кадра љредсџавља наше доба, које од срџске војске данас све очекује, али јој све и не даје. Срџска мајка намењује своје новорођенче свеџој војничкој служби оџаџбини. Сџмбол џе намење је у љредавању новорођенчеџа у руке војнику на његовом љоклоничком љуџу. Пред срџским војником је као и увек слава са засџавом вере у једној и венцем у друџој руци, да њиме крунише вожда, који је у љобедничком сџаву са рукама на свом оружју и симболише велико уверење своје и своџа доба да је у сили сџас.*⁸¹

Постојање вербалног наратива у структури Споменика има сврху у овом случају да детерминише функцију Споменика. Тако су се историзовале и симболичке фигуре на постаменту Споменика Карађорђу.

Упркос компромису с историјом који је Вучетић склопио, уметник није заборавио на субверзивну суштину симболизма. Симболистичка скулптура, као део опште стратегије симболизма, недовршено је дело, оно увек у извесној мери остаје енигматско, које провоцира, и изазива питање, или пак изазива естетско одбијање.

Изнета теза потрђује се реакцијом посматрача који су пратили церемонију откривања Споменика. Бранислав Нушић описује реакцију реципијената следећим речима:

*Израда сџоменика није била оџравдала наде и очекивања љублике, јер је већ сама композиџија била врло несрећна, а фиџура Карађорђа имала је у себи нечеџ неџриродноџ, несразмерноџ, ља чак и комичноџ. Присуџни се љоџедаше значајно међу собом, љуџећи, а мало љосле се џаџаџом исказивало неџодовање џиџо сџвар није усџела. После се џиџак љокушало да се баџи кривица на ливење, рђаву свеџлостџ, на незџодно месџо..., али сџвар није ваљала.*⁸²

Негација, одбијање, несхватање, последица су шока који је Споменик проузроковао. Естетски и етички суд дела критичке јавности осудио је Споменик. Поимање лепог и недостатак националног у Вучетићевом делу, нису препознати као део уметникових поетичких тежњи. Идеали лепоте и идејни оквир нису задовољили ни укус Нушића, као парадигматску личност тог времена.

Карађорђева фигура деловала је и на *обичне* посматраче. Тако извештач *Вечерњих новостџи* преноси разговор посматрача спектакла, у којем се води конверзација о Споменику.⁸³ Тако неименовани сељак критикује Споменик, будући да вила није предала барјак Карађорђу директно у руке, иако је он то заслужио. Ту долазимо до једне од кључних ставки у структурисању једног симболистичког дела. Оно по дефиницији и остаје недовршено, оно провоцира, и на крају увек нуди недостатак.

У наратив о Вучетићевом делу укључена је и прича о филмском медију. У једној од многобројних Пијадиних критика упућених на рачун Вучетићевог Споменика замерен му је и филмски, *биоскоџски* карактер.⁸⁴ Управо је 1911. године снимљен филм о Карађорђу, у режији Чича Илије Станојевића, и продукцији Светозара Боторића, на чијем се крају налази накнадно убачен кадар у којем је приказано откривање Споменика Карађорђу на Калемегдану, потврдиши још једанпут тезу о медијском прожимању и Карађорђевог споменику.

Јасно је да је Пијаде био на страни оног дела јавности која је уопште у филму тих година видела пре свега опасност.⁸⁵ Филм је перципиран као нов медиј, који, уместо реалности живота, нуди пре свега његову негацију, истицањем илузије. Филм је тако окарактерисан као медиј чаробњаштва, у служби медијске манипулације.

У овом моменту неизбежно се сусрећемо с теоријом уосећавања. Естетска перцепција дела, отвара питање да ли је естетика перцепције плод човека као друштвеног бића или једно уметничко дело надражује неуроне који онда беспомоћно одговарају на надражај, или се у прожимању обају елемената рађа осећање. Теорије Теодора Вишера (Friedrich Theodor Vischer) и његовог сина Роберта (Robert Vischer), као и већ канонизоване идеје Теодора Липса (Theodor Lipps), управо крајем века задобијају динамичну употребу.⁸⁶ Моћ деловања уметничког дела као медијског манипуланта изражена је поготово у парадоксалном симболистичком свету. Уметничко дело дестабилизује адресата, који у њему очекује класично конципиран продукт.

Међутим, на овом месту, будући да смо поменули филм, послужимо се актуелним теоријским оквири-ма Жила Делеза. У оквиру својих теза о слици-времену, простору,⁸⁷ Делез умногоме инсистира на томе да је

Сл. 7. Оtkривање
Споменика Карађорђу,
разгледница



људски мозак екран који се пуни сликовним садржајима. Тако медиј филма делује на човеков мозак, и то на нивоу биологије мозга. Стога Делез наводи да: *филм није њозоришије, он сивара њела од зрнаца. Уланчавања су често њарадоксална, она у сваком њоїледу њремашују обично сиајање слика. Филм, баи зашто њишо слику сиавља у њокрећ, не њресњаје да уцрњава и да њродубљује мождана кола...*⁸⁸ Делез потом указује на то да дело стимулише различите делове мозга, један део који рефлексивно делује на примарни надржај, и онај други део, молекуларни, тешко локализовани део мозга који реагује на дубински, вишеслојни садржај.

