



Sanja Horvatinčić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Prijedlog modela problemske analize spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

Predano 30. 9. 2013. – Prihvaćeno 20. 10. 2013.

UDK: 725.94:316.323.72(497.1)“1945/1990”]:159.953

Sažetak

Analizom dosadašnjih istraživanja spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma na području Hrvatske uočeno je niz problema koji otežavaju njezino ravnopravno uključivanje u povijesnoumjetničke narative domaćeg i europskog kiparstva druge polovice dvadesetog stoljeća. Kao jednu od pretpostavki za rješavanje tih problema ovaj rad predlaže formulaciju cjelovitog, sustavnog modela njezine analize, interpretacije i valorizacije. Polazeći od temeljnih funkcija svakoga spomenika – simboličke, utilitarne i estetske – model pretpostavlja da se pri interpretaciji spomeničke plastike osim analize njezinih morfoloških,

formalnih i ikonografskih obilježja promatra i utjecaj, odnosno uloga svih društvenih i materijalnih činitelja – naručitelja, autora, kritičara i korisnika – koji na različite načine sudjeluju u stvaranju, odnosno održavanju spomenutih spomeničkih funkcija u specifičnom povijesnoumjetničkom i društvenopolitičkom kontekstu socijalističke Jugoslavije. Prijedlog cjelokupnog modela problemske analize spomeničke plastike nastale u razdoblju od 1945. do 1990. godine, kao i nacrt osnovnih problemskih parametara svake od spomenutih društvenih funkcija i činitelja, pojašnjeni su i potkrijepljeni primjerima.

Ključne riječi: spomenička plastika, socijalistička Jugoslavija, Drugi svjetski rat, društvene funkcije spomenika, naručitelji, likovna kritika, autorstvo spomenika, društveno sjećanje

1. Pregled dosadašnjih pristupa analizi poslijeratne spomeničke plastike

Tijekom posljednjih nekoliko desetljeća umjetnička proizvodnja druge polovice dvadesetog stoljeća podvrgnuta je brojnim novim kulturnopovijesnim i povijesnoumjetničkim interpretacijama, bilo da je riječ o analizi njezina odnosa prema poslijeratnoj politici, ideologiji, ostalim područjima kulturne proizvodnje i kulturi svakodnevice ili razumijevanju načina na koje su – kad je riječ o spomeničkoj plastici – individualne i kolektivne traume Drugoga svjetskog rata, izravno ili neizravno, utjecale na formalna, stilska i ikonografska obilježja poslijeratnih spomenika. Stoga je značajan broj takvih pregleda – osobito onih nastalih nakon završetka hladnoga rata – koncipiran u formi multidisciplinarnih kompendija, koji, osim stručnog fokusa na pojedine umjetničke discipline, donose komplementarne preglede različitih društvenih i kulturoloških aspekata spomenutoga povijesnog razdoblja.¹ Poslijeratna spomenička plastika pritom se nudi kao primjer *par excellence* onoga tipa kulturne/umjetničke proizvodnje koja zahtijeva višeslojnu, kompleksnu interpretaciju, budući da je – formalno i značenjski – pozicionirana u područje unutar kojega se susreću interesi povijesti umjetnosti, povijesti, političkih znanosti, ali i novih naddisciplinarnih područja,

poput studija sjećanja (*memory studies*). Od svoga uzleta, krajem 1980-ih godina, upravo su studiji sjećanja, kombinirajući metodološke i teorijske alate povijesti, antropologije, etnologije, usmene povijesti, psihologije, kognitivne teorije i raznih drugih disciplina, odigrali značajnu ulogu u razvoju novih interpretativnih mogućnosti i novih načina analize različitih aspekata društvenog sjećanja, kojima svakako pripada i spomenička plastika. Međutim, rezultati analiza unutar toga, još uvijek relativno amorfnoga znanstvenoga polja, nerijetko previđaju ili zaobilaze bitne povijesnoumjetničke aspekte spomenika, zadržavajući se na analizi manifestacija njegovih socioloških, psiholoških i društvenokohezijskih učinaka. Istovremeno, izolirana primjena formalno-stilske analize pri interpretaciji spomeničke plastike pokazala se u jednakoj mjeri problematičnom, osobito kada je riječ o kriterijima njezine valorizacije i zaštite. Za razliku od povijesnoumjetničkih pregleda kiparstva predmodernih razdoblja, u kojima je analiza spomeničke plastike jednako važna kao i analiza umjetnosti ostalih tipova umjetničke proizvodnje, a realizacije unutar te vrste kiparstva ukazuju na podudarnost s dominantnim formalno-stilskim obilježjima pripadajućih stilskih razdoblja, pregledi umjetnosti dvadesetog stoljeća nerijetko zaobilaze ili izostavljaju spomeničku skulpturu,² koja – ako se u njima i pojavi – biva vrednovana na temelju

kriterija evaluacije komorne plastike. Takav pristup spomeničkom kiparstvu odraz je, prije svega, relacije spomeničke plastike prema temeljnim poetičkim pretpostavkama modernizma (poput autonomije umjetnosti, njezine autoreferencijalnosti, univerzalizma, itd.), koja je često problematična, a zbog (vječno) složenoga odnosa takve vrste kiparstva i političkih/ideoloških propozicija što ih diktira naručitelj. S druge strane, jedan od razloga izostavljanja spomenika iz povijesnoumjetničkih pregleda poslijeratnoga kiparstva jest i nedovoljan vremenski/generacijski/ideološki odmak od toga segmenta kiparske produkcije. Takvu situaciju dodatno komplicira činjenica da je, zahvaljujući nagloj promjeni društvenopolitičke paradigme nakon pada Berlinskog zida, proces tranzicije i »normalizacije« bivših komunističkih država rezultirao stvaranjem novih, često problematičnih, interpretacija vlastite recentne prošlosti i njezine kulturnoumjetničke baštine.³