Како то применити на Споменик Карађорђу, у складу са опаском о филмском карактеру Вучетићевог дела. Сви ликови, симболи који конституишу споменик заправо су, како с правом закључује Пијаде, замрзнуте,⁸⁹ фотографске представе пренесене у медиј скулптуре. Оне заправо имају свој сопствени аутономни дијегетски простор-време, и саморотирајући покрет. Поглед на њих је поглед статичне камере, која не може да забележи покрет, кадар остаје самосвојан и статичан. Тај покрет који не може да забележи камера, нити у том периоду може да обезбеди монтажа, видљив је и измнтиран у уму посматрача, као последица вишестепеног, субверзивног деловања уметничког дела (Споменика Карађорђу). Није ли онда низ залепљених, фризираних фигура заправо кадрирани, континуални филм, или макар циклични, симболички ток, чија се радња одвија у церебралном механизму појединца? Из таквог

става проистиче хипотеза да је посматрач Споменика упао у пардоскалну замку – сопственог *дуалної* мозга и слика које медиј нуди, мозга који по Делезу делује површински и дубински.⁹⁰ Препознавши филмски карактер Споменика, Пијаде је посредно указао на акционо деловање медија, коме је такође у својим критикама негирао било какав покрет. С друге стране, тај покрет су препознали Дучић и Вучетић, који су сматрали да је покрет присутан у самој структури Споменика. У овом моменту се морамо поново с извесном дозом опреза послужити Делезовом филмском теоријом, у којој се говори о различитим кадрирањима субјекта и моментима између кадрова, где интерна филмска монтажа престаје и настаје човекова унутрашња, често дуална, опозитна монтажа, која попуњава вакуум између кадрова, исечка. Поменути вакууми између симболичких фигура на Споменику Карађорђу управо су тражени исечци, који омогућавају накнадно деловање у складу са сликама које адресат прерађује. Празни простори између симболичких фигура, које својом аутономношћу разарају класични наратив – постају поља учитавања, смештања, места резервисана за спајање и раздвајање.

Целокупна прича о рецепцији Споменика сублимирана је у перспективи. Ствар виђења и смештања слике. Моша Пијаде желео је да ухвати слику, да је ограничи, контролише, *затвори*, да је смести у домен националног стила, и да је тако подвргне стилски, естетички и етички великом националном наративу. Споменик је тако имао да постане слика историје и слика



Сл. 8. Споменик
Карађорђу, разгледница
(власништво Милоша
Јуришића)

времена заснованог на објективном поимању света. Он није могао бити визија нечег подсвесног, иреалног, оностраног, он је морао остати у оквирима мимезиса и иконографске читљивости. Требало је, између осталог, да буде и својеврсни социјални супститут, медијум који репрезентује владара и уподобљава се династичкој и националној очекиваности. С друге стране, Вучетић је слику схватао као релативну категорију, категорију изванвремености, слику која евентуално коезистира са историјом, слику која је домен менталног *уиросіоравања* појединца, па и аутора. Споменик је тако постао отворена форма, коју су захтеви националног у извесној мери ограничили (вербална инскрипција на постаменту, канонизација Карђорђевог лика и одећа). Између историјске слике и изванисторијске слике нашло се компромисно решење. Споменик је постао хибридна форма, али не и мутирајући облик. Његова загонетност ипак је остала у универзалним водама симболитичке визије света и уметничке игре.

Деловање слике може бити такво да изазове и негативна осећања. Предлози о уништењу Споменика Карађорђу потекли су најпре из домаће средине, о чему сведоче између осталог Пијадини апели да се овај споменик уништи.⁹¹ Истовремено, уништење Споменика било је део стратегије, где се девастацијом споменичког наслеђа затирала свест непријатељске заједнице. У оквиру старог концепта, који је заснован на поништењу слике, као парадигми затирања заједнице, скулптурална дела су имала посебно место. Тако је Споменик на

Калемегдану срушен 1916. године од Аустријанаца.⁹² (сл. 6) Деконструкција Споменика Карађорђу пластична је потврда да споменик делује и на ментални склоп појединца, и да изазива осећања, макар она била и агресивне, насилне природе.

У томе је снага уметничког дела, у деловању, баш онако како слику види Делез, по коме она није само представљање, репрезентовање у служби социјалног супститута, како слику владара виде поједини теоретичари,⁹³ већ је слика указање, које разара границе између субјекта и објекта; она је систем, или боље речено, игра надјачавања, у којој се збивају акције и реакције, те, сходно томе, улази у време, и чини време и простор.

Театарски аспект Споменика Карађорђу

Идеја о Карађорђу и његовом лику пројављивала се у различитим медијима крајем 19. века. Пут је водио од Илићеве драме преко позоришне представе *Виђење Карађорђево* до Вучетићеве скулптуре, сместивши се и на филм као завршна секвенца филма о Карађорђу, да би се коначно удомила у фотографском медију, и последично разгледницама. Управо поменуто сценичност, као и позоришни карактер перформанса који се збио приликом откривања Споменика, верно приказује један исечак (над)стварности, који је приказан на једној реткој разгледници. (сл. 7) Слој на слој, снимак на снимак, двострука експозиција и све у једном медијском спектаклу. Мизансцен, слика у слици, симболички поглед кроз објектив, који приказује другог камермана, како снима

и креира свој поглед на догађај. Значење и симболика, двострука експозиција,⁹⁴ вишеслојни медијски свет и Споменик сагледан из више перспектива – дефинисали су мултимедијалност откривања Споменика.

Поред многобројних фотографија које смо представили и које су углавном верно преносиле или макету Споменика или моменте са свечаног откривања, једна разгледница посебно привлачи пажњу (сл. 8). Фотографија у потпуности одсликава дух Споменика Карађорђу. Стилизација је доведена до врхунца, природне форме постале су део уметничке прераде, а цела сцена је постала мизансцен. Тако природни облици постају орнаменталне арабеске изведене у симболистичко-сецесијском изразу.⁹⁵ Сцена постаје еквивалент декоративној, сецесијској илустрацији. Споменик и природно окружење постају један сценски параван, позоришна бина на којој се медији преплићу. Природа и фантазија спајају се у један конструкт и тако у потпуности манифестују Вучетићев израз.

Тако и архитекта Бранко Таназевић спочитава Вучетићу да Споменик Карађорђу личи на позоришну завесу.⁹⁶

У складу с временом, и местом театарског патоса у Београду крајем 19. века,⁹⁷ Вучетићево дело је театарско, позоришно, кулисно. Оно је конципирано попут рељефа, и попут позоришне кулисе делује на посматрачево око. Панорамски замишљено, оно је хипотетички могло бити постављено било где, у атељеу, театру, отвореном амбијенту. Заправо, споменик је дело уметникове идеје, производ његовог унутрашњег света, света који постоји изван природног окружења, оптичког, видљивог, координисаног поља. Уметничко поље настаје у домену уметникове визије. И не чуди онда што Пијаде дело критикује као обојену картонску слику. Споменик је настао у складу с театарским искуством које је обележило позоришну уметност на крају века. Он је конципиран и у садејству са сецесијском орнаменталношћу.

Сада јасније звучи критика извештача *Полиџике*, који је окарактерисао скицу за Споменик Карађорђу као једну *позоришну, живу слику*.⁹⁸ Театарски аспект крајем века везан је за манифестацију грађанства широм Европе, када се уметничка прерада стварности визуелизује бројним медијским изразима.⁹⁹ Естетика театра, као један од кључних израза београдске грађанске класе крајем века,¹⁰⁰ сублимирана је на представљеној фотографији. Један свет грађанске класе и његова свест манифестована различитим медијским перформансима сажети су и заокружени у слици овог споменика Карађорђу.

Театарски дух Споменика Карађорђу, као и сама церемонија откривања овог дела, имали су све одлике великог позоришног и масмедијског спектакла, са

главним актерима (Карађорђе, представници власти и публика, подељена по круговима утицаја).¹⁰¹ Но, чини се да је сам лик Карађорђа најбољи репер за исказивање савременог, *модерног* театарског патоса, који се крајем века преламао у Европи.¹⁰² Дуалитет симболистичког и модерног театра преламао се у односу глумца и лика који он игра, као и у манифестацији улоге коју глумац тумачи.¹⁰³ Симболистички театар се суочио с проблемом како апстрактне, универзалне принципе, пројављене језиком симбола, алузија и асоцијација, заоденути у карактер и живо тело одређеног глумца. Избегавајући да то учине, а ипак остајући ограничени телом глумца као медијумом, идеатори симболистичког театра тежили су да глумце деперсонализују, да их учине апстрактним, и то тако што су у потпуности раздвојили глумца и карактер који он игра. У пракси је то значило да исти глумац није могао два пута играти исту улогу, јер би његов карактер и одиграна рола могли персонализовати структуру априори обезличеног симбола. Манифестација је постала апстрактна, глума се одигривала по правилима луткарског позоришта. Глумци су били попут лутака, без чврстог ослоња, они су се механички покретали на сцени, која је постављена тако да ствара илузију. Светлост и сенка, полумрак, нејасноћа, стварали су један замагљен свет. С друге стране, креатори модерног театра сматрали су да се мора остварити симбиоза између стварног лика и глумца који га игра. Карактер улоге морао се стопити са извођачем да би се дочарала стварност. Истовремено, радња се одигривала по законима пантомиме, која се изражавала снажним експресијом, коју је пратио универзални корпорални језик заснован на природним покретима, знацима.