S obzirom na to da je kulturna politika Jugoslavije od sredine 1970-ih godina krenula smjerom »re-ideologizacije«, odnosno ostvarenja ideoloških ciljeva socijalističke države podjednakim korištenjem visoke, još uvijek uglavnom modernističke umjetnosti i suvremenih popularno-kulturnih formi, prostor za kritičko propitivanje relacije između umjetnosti i ideologije u domaćoj se sredini počeo otvarati tek krajem osamdesetih godina, i to ponajprije subverzivnim djelovanjem retroavangarde.⁴ Raspadom Jugoslavije i prividnim oslobađanjem od ideološkog balasta socijalizma nisu se dogodili značajniji pomaci u smjeru kritičke analize odnosa ideologije i umjetničkih praksi socijalizma. Osamostaljenje Hrvatske i napuštanje socijalističkog društvenoga poretka praćeno je tijekom devedesetih godina naglašenim isticanjem nacionalne i kršćanske baštine, kao i izmišljanjem elemenata hrvatske kulturno-umjetničke tradicije, kao uobičajene prakse prisutne u svim tranzicijskim procesima, odnosno radikalnim smjenama dominantnih društvenih, ekonomskih i ideoloških paradigmi.⁵ Jugoslavensko kulturno naslijeđe pritom je bilo marginalizirano, a većina znanstvenih istraživanja bila je usmjerena povijesnoumjetničkim i kulturološkim temama od nacionalnog značenja. Istovremeni prodor suvremenih kritičkih teorija u najvećoj se mjeri odvijao u polju izvaninstitucionalne kulture, uz tek sporadične manifestacije u oficijelnom akademskom diskursu.⁶ Stoga je moguće ustvrditi kako tijekom čitavog tranzicijskog razdoblja kulturno- i društvenopolitičke okolnosti u Hrvatskoj nisu išle na ruku znanstvenoistraživačkom sagledavanju tema s jugoslavenkim ili socijalističkim predznakom, pa tako niti sustavnijem kritičkom sagledavanju kompleksnog odnosa ideologije i umjetničke proizvodnje u tom povijesnom razdoblju. Osobito osjetljiv predmet istraživanja u tom je smislu predstavljala upravo spomenička plastika, zbog ideološkoga konotiranja bivšega društvenopolitičkog uređenja. Posljedica je bila ili zaobilazanje te vrste kiparske produkcije ili već spomenuta selekcija, odnosno uključivanje pojedinih spomeničkih rješenja u povijest nacionalne umjetnosti prema evaluacijskim kriterijima komorne plastike. Tijekom posljednjih desetak godina sve su vidljiviji pokušaji novih interpretacija ili svjesnijeg uključivanja tog dijela kiparske/arhitektonske produkcije u povijesnoumjetnički narativ socijalističkog razdoblja.⁷

Smjenom generacija i postsocijalističkom normalizacijom politike i kulture zanimanje za teme vezane uz razdoblje socijalizma u znatnom je porastu, a određene teme povijesnoumjetničkih istraživanja (poput spomeničke plastike) postupno prelaze u interesnu sferu ostalih društveno-humanističkih disciplina – filozofije, kulturalnih studija, povijesti ili sociologije – odnosno u široko polje interdisciplinarnih istraživanja poput spomenutih studija sjećanja. Recentno zanimanje za temu socijalističkih spomenika potaknuto je i njihovim masovnim rušenjem tijekom ratnih devedesetih godina i kasnije, kao i akutnom krizom na razini odnosa društva i politike (političkih elita) prema naslijeđu socijalizma. Razvojem civilnog društva, djelovanjem neprofitnih organizacija i proliferacijom masovnih komunikacija (u prvom redu interneta) raste i broj javnih rasprava koje nastoje upozoriti na važnost očuvanja spomenika kao vrijednog dijela nacionalne umjetničke produkcije, s jedne, i svjedoke društvenog sjećanja na antifašizam, s druge strane.⁸ Kvaliteta i ozbiljnost spomenutih novih interpretacija u znatnoj su mjeri neujednačene, a kreću se u rasponu od ozbiljnih istraživačkih projekata i teorijskih studija do romantičarske fascinacije socijalističkim ruinama, što je sve učestalija pojava i u zemljama Zapadne Europe, čija je struka i javnost još uvijek uvelike neinformirana o specifičnostima političke i kulturne povijesti bivše Jugoslavije.⁹

2. Prijedlog modela problemske analize spomeničke plastike

Kvantitativan i kvalitativan raspon spomeničke plastike u Hrvatskoj (kao i čitavoj bivšoj Jugoslaviji) nastale u razdoblju socijalizma upozorava kako je riječ o kulturološki, morfološki i stilski izuzetno složenom povijesnoumjetničkom fenomenu. Budući da je dobar dio umjetničke i arhivske građe – kako samih spomenika tako i povijesnih dokumenata što su uz njih vezani – danas uništen ili teško dostupan, stvaranje jasnih polazišta za izučavanje, interpretaciju i valorizaciju domaće socijalističke spomeničke plastike uvelike ovisi o temeljitim terenskim i arhivskim istraživanjima. Uzevši u obzir specifičnost veze između spomeničke plastike i povijesti lokalnih zajednica u kojima ona nastaje, njezina analiza nužno se zasniva i na dobrom poznavanju lokalnoga umjetničkog, društvenog, političkog i kulturnopovijesnog konteksta – dakle na dodatnim povijesnim i kulturološkim istraživanjima.