На тим театарским, конфликтним, двоструким основама конципиран је Карађорђев лик у Вучетићевој изради и на тим основама настале су, између осталог, и критике које су му упућене. Критика коју Пијаде изриче, и у којој се истиче да лик Карађорђа нема везе са историјским Карађорђем, сада се актуелизује. Пијаде, који наступа из домена центричне париске модерне,¹⁰⁴ театарску дихотомију чини стварном и пребацује је на ниво општеуметничког. Вучетићев Карађорђе је глумац који глуми по правилима симболистичког позоришта, његова рола и стварни, историјски лик нису повезани. Он је, стога, по Пијадином виђењу, мелодраматични лутак, *паланачки лутак*,¹⁰⁵ који се не манифестује по правилима театра модерне и који има свој корпорални језик и фацијални израз. Стога се Вучетићев Карађорђе не изражава по декоруму театра модерне, те и не исказује гестуални, снажни експресивни покрет, као израз *шраженог* народног, пркосног, монументалног духа. Овде је на делу покрет изражен смиреним телесним говором. Вучетићев Карађорђе је изображен

пантомимским симболизмом,¹⁰⁶ једним од кључних изражајних средстава уметника симболиста, где људско тело постаје носилац представе и својом мимиком предочава и изражава замисао дела. Тело постаје симбол, који се, супротно иконографској традицији, изражава без додатних атрибута, провоцирајући подразумевајућу препознатљивост.

У оквиру климе на крају века треба да тражимо корене сукоба око Споменика, који су парадигматично представљали с једне стране Пашко Вучетић, а с друге стране Моша Пијаде. То није био само сукоб уметника *модерне* и уметника блиског академском правцу, посматран из накнадног, ауторитативног, бинарног дискурса, већ пре један генерацијски контраст у оквиру модерног, савременог уметничког и идејног плурализма крајем века. Преносећи савремене уметничке идеје, они су их с мање или више теоријске прочишћености преносили у српску средину, уобличивши у доброј мери јавно критичко мњење у Србији крајем века. Истовремено, уметничка и друштвена клима крајем века преко полемике о Споменику Карађорђу најавила је, као својеврстан медијатор, и једну донекле другачију реалност, која ће се манифестовати након Првог светског рата.

Смирај пред Први светски рат донео је нове форме, нове уметничке изразе, наговестивши и конституисање новог друштвеног оквира који ће резултирати стварањем Краљевине СХС. Театарски аспект и стилски плурализам полако су уступили место новом, јавном, монументалном херојском стилу, најављеном у Мештровићевом делу, које ће кулминирати стварањем империјалног стила у свим медијским гранама у време краља Александра Карађорђевића.

Грађанство је тражило нове форме и нове изразе, остајући верно и старијим изразима. Београдско грађанство имало је довољно снаге да апсорбује у свој јединствени идејни национално-грађански универзум и феномене попут симболизма, модерне... Јанусовско лице времена није производило збрку, већ прожимање и динамичност. Откривање Споменика Доситеју Обрадовићу, које се збило у Београду 1911. године, потврђује тезу о интелектуалном и идејном плурализму београдског грађанства. Валдецово (Рудолф Валдец) решење споменика нашем највећем просветитељу визуелизовало је идеале универзалног језика симбола.¹⁰⁷ Тако је

Београд на почетку друге деценије 20. века дефинисан као простор интелектуалног и естетског плурализма. Грађанство је неговало свој језик, који је дефинисан скулптурама Доситеја (универзални, прочишћени језик симбола), и Карађорђа (сложенији, алегоријски-симболички језик). Идеали динамизма, маскулинитета и драматичне експресије нису могли у том тренутку постати идеали салонског грађанства. Цивилна иницијатива је била изнад државне контроле. Јавност је још увек, и поред несумњивог уплива државе, била та која је нормирала културне идеале, помоћу којих је вербализовала свој грађански идеал. Време државних интервенција наступило је након Првог светског рата, изменивши у извесној мери дискурс споменичке културе.

Генеза настанка Споменика Карађорђу наратив је о месту скулптуре у оквиру деветнаестовековног српског друштва. Прва полемика о Споменику Карађорђу из 1857. године зачетак је јавног критичког и теоријског поимања скулптуре у српској средини. Полемика о Вучетићевом споменику почетком 20. века означила је временски крај развојног тока скулптуре у 19. веку. Тако су идеја и реализација Споменика Карађорђу одредиле границе српске скулптуре у 19. веку.

Истовремено, идеја о Карађорђевој слици кулминирала је крајем века. Та идеја медијски се визуелизовала, прелазећи из медијума у медијум, тако парадигматично означивши медијски бум који се десио крајем 19. и почетком 20. века.

Мр Игор Б. Борозан,
историчар уметности
Филозофски факултет, Београд
borozan.igor73@gmail.com

НАПОМЕНЕ:

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новој доба*, редни број 177001.

1] Посебну захвалност дугујем господину мр Угљеша Рајчевићу, чији су ми драгоцени савети о Пашку Вучетићу били од велике помоћи. Такође захваљујем и господину Милошу Јуришићу, који ми је уступио снимке (2, 4, 5, 8).

2] Основни радови о Споменику Карађорђу на Калемегдану, без којих је немогућа било која накнадна конструкција виђења тог споменика, јесу: А. Павловић, *Неколико покушаја по дизања споменика Карађорђу*, Рашка баштина, Краљево, 1980, 233–238; У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)*, Свеске Друштва историчара Србије, 20–21, Београд, 1989–1990, 40–55; М. Јевтовић, *Споменик Карађорђу Пашка Вучетића*, Наслеђе, III, Београд, 2001, 181–191. Такође је и Ненад Симић дао велики допринос проучавању Споменика Карађорђу на Калемегдану: Н. Симић, *Пејшар Убавкић*, Београд, 1989, 351–357.

3] П. Палавестра, *Трајање, природа и препознавање српског симболизма*, Српски симболизам. Типолошка проучавања, прир. П. Палавестра, Београд, 1985, 3–58.

4] М. Bahtin, *O romanu*, Београд, 1989. Више о Бахтину: S. Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, 1997.

5] У тексту се под одредницом *крај века* подразумева целокупни идејни и уметнички период који је означио крај 19. и почетак 20. века, преваходно означивши свест тренутка, а не нужно временску периодизацију: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. G. Marshall, Cambridge University Press, 2007.

6] Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Београд, 2010. Више о Делезу: Žil Delez i slike, прир. F. Dosa, Ž. Mišel Frodona, Београд, 2001.

7] А. Павловић, *Неколико покушаја по дизања споменика Карађорђу*, 233.

8] Текстови који су излазили у *Српским новинама*, *Шумагинки* током 1857. године обједињени су, у: Д. Тошић, *Идеје и расправе о Карађорђевој споменику у документима српске штампе 1857. године*, Годишњак Музеја града Београда, XXXII, Београд, 1985, 125–167.

9] М. Тимотијевић, *Херој њера као јуџиник: типолошка тенеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Досијеја Обрадовића*, Наслеђе, III, Београд, 2001, 39–56, посебно 39–41.

10] С. Јовановић, *Уставобраништво и њихова влада*, Београд, 1933, 236–238.

11] Р. Поповић, *Тома Вучић Перишић*, Београд, 2003.

12] Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, 293.

13] *Истио*, 274 и даље.

14] Од старије литературе која се бави феноменом споменичке културе, особито на тлу Немачке, издвојили смо: Т. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Historische Zeitschrift, Bd. 206, Hf. 3 (München 1968), 529–585. За новије тумачење споменичке културе у Немачкој током 19. века: N. Wolf, „Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben“. Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form, Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Hrg. H. Kohle, München, 2008, 243–268.

15] В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и рејуширање слика о несјалој династији Обреновића*, Годишњак за друштвену историју, св. 1–3, Београд, 2007, 31–46.

16] Мијатовић Чедомиј, *Успомене балканској дипломатије*, ур. С. Г. Марковић, Београд, 2008, 151.

17] *Albert von Keller. Salons, Séances, Secession*, hrg. Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich, Hirmer, 2009.

18] И. Борозан, *Крај века, декадентна маскарата и случај прајетикње Веле Ниринове* (текст у штампи).

19] W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert, Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, 2010.

20] П. Палавестра, *Трајање, природа и препознавање српског симболизма*, 29.

21] J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder*, Köln–Weimar–Wien, 2007, 422–428.

22] Цитат је преузет, из: Н. Н. Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920, Hrg. I. Ehrhardt, S. Reynolds, München, 2000, 17.

23] Основне тезе о симболистичкој култури преузете су, из: Н. Н. Hofstätter, *наведено дело*, 17–28.

24] Драмски спев *Женик слободе* почео је у наставцима да излази у часопису *Босанска вила*. Први део је изашао у првом броју листа, да би остатак спева излазио континуирано у наставцима: *Босанска вила*, бр. 1, год. XIX (Сарајево, 15. јануар 1904), 3.

25] Више о драмском опусу и животу Драгутина Илића: М. Павић, *Војислав Илић, његово време и дело*, Београд, 1972, 278–284; П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1986, 456–462; Г. Ковијанић, *Драгутин Ј. Илић, сјај његовој живојаша и сиваралашишва*, Београд, 1991; *Породица Илић у српској књижевности*, ур. М. Фрајнд, В. Матовић, Београд, 2003, 319 и даље; Р. Ераковић, *Роман Драгутина Илића*, Панчево, 2004; Ж. Милановић, *Од слика о друћоме ка појединци. Сиваралашишво Драгутина Ј. Илића*, Београд, 2009.

26] Р. Самарцић, *Српски симболизам и историја*, Српски симболизам. Типолошка проучавања, прир. П. Палавестра, 59–66.