Prikupljanje i analiza podataka koji čine osnovu za formiranje korpusa spomeničke plastike nastale u razdoblju od 1945. do 1990. godine na području Hrvatske¹⁰ pružaju potpuniji uvid u samu građu te služe kao polazište za artikulaciju prijedloga modela problemske analize spomenutog korpusa. Tipološka klasifikacija građe obuhvaćene korpusom temelji se na sljedećim parametrima: analizi morfološke strukture spomenika; analizi odnosa između kiparskih, arhitektonskih i hortikulturnih elemenata unutar spomeničkih cjelina; specifičnostima prostorne dispozicije spomenika.

Primjena tradicionalnih povijesnoumjetničkih metoda (formalna, stilsko i ikonografska analiza), što leži u osnovi

tipologije ovog korpusa, nudi, međutim, samo djelomičnu sliku njegove osobitosti, koju je nužno nadopuniti rezultatima arhivskih istraživanja vezanih uz procese narudžbe, produkcije, javne kritike i recepcije svakog od predloženih tipova spomeničkih rješenja. Upravo ti elementi identificirani su kao nužni za oblikovanje cjelovitog analitičkoga modela, koji bi omogućio potpunije razumijevanje korpusa socijalističke spomeničke plastike – kako u kontekstu povijesnoumjetničkog narativa domaćega tako i europskoga poslijeratnoga kiparstva. Konačno, valorizacija temeljena na rezultatima cjelovite analize spomeničke plastike mogla bi poslužiti kao platforma za definiranje smjernica njezine zaštite.

3. Društvene funkcije spomenika

Američki sociolog Bernard Barber navodi tri temeljne funkcije spomenika: simboličku, utilitarnu i estetsku.¹¹ Primarna funkcija svakog spomenika je simbolička: ona određuje njegov status unutar određene društvene zajednice, neodvojivo je vezana uz povijesno-politički kontekst nastanka spomenika te ovisna o nizu društvenih i kulturoloških parametara. Za razumijevanje te društvene funkcije spomenika nužna su brojna i dubinska arhivska istraživanja usmjerena razotkrivanju zadanih uvjeta pod kojima on nastaje, a obuhvaćaju sustav financiranja javnih narudžbi i natječaja, političke i ideološke motive naručitelja (lokalne zajednice, države) i slično. Jednako tako, simboličku je funkciju spomenika moguće analizirati i ovisno o njegovoj prostornoj dispoziciji, odnosno o društvenom, povijesnom i kulturološkom značaju lokacije na koju je postavljen i njezinoj relaciji prema prirodnom krajoliku ili javnim objektima i prostorima unutar urbanoga tkiva koji imaju vlastito simboličko značenje u društvenom sjećanju lokalne zajednice. U slučaju socijalističkih spomenika u tom je smislu posebno zanimljiva njihova prostorna relacija prema ideološki »konkurentnim«¹² javnim objektima (crkvama, sinagogama, džamijama), kao i česta praksa njihove gradnje na autentičnim lokacijama ratnih stradanja ili vojnih trijumfa, čime se simboličko značenje spomenika identificira s gotovo *sakralnom* aurom povijesnog lokaliteta. Za razliku od kenotafa (grč. *prazan grob*), dislociranog spomeničkog simbola što utjelovljuje sjećanje na žrtve rata i – uz ratna groblja – od Prvog svjetskog rata na ovamo predstavlja dominantan spomenički tip u zemljama Zapadne Europe, priroda partizanskoga ratovanja nametnula je spomeničkoj plastici u Jugoslaviji njegovanje kulta mjesta, bilo ono vezano uz grobnice ili precizne lokacije ključnih ratnih odluka ili događaja. Maurice Halbwachs, francuski povjesničar i pionir teorijskog zasnivanja koncepta kolektivnog sjećanja, takav je oblik lokalizacije i markiranja kolektivnog sjećanja nazvao *fiziognomskim sustavom* prostornih oznaka. On podrazumijeva praksu prisvajanja određenog teritorija njegovim obilježavanjem prepoznatljivim simbolima, koji ideologiziraju i mijenjaju semantiku pripadajućeg krajolika.¹² Gusta mreža spomenika razasuta diljem bivše Jugoslavije jedan je od takvih *fiziognomskih sustava*, kojim je markirana sveprisutnost društvenog i ideološkog sustava podjednako u urbanom, ruralnom i prirodnom okolišu.



1 *Spomenik palim pomorcima*, Split, Andrija Krstulović (reljef), Ivan Carić, Budimir Pervan, Branko Franičević, Paško Kuzmanić (arhitektura), 1958. (foto: Paolo Mofardin)

Monument to the Fallen Marines, Split, Andrija Krstulović (relief), Ivan Carić, Budimir Pervan, Branko Franičević, Paško Kuzmanić (architecture), 1958

Osim obavezne simboličke, spomenik može imati i utilitarnu funkciju, koja nakon Drugog svjetskog rata u mnogim zemljama pogođenima velikim materijalnim razaranja dobiva prednost pred tradicionalnim simbolično-reprezentativnim ili estetskim funkcijama spomenika.¹³ U Hrvatskoj i ostatku bivše Jugoslavije kategorija spomenika posvećenih NOB-u obuhvaćala je – osim spomeničke plastike i arhitekture – i javne prostore, odnosno objekte javne namjene (poput domova kulture, škola, parkova, pa čak i tvornica) koji su nosili naziv i sjećanje na protagoniste ili događaje iz Drugoga svjetskog rata. Određeni broj tih spomenika pripada hibridnom utilitarno-estetskom tipu spomeničkoga obilježja, čija je upotrebna funkcija često vezana uz morfologiju tradicionalne urbane i ruralne arhitekture određenog kulturnog podneblja. Dobar primjer takve morfološke hibridnosti jest splitski *Spomenik palim mornarima*, čiju spomeničku cjelinu, pored perforiranog kamenog reljefa sa stiliziranim prikazom mornara u borbi, čini i modernistički oblikovani svjetionik (sl. 1.). U obližnjem Solinu nailazimo na modernistički projektiran most, koji se svojom morfologijom referira na tradicionalni arhitektonski tip mlinica s rijeke Jadro, dok na simboličkoj razini funkcionira kao spomenik palim borcima iz lokalne tvornice cementa (sl. 2.).¹⁴ Primjere spomeničkih rješenja estetsko-utilitarnoga tipa bilježimo i u drugim sastavnicama bivše Jugoslavije, pa tako u Sloveniji¹⁵ nalazimo nekoliko spomeničkih kompleksa koji osim kiparskih elemenata uključuju i arhitektonski tip vidikovca. Smješteni

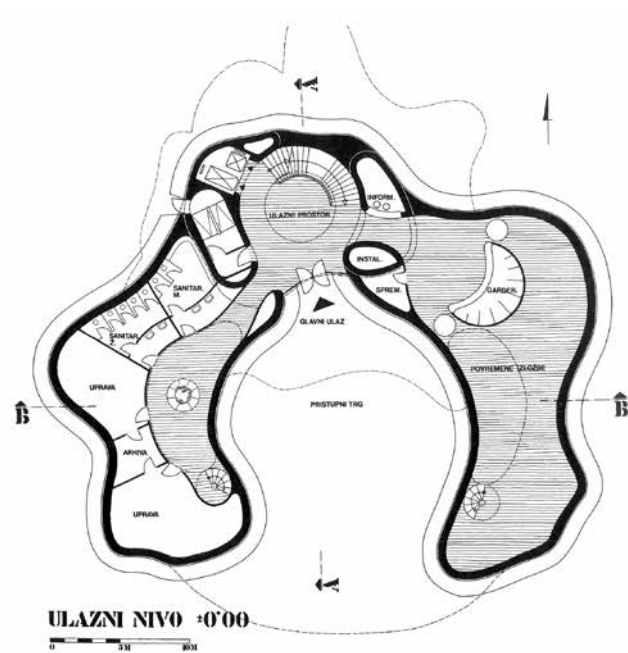


2 Spomenik palim borcima, Solin, Fabijan Barišić, Branko Kalajdžić, Duško Duša, suradnik Mate Smajić, 1968. (foto: Paolo Mofardin)
 Monument to the Fallen Soldiers, Solin, Fabijan Barišić, Branko Kalajdžić, Duško Duša, in cooperation with Mate Smajić, 1968



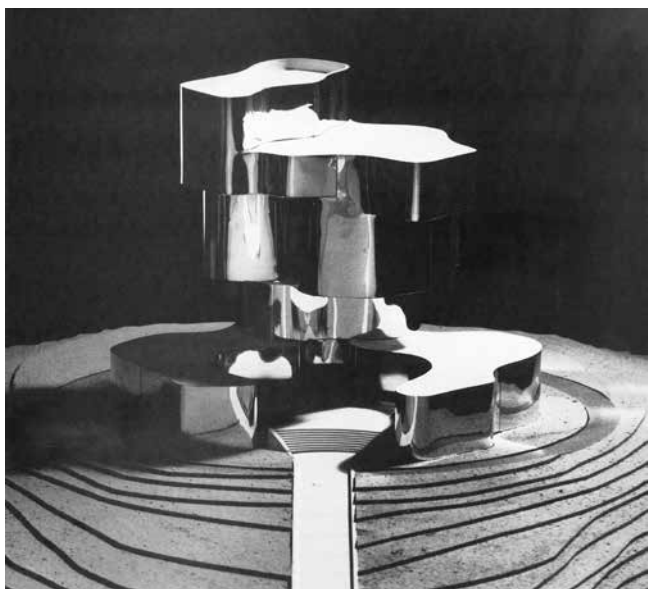
3 Spomenik Dražgoškoj bitki, Dražgoše (Slovenija), Stojan Batič (skulptura), Boris Kobe, Ive Šubic (arhitektura), 1976. (foto: Paolo Mofardin)
 Monument to the Battle of Dražgoše, Dražgoše (Slovenia), Stojan Batič (sculpture), Boris Kobe, Ive Šubic (architecture), 1976

na nenaseljenim ili slabo naseljenim uzvisinama, morfološki se pozivaju na vidikovce i planinske čeke koje čine sastavni dio repertoara lokalne graditeljske tradicije. Iako su njihova izgradnja i pridruživanje spomeničkim cjelinama podrazumijevale prije svega didaktičku funkciju – uvid u topografiju okolnoga terena kao zornu ilustraciju kretanja partizanskih vojnih jedinica u planinskom području – spomenuti vidikovci istovremeno nude i kontemplativno iskustvo prirodnoga krajolika (sl. 3.). Osim funkcija vezanih uz tradicionalnu morfologiju javnih građevina karakterističnih za određeno podneblje, socijalistički spomenički kompleksi nerijetko su imali didaktičko-muzeološku funkciju, a u nekim su slučajevima uključivali i ugostiteljsko-turističke sadržaje. Upravo ta funkcija stvorila je preduvjete za nove hibridne skulpturalno-arhitektonske forme, koje su jedna od tipoloških i oblikovnih osobitosti jugoslavenskih poslijeratnih spomenika (sl. 4.a – 4.c). Ideološki motivi za uvođenje didaktičko-muzeološke funkcije u spomenike javljaju se tijekom šezdesetih godina, a proizlaze iz sve izraženije potrebe za osuvremenjivanjem modela očuvanja i prenošenja sjećanja na Drugi svjetski rat i njegova posredovanja mlađem naraštaju, koji je uključivao i upotrebu novih medija. Uz aktivno korištenje spomeničkih objekata, modernizacija toga procesa uključuje i komemorativne rituale, festivalske svečanosti vezane uz obljetnice historijskih događaja, organizirane školske obilaske memorijalnih mjesta, tiskanje edukativnih turističkih vodiča namijenjenih individualnom, rekreativnom posjetu spomenika i slično.¹⁶ Treća, estetska funkcija spomenika nije nužan preduvjet njegova podizanja,¹⁷ ali se u pravilu očekuje od svakog re-