27] О симболичкој фигури Гуслара: М. Тимотијевић, *Гуслар као симболичка фигура српској националној певача*, Зборник Народног музеја, XVII-2, Београд, MMIV, 253–279.

28] *Босанска вила*, бр. 8, год. XIX, (Сарајево, 30. април 1904), 148.

29] Р. Ераковић, *Роман Драгутина Илића*, 119–127.

30] Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 211–217.

31] Р. Ераковић, *Роман Драгутина Илића*, 5–28.

32] Д. Иванић, *Фантасијика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)*, Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности, ур. П. Палавестра, Београд, 1989, 339–350; С. Дамјанов, *Фантасијика у делу Драгутина Илића*, исто, 351–362.

33] Н. Радуловић, *Подземни шок. Езошеришно и окулишно у српској књижевности*, Београд, 2009, 167–204.

- 34] В. Јеротић, *Индивидуација Драгутина Илића у светлу савремене дубинске психологије*, Породица Илић у српској књижевности, ур. М. Фрајнд, В. Матовић, 319–325.
- 35] *Народне свешковине*, Штампа, бр. 141, год. III, Београд, 12. јун, 1904.
- 36] *Са свечане прегледаве*, Штампа, бр. 142, год. III, Београд, 13. јун, 1903.
- 37] Г. Татић, *Представа владара у српској визуелној култури: Живој и дела бесмртној војска Карађорђа*, (рукопис дипломског рада, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Београд, 2012).
- 38] *Са свечане прегледаве*, Штампа, бр. 142, год. III, Београд, 13. јун, 1904.
- 39] Р. Р. Вучовић, *Библјиске новеле Драгутина Илића*, Породица Илић у српској књижевности, ур. М. Фрајнд, В. Матовић, 393–395.
- 40] Више о национализацији симболизма: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд, 2007, 112–133.
- 41] Драг. Ј. Илић, *Прво миројомазанье ња крунисање*, Штампа, бр. 209, год. III, Београд, 31. јул 1904.
- 42] О учењу Драгутина Илића у јавним питањима, сведоче и писма која је слао краљици Наталији и краљу Александру, у периоду 1897–1902, а у којима заузима активан однос према политици: Архив САНУ, Фонд Драгутина Илића, 10651-1, 10651-2, 10652.
- 43] *Die Künstlermythen der Deutschen. Im Tempel der Kunst*, Hrg. В. Maaz, Berlin, 2009.
- 44] Портрет се налази у власништву Народног музеја у Београду, и заведен је под редним бројем 1327.
- 45] Потврду пријатељства између Вучетића и Илића налазимо, између осталог, и у писму из 1919. године, у којем Илић обавештава Вучетића да је болестан: Архив САНУ, Фонд Драгутина Илића, бр. 10676. На заоставштину Драгутина Илића у Архиву САНУ указао ми је др Ненад Макуљевић, коме овом приликом захваљујем.
- 46] *Српски технички лист*, бр. 38, год. XIX, Београд, 21. септембар 1908, 140–141.
- 47] *Изложба скица*, Вечерње новости, бр. 119, год. XV, Београд, 1. мај 1909.
- 48] Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 183–184.
- 49] Портрет краља Петра налази се у Галерији уметнина у Сплиту и заведен је у картотеци под бројем 162.
- 50] *Краљев јорџреј за друштво Свештој Саве*, Штампа, бр. 172, год. III, Београд, 24. јун 1904.
- 51] У. Рајчевић, *Самостална излајачка делатност Пашка (Паскоја) Вучејића, сликара и вајара (од 1901. године до 1920. године)*, Зборник Народног музеја, XIX-2, историја уметности, Београд, 2010, 453–483.
- 52] *Изложба скица*, Вечерње новости, бр. 119, год. XV, Београд, 1. мај 1909.
- 53] Ј. Дучић, *Модели за споменик Карађорђу*, Дневни лист, 6. мај 1909, 1–2, Пренесено у: У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучејића (1871–1925)*, Свеске Друштва историчара Србије, 20–21, Београд, 1989–1990, 48.
- 54] *Истио*, 53.
- 55] Драг. Ј. Илић, *Вождов споменик*, Пијемонт, бр. 279, год. III, 10. октобар 1913.
- 56] Владимир Петковић, *Споменик Војска – њоводом изложбе њројекта за споменик*, Штампа, бр. 135, год. VIII, Београд, 19. мај 1909, 1; У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучејића (1871–1925)*, 51.
- 57] М. Bahtin, *O romanu*, посебно 269 и даље.
- 58] М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj delatnosti*, Treći program, sv. III–IV, Beograd, 2003, 251.
- 59] *Истио*, 253 и даље.
- 60] N. Wolf, „Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben“. *Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form*, Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Hrg. Н. Kohle, посебно 246–248.
- 61] В. Maaz, *Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen-Stilkunst-Symbolismus*, Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismusmus 1870–1920, Hrg. I. Ehrhardt, S. Reynolds, München, 2000, 177–216.
- 62] Н. Körner, *Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung*, Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung, München, 1999, 365–378.
- 63] Д. Ванушић, *Подизање Споменика њобеди на Теразијама*, Наслеђе, IX, Београд, 2008, 193–210, њосебно 193–195.
- 64] *Јучерашње свечаносији*, Вечерње новости, бр. 214, год. XXI, 12. август 1913.
- 65] М. Тимотијевић, *Хероизација њесника Војислава Илића и њодизање споменика на Калемџану*, Годишњак града Београда, XLVII–XLVIII, Београд, 2000–2001, 187–211.
- 66] Различити Пијадини чланци сједињени су у: М. Пијаде, *O уметносии*, Београд, 1963.
- 67] *Истио*, 102–104.
- 68] Н. Макуљевић, *Уметносии и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 15–49. О трагању за националним стилем у архитектури: А. Кадијевић, *Један век њражења националној сиили у српској архитектури (средина XIX – средина XX век)*, Београд, 2007.
- 69] Н. Макуљевић, *Уметносии и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 323–327; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd, 2007, 43–60.
- 70] М. Пијаде, *O уметносии*, 106.
- 71] О шоку, као субверзивном деловању сликовног медија, на примеру Караваја: W. Brassat, *Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in Rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht*, Bilder-Räume-Betrachter, Hrg. S. Bogen, W. Brassat, D. Ganz, Bonn, 2006, 108–129.
- 72] И. Борозан, *Споменик у храму: Memoria краља Милана Обреновића* (магистарски рад, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, Београд, 2008).
- 73] Више о Беклину: Н. Н. Brummer, *Noch einmal: Der Fall Böcklin, Symbolismus in Deutschland und Europa*, Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismusmus 1870–1920, Hrg. von I. Ehrhardt, S. Reynolds, 29–52.