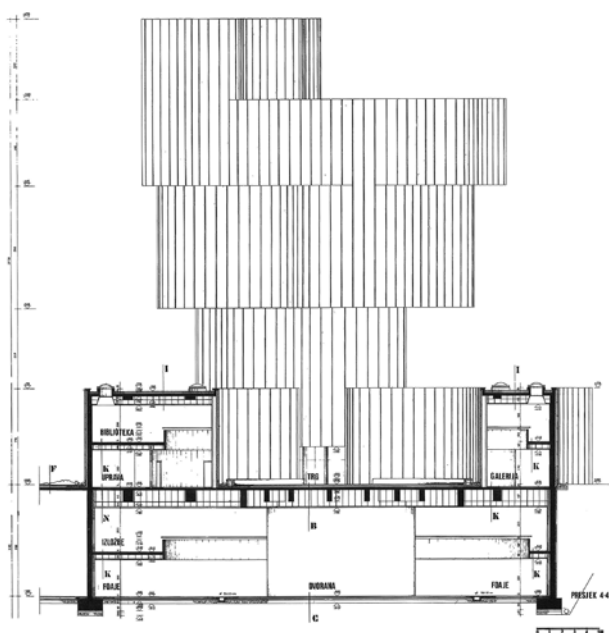


4a

prezentativnog, komemorativnoga objekta. Taj aspekt spomenika zahtijeva analizu formalno-stilskih obilježja njegovih skulpturalnih i arhitektonskih elemenata i vraća nas pitanju tipologije spomeničke produkcije u razdoblju socijalizma.



4b



4c

4 Spomenik na Petrovoj Gori, Petrova Gora, Vojin Bakić (konceptija), Berislav Šerbetić i Tomislav Odak (arhitektura), idejno rješenje 1974., podignut 1981.

4a Tlocrt, ulazni nivo, 4b Maketa, 4c Presjek (iz: Projekt spomenika na Petrovoj gori, Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1981., 41, 51, 53)

Monument on Petrova Gora, Petrova Gora, Vojin Bakić (concept), Berislav Šerbetić and Tomislav Odak (architecture), conceptual design 1974, completed 1981

4a Ground plan, entrance level, 4b Model, 4c Cross-section (source: Projekt monumenta na Petrovoj gori /Design of the monument on Petrova gora/, Institute of Architecture at the Faculty of Architecture, University of Zagreb, 1981, 41, 51, 53)

Njezina klasifikacija po formalno-stilskom kriteriju nudi uvid u raznolikost plastičkih rješenja i nalaže objašnjenje kontinuiteta i/ili promjena određenih kiparskih obrazaca kao i elaboraciju suodnosa tih promjena s istovremenim

zbivanjima u kontekstu nacionalnoga i europskoga kiparstva. Jednako tako, analiza estetske funkcije spomenika omogućuje identifikaciju i usporedbu raspona izražajnih sredstava domaćih autora i njihovih europskih suvremenika, ali pruža i uvid u različite strategije umjetničkog pregovaranja oko ideološkoga sadržaja spomeničkih rješenja.

4. Društveni činitelji koji sudjeluju u nastanku spomenika

Svaka od spomenutih društvenih funkcija spomenika – simbolička, utilitarna i estetska – na svoj način određuje njegove stilsko-morfološke i ikonografske karakteristike. Uz njih su, u tom smislu, jednako značajni i društveni činitelji koji svojim aktivnim angažmanom ili pasivnim sudjelovanjem u procesima narudžbe, odabira, financiranja, oblikovanja, kritike i upotrebe spomenika određuju ili održavaju pojedine spomeničke funkcije društveno aktivnima. Stoga je sljedeći korak u problemskoj analizi spomeničke plastike, koji bi trebao voditi potpunijem tumačenju ukupnog korpusa spomeničke plastike u Hrvatskoj, analiza uloga naručitelja, autora, kritičara i korisnika.

4.1. Naručitelj

Institucionalni mehanizam zadužen za izgradnju i brigu o državnim spomenicima socijalističke Jugoslavije bitno se razlikovao od institucionalnog okvira same umjetničke proizvodnje. Potonji je pripadao domeni kulturne politike i temeljio se na različitim (saveznim i republičkim) komisijama, sustavu muzejskih i galerijskih institucija, umjetničkih udruženja, revijalnih godišnjih izložbi i državnih nagrada, čija je relativno konzervativna i kruta struktura bila nasljeđe socrealističkog razdoblja (1945.–1950.).¹⁸ S druge strane, spomenička produkcija od prvih se poratnih godina nalazi pod ingerencijom Saveza udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata (SUBNOR) koji je osnovan 1947. godine.¹⁹ Do 1951. godine financiranje te organizacije bilo je posve centralizirano, odnosno najvećim dijelom pokriveno iz saveznog budžeta, da bi se tijekom 1950-ih godina redovni troškovi funkcioniranja SUBNOR-a postupno i u sve većoj mjeri osiguravali od vlastitih prihoda (članarine, donacije, redukcija administrativnog aparata), a sredstva za dodatne aktivnosti – u koje je spadalo i podizanje spomenika i uređenje groblja – financirana su i dalje dotacijama iz odgovarajućih budžeta. Tako je u razdoblju od 1951. do 1954. godine SUBNOR-ovoj komisiji pod nazivom Odbor za obilježavanje i uređivanje historijskih mjesta iz Narodnooslobodilačkog rata, koji je bio osnovan sa zadatkom organizacije, obilježavanja i očuvanja sjećanja na važne događaje i datume Drugoga svjetskoga rata, dodijeljen poseban kredit od Saveznog izvršnog vijeća.²⁰ Time su se i aktivnosti Odbora oko podizanja spomenika u narednom razdoblju intenzivirale, a u brojeve od njih – od obnove povijesno značajnih objekata i izgradnje novih, preko uređenja groblja, podizanja spomenika i postavljanja memorijalnih spomen-ploča – počeli su se uključivati arhitekti, inženjeri i ostali stručnjaci.²¹ Od sredine 1950-ih

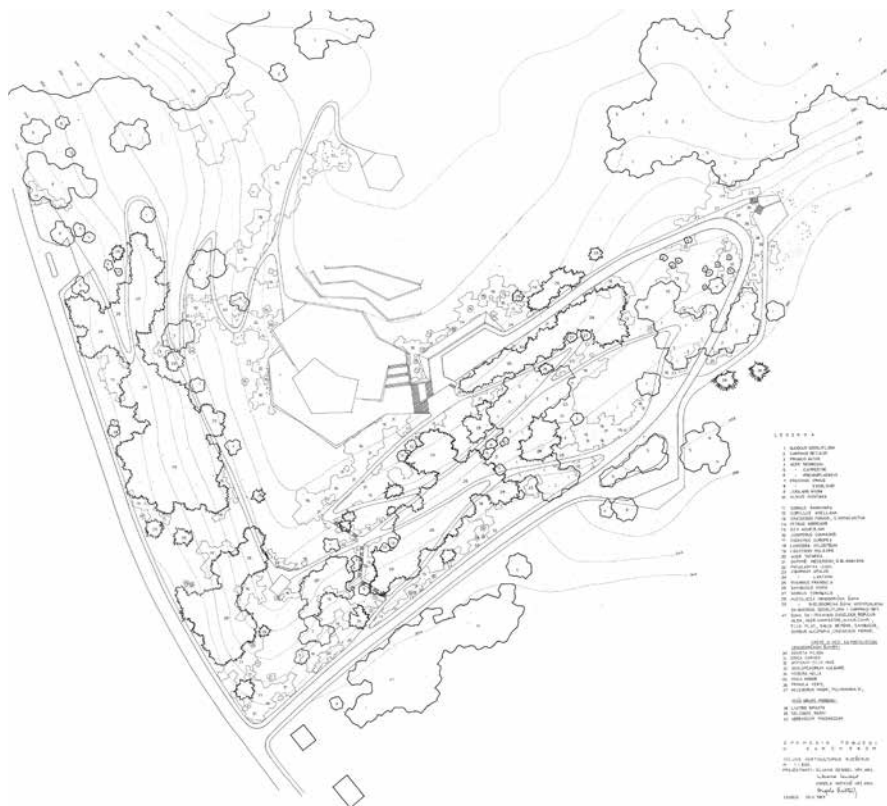
godina zamjetna je i sve veća zabrinutost članova SUBNOR-a za estetsku funkciju spomenika, potreba za uključivanjem suvremenih umjetnika u spomeničku produkciju, kao i za regulacijom spomeničke narudžbe javnim natječajima.²²

Iako se SUBNOR-ov sustav narudžbe i financiranja spomenika zadržava tijekom čitavog socijalističkog razdoblja, bitno je navesti nekoliko pravno-administrativnih izmjena što su utjecale na spomeničke narudžbe i kriterije selekcije predloženih projekata. Na inicijativu saveznog SUBNOR-a 1954. godine donesen je *Savezni zakon o grobljima boraca* (Službeni list SFRJ 29/54) kojim se briga o grobljima i spomenicima stavlja u nadležnost narodnih odbora općina i gradova, a 1961. godine donijet je i novi *Savezni zakon o grobljima boraca* (Službeni list SFRJ 52/61) na osnovi kojega su republička zakonodavstva trebala regulirati vlastite zakone o grobljima boraca i žrtava terora. Godine 1964. napravljena je revizija tog zakona sukladno amandmanima jugoslavenskog ustava iz 1963. godine te su donijete preporuke za izradu republičkih zakona o uređenju grobova i spomenika,²³ koje su se odnosile na daljnju decentralizaciju boračkih organizacija i poticanje njihove suradnje sa školama i drugim lokalnim organizacijama oko stalne brige o održavanju spomenika i groblja.²⁴ Istovremeno, čini se kako su, zahvaljujući jačanju utjecaja likovne kritike tijekom pedesetih godina, sami predstavnici boračkih organizacija postali svjesniji važnosti suvremenog oblikovanja i umjetničke kvalitete spomeničkih rješenja, pa oblikovna i estetska pitanja spomenika izlaze iz ingerencije naručitelja i postupno prelaze u ingerenciju stručnjaka i likovne kritike.²⁵ Takvo otvaranje prema široj profesionalnoj zajednici (povjesničari umjetnosti, arhitekti, urbanisti) svakako je utjecalo na podizanje kvalitete spomeničke plastike, kao i na sve veću zastupljenost i prestiž modernistički koncipiranih spomen-obilježja. Istovremeno, ideološka i simbolička funkcija spomenika i dalje ostaje pod jakom kontrolom naručitelja. Kako saznajemo iz dokumenata saveznog SUBNOR-a,²⁶ interes njegovih predstavnika za stilska i formalna obilježja spomenika uglavnom se svodio na načelno zalaganje za modernost, trajnost i kvalitetu izvedbe, uz naglasak na što sustavniju evidenciju i klasifikaciju spomeničkih realizacija. Ocjena stručnjaka postala je početkom šezdesetih godina do te mjere relevantna da se u SUBNOR-ovim izvještajima prenose čitavi elaborati stručnih komisija sačinjenih od prominentnih likovnih umjetnika, teoretičara i povjesničara umjetnosti.²⁷ Konačno, zakonom o podizanju spomenika historijskim događajima

i ličnostima koji je NR Hrvatska donijela 1968. godine (Narodne novine 1/68) regulira se pravna obaveza raspisivanja natječaja pri podizanju spomenika, čime se dodatno naglašava važnost uključivanja profesionalno meritornih osoba u stručne odbore i žirije za odabir najkvalitetnijih spomeničkih rješenja. Praksa je, međutim, pokazala kako spomenuta zakonska odredba o obvezi raspisivanja javnog natječaja – barem na početku njezine primjene – nije bila osobito dobro primljena od strane lokalnih zajednica zaduženih za provođenje toga administrativnoga postupka, o čemu svjedoči i dobro poznati slučaj poništavanja odluke žirija o najkvalitetnijem prijedlogu *Spomenika Seljačkoj buni* 1970. godine.²⁸