- 74] Више о слици: V. Vaughan, *Symbolische Landschaften, исцѐо*, 81–83.
- 75] Више о слици: *Исцѐо*.
- 76] Љ. Миљковић, *Нагежска Пејировић*, Зрењанин, 2006, 10, 45.
- 77] Н. Kohle, *Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur) Wissenschaften ihrer Zeit*, Franz von Stuck. Maisterwerke der Malerei, Hrg. M. T. Brandlhuber, M. Buhrs, München, 2008, 130–147.
- 78] М. Пијаде, *О уметности*, 107.
- 79] И. Борозан, *Сѐоменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића* (магистарски рад, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, Београд, 2008).
- 80] У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучевића (1871–1925)*, Свеске Друштва историчара Србије, 20–21, Београд, 1989–1990.
- 81] М. Пијаде, *О уметности*, 108–109.
- 82] М. Предић, *Нушић у ѝричама*, књ. 1, Београд, 1939, 98–99.
- 83] *Дан дочека српске војске, рефлексије једној ѝосмајрача*, Вечерње новости, бр. 216, год. XXI, Београд, 14. август 1913.
- 84] М. Пијаде, *О уметности*, 109.
- 85] Г. Тагић, *Предсѐава владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртној војска Карађорђа*, 42–43.
- 86] Н. Kohle, *Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur) Wissenschaften ihrer Zeit*, Franz von Stuck. Maisterwerke der Malerei, Hrg. M. T. Brandlhuber, M. Buhrs, 140–141.
- 87] Џ. Delez, *Film 2. Slika-vreme*, посебно 60–69.
- 88] Цитат је пренесен, у: R. Belur, *Misao mozga*, Џил Delez i slike, прир. F. Dosa, Џ. Мишел Фродона, 234.
- 89] М. Пијаде, *О уметности*, 107.
- 90] R. Belur, *Misao mozga*, Џил Delez i slike, прир. F. Dosa, Џ. Мишел Фродона, 233–245.
- 91] М. Пијаде, *О уметности*, 105.
- 92] Захваљујем Тијани Чешки, кустосу Историјског музеја Србије, која ми је указала на постојање репродукције рушења Споменика. Слика је репродукована у мађарском листу: *Az Erdekes Ujság*, seam 33, evfolyam IV, 1916, 5.
- 93] Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, 2010, 192–212.
- 94] О погледима, симболичком осветљењу феномена, субјективним и објективним анализама: M. Bal, *Double Exposures. The Practice of Cultural Analyses*, Routledge, 1996.
- 95] J. Krause, *Melchior Lechter und die Buchkultur um 1900. Symbolismus in Deutschland und Europa*, Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismusmus 1870–1920, Hrg. von I. Ehrhardt, S. Reynolds, 285–289; C. Drude, *Reform des Lebens-Reform der Kunst Jugendstil in Deutschland*, Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Hrg. Н. Kohle, 455–487. Више о разгледницама у Србији у 19. веку: Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд, 2009, посебно 14–18.
- 96] Б. Таназевић, *Карађорђево сѐоменик*, Српски технички лист, бр. 48, год. XX, Београд, 1909, 385.
- 97] О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија: 1868–1941*, Београд, 1983.
- 98] М. Јевтовић, *Сѐоменик Карађорђу Пашка Вучевића*, Наслеђе, III, Београд, 2001, 183.
- 99] W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert, Eine Epoche und ihre Medien*, 179–194.
- 100] И. Борозан, *Естетизирање, ѝеатрилизација, и национализација грађанства: ѝрослава Београдској ѝевачкој друштва 1903. године*, Наслеђе, XII, Београд, 2011, 33–56.
- 101] *Јучерашње свечаности*, Вечерње новости, бр. 214, год. XXI, Београд, 12. август 1913.
- 102] F. Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- 103] *Исцѐо*, 107 и даље.
- 104] Ј. Трифуновић, *Моша Пијаде, Слика и борац за уметничку истину* у: М. Пијаде, *О уметности*, 6–19.
- 105] М. Пијаде, *О уметности*, 107.
- 106] Н. Н. Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismusmus 1870–1920, Hrg. von I. Ehrhardt, S. Reynolds, 19–20.
- 107] М. Тимотијевић, *Херој ѝера као ѝуѝник: ѝѝиолошка ѝенеза јавних националних сѐоменика и Валдецова скулптура Досишеја Обрадовића*, Наслеђе, III, 45–46.