4.2. Autor

Popis autora koji rade na spomeničkim projektima u Hrvatskoj podugačak je i uključuje gotovo sva vodeća i velik broj manje poznatih imena hrvatskog poslijeratnog kiparstva, poput Vinka Matkovića i Zvonka Cara, koji su iza sebe ostavili obiman opus upravo u toj kiparskoj vrsti, a čiji rad tek čeka iscrpniju analizu i adekvatnu povijesnoumjetničku kontekstualizaciju. Neutralan termin »autora« odabran je kako bi se izbjegla pretpostavljena isključiva identifikacija s kiparima. Velik dio autora i autorica spomeničkih rješenja čine arhitekti te, često zanemareni, vrtni i pejzažni arhitekti, skupina kojoj



5 Nacrtni pejzažne arhitekture, Silvana Seissel (*Spomenik pobjedi naroda Slavonije*, brdo Blažuj kraj Kamenske, Vojin Bakić, Josip Seissel, Silvana Seissel, natječaj 1957., idejni projekt 1958., izvedbeni projekt 1964., postavljen 1968., miniran 1992.) (Planoteka IPU)

Landscape architecture design, Silvana Seissel (Monument to the Victory of the People of Slavonia, Blažuj mountain near Kamenska, Vojin Bakić, Josip Seissel, Silvana Seissel, competition of 1957, conceptual design 1958, construction design 1964, completed 1968, demolished 1992) (Planotheque of the Institute of Art History, Zagreb)



6 Spomen-kosturnica boraca Moslavine, Čazma. Belizar Bahorić (reljefi), Fedor Wenzler (arhitekt), Edo Murtić (mozaik), 1971. (Foto: Jovica Drobnyak, 2009.–2011., Arhiv Srpskog narodnog vijeća, Zagreb)

Memorial Ossuary of Moslavinian Soldiers, Čazma, Belizar Bahorić (reliefs), Fedor Wenzler (architect), Edo Murtić (mosaic), 1971 (photo: Jovica Drobnyak, 2009.–2011, Archive of Serbian National Council, Zagreb)

u domaćoj spomeničkoj produkciji pripadaju uglavnom žene, poput Silvane Seissel²⁹ (sl. 5.) i Mire Halambek-Wenzler.³⁰ U realizaciji spomeničkih projekata povremeno su sudjelovali i slikari poput Ede Murtića (sl. 6.) ili kipari čiji se rad uglavnom veže uz neku drugu vrstu kiparske produkcije, poput medaljerstva (Želimir Janeš)³¹ ili keramike (Lujko Bezzeredi).³² Česte suradnje kipara, arhitekata, pejzažnih arhitekata, slikara i ostalih stručnjaka za posljednju su imale osebujna spomenička rješenja i specifične hibridne forme koje izlaze iz okvira standardiziranih spomeničkih rješenja i otvaraju mogućnosti novih povijesnoumjetničkih interpretacija.

Osobito vrijedne izvore informacija za kompleksniju interpretaciju takvih, novih formalnih rješenja proizašlih iz spomenutih oblika umjetničke i stručne suradnje, a koja se kreću unutar zadanih natječajnih propozicija, kao i za razumijevanje pozicije autora unutra jednako složenoga sustava javnih narudžbi, predstavljaju napisi u dnevnim i stručnim časopisima. Brojni razgovori s autorima spomenika³³ omogućuju nam, tako, uvid u modele javne prezentacije i evaluacije njihova rada, govore nešto o načinu njihove autopercepcije, odnosno o osobnim procjenama vlastite odgovornosti za kvalitetnu koncepciju i izvedbu povjerenih im spomeničkih projekata te o zahtjevnosti zadatka da se zadane teme, poput ratnih tragedija, herojstava i pretpostavljene kolektivne vjere u socijalističko uređenje, uobliče upotrebom izražajnih sredstava moderne umjetnosti. Analiza novinske građe istovremeno potvrđuje i tezu o kompleksnom odnosu umjetnika i države u socijalističkoj Hrvatskoj. Unatoč kontinuitetu konzervativne kulturno-umjetničke struje i sporadične autoritarne opservacije samog predsjednika Josipa Broza Tita o pitanju slobode suvremenog umjetničkog izraza,³⁴ iz same je umjetničke produkcije evidentno da država, barem u domeni likovnih umjetnosti, nije imala stvarne ambicije za kontrolom ili zagovaranjem određenih načina izražavanja ili pisanja o umjetnosti.³⁵ Činjenica da autori spomenika svoj

osobni politički angažman u pravilu nisu dovodili u pitanje – ili barem ne javno – potvrđuje kako je odnos između njih i naručitelja bio uzajamno prihvatljiv. Umjetnicima je ubrzo nakon dokidanja socrealizma krajem 1940-ih i početkom 1950-ih godina dana sloboda da se unutar »granica kompetencije vlastitoga medija« bave njemu inherentnim problemima,³⁶ što je upravo u domeni spomeničke plastike, obilato financirane od strane države, mnogim autorima otvorilo mogućnost da realiziraju neka od svojih ključnih umjetničkih ostvarenja.