Summary: IGOR BOROZAN

THE KARAGEORGE MONUMENT: SYMBOLISM, THEATRICALISM AND MEDIA INTERTWINEMENT

The idea of setting up a monument to Karageorge Petrović, the mythical founder of the modern Serbian state, was stirring Serbian public opinion in the 19th century. Its realization depended on many things. Apart from aesthetic, conceptual and financial considerations, it also depended on political factors. It was the politically limiting presence of Ottoman administration that thwarted the original idea in the mid-19th century. The public function and didactic purpose of a monument to the Serbian national hero was the main obstacle to its erection. Moreover, the reign of the rivalling Obrenović dynasty in the second half of the century also made a sculptural visualization of Karageorge's image impossible.

The new political climate and the accession of King Peter Karageorgević in the aftermath of the May Coup of 1903, however, made the realization of the idea possible. Immediately after the Coup, Karageorge became a widely exploited media figure. In 1903, the National Theatre in Belgrade staged a nocturnal epic of a symbolist author, Dragutin J. Ilić, with Karageorge as its leading character brought to life by acting performance. The concluding scene defined and largely anticipated the monument to Karageorge. The hero of the play, Karageorge, was perched on a commemorative triumphal column surrounded by allegorical and symbolic representations, a sort of design concept for the monument.

Eventually, a competition for the monument was launched in 1908, and won by a multimedia artist, Paško Vučetić. From the very outset, the symbolist artist and his project faced harsh criticism from a part of the professional public.

The same fate befell the monument after it was unveiled in Kalemegdan in Belgrade, in 1913. The grand dynastic and national spectacle that it occasioned could not appease critics, least of all the most vociferous among them, the painter Moša Pijade. Pijade's criticism of the monument revealed broader aspects of the moment at which two artistic visions confronted one another. Vučetić, with his symbolist view of the world, stood on one side. His monument's theatrical flavour was combined with a somewhat fragile image of Karageorge. The universalized hero of the symbolist world, expressed by the symbolist body language, was visualized by Vučetić's statue surrounded with the nation's symbolic figures. On the other side was Pijade, whose ideals of heroic modernism called for a strong, muscular, expressive, monolithic colossus. Therefore, Vučetić's Karageorge was scolded for not being legible enough and not national enough.

The entire structure of the monument revealed two opposing views of structure, purpose and form. The contemporary understanding of sculpture, as articulated in Germany in particular, had in the late 19th century become part of the Serbian cultural climate. The difference in understanding sculpture and its purpose suggested that Serbian society and its leading cultural figures were strong enough to absorb foreign influences and to develop them further in a creative way.

The monument to Karageorge was short-lived. During the First World War it was pulled down by the Austrian occupying force. The narrative about the monument thus came to its natural end, becoming a *topos* in a deconstruction of the *other*, and the locus of a classical obliteration of a community's collective memory.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Paško Vučetić, Portrait of Dragutin J. Ilić (National Museum, Belgrade)

Fig. 2 Sketch for the monument to Karageorge, picture postcard (Miloš Jurišić collection)

Fig. 3 Laying down of a wreath at the Karageorge Monument, picture postcard

Fig. 4 Karageorge Monument, picture postcard (Miloš Jurišić collection)

Fig. 5 Karageorge Monument, photograph (Miloš Jurišić collection)

Fig. 6 Pulling down of the Karageorge Monument, 1916 (*Az Ardekes Ujság*)

Fig. 7 Unveiling of the Karageorge Monument, picture postcard

Fig. 8 Karageorge Monument, picture postcard (Miloš Jurišić collection)