4.3. Kritičar

Likovni kritičari i ostali stručnjaci iz područja povijesti umjetnosti, arhitekture i urbanizma često su se u svojim ocjenama spomeničkih rješenja pozivali na najpoznatije primjere iz Europe i svijeta, odnosno iste one što ih u katalogu izložbe *Europa nach der Flut: Kunst 1945–1965* (Beč, Barcelona, 1995.) Bernard Ceysson³⁷ navodi kao najpoznatije primjere moderne skulpture u funkciji javnog spomenika: *Spomenik porušenom gradu* u Rotterdamu (Ossip Zadkine, 1953.)³⁸ i neizvedeni projekt Rega Butlera za *Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku* koji je trebao biti postavljen u Berlinu (1952.).³⁹ Upravo te autore i ta djela navodi i domaća likov-

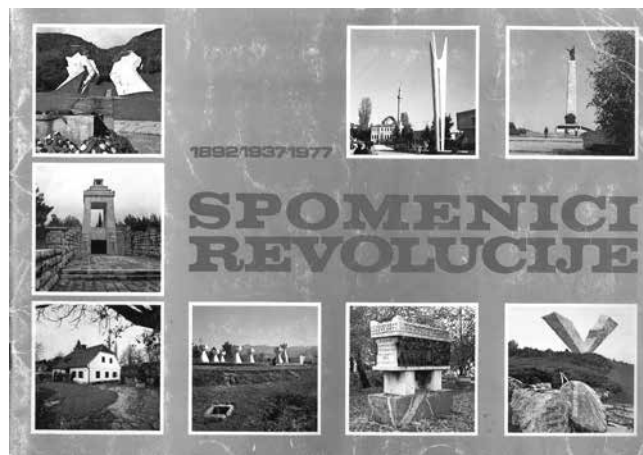


7 Anketa NIN-a – Jajinci (II), Nin, br. 379, 6. 4. 1958., 9
“Anketa NIN-a – Jajinci (II)” (NIN’s poll: Jajinci /II/), Nin 379 (April 6, 1958), p. 9

na kritika kao reference za pojam modernog spomeničkog rješenja u raspravi koja je uslijedila nakon objavljivanja rezultata natječaja sa spomenik u Jajincima kraj Beograda na kojem su prvu nagradu dobili Zdenko Kolacio i Kosta Angeli Radovani 1958. godine. U jednom od novinskih članaka te obimne javne diskusije, koja se protekla kroz čak tri broja beogradskog tjednika *NIN*, objavljene su i reprodukcije tih dvaju spomeničkih rješenja (sl. 7.).⁴⁰ Takva svijest o aktualnim dostignućima spomeničke plastike na Zapadu i njezin utjecaj na domaće umjetnike, no u prvom redu na likovne kritičare, ukazuje na činjenicu kako spoj otvorenog ideološkog angažmana, kakvog predstavlja spomenička produkcija, i pretpostavljene autonomnije umjetničkog stvaralaštva modernizma – koji predstavlja ključan razlog stagnacije razvoja poslijeratne moderne spomeničke plastike na Zapadu⁴¹ – u kontekstu specifičnog odnosa »koegzistencije« službene ideologije i moderne umjetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji, domaćim autorima spomenika i spomeničkih kompleksa nije predstavljao osobit problem.⁴² Istovremeno, likovna kritika, koja je tijekom 1950-ih godina odigrala ključnu ulogu u borbi za slobodu umjetničkog stvaranja,⁴³ bila je bespoštedna u ukazivanju na formalne, koncepcijske i izvedbene manjkavosti spomeničkih rješenja. U prilog tome govore ne samo brojni članci eminentnih likovnih kritičara i umjetnika, nego i čitavi temati stručnih časopisa iz područja likovne umjetnosti i arhitekture posvećeni problematici skulpturalnih i arhitektonskih rješenja spomenika Narodnooslobodilačkoj borbi.⁴⁴

4.4. Korisnik

Prema ranije spomenutom teorijskom okviru studija sjećanja, spomenici igraju istaknutu ulogu u konstrukciji društvenog ili kolektivnog sjećanja. S obzirom na to da je socijalno uvjetovano, kolektivno sjećanje uvijek funkcionira unutar specifičnog društvenog okvira (*cadres sociaux*) koji pruža stabilnu osnovu za njegovu rekonstrukciju. Kako bi se učvrstili u sjećanje grupe, pojmovi i slike moraju biti predstavljeni u formi događaja, osobe ili mjesta i obogaćeni smislom za nju važne istine, što se zajedno slijevaju u specifične figure sjećanja (*figures of memory*),⁴⁵ koje se u kontekstu poslijeratnog društva i pamćenja Drugoga svjetskoga rata, između ostaloga, vezuju uz spomenike. Međutim, odnos društva i politike prema herojskom i slavljeničkom karakteru spomeničke plastike u svakoj je društvenopolitičkoj sredini poslijeratne Europe predstavljao specifičan problem. Drugi svjetski rat po prvi puta u povijesti suočio je čovječanstvo s masovnim ubojstvima i stradanjima nevinih žrtava u razmjerima s kojim se političko i ideološko slavljenje pobjedničkog morala i vojničke hrabrosti nije moglo tek tako nositi.⁴⁶ Zbog specifičnosti frontovskog i rovovskog načina ratovanja tijekom Prvoga svjetskog rata, njegovi sudionici razvili su snažan osjećaj zajedništva i drugarstva koji im je pružao utjehu i davao smisao proživljenim ratnim užasima. U javnim i privatnim komemoracijama i žalovanju koje je uslijedilo osobito jak naglasak stavljan je na smislenost ratne pobjede te na odavanje počasti palim ratnim drugovima.⁴⁷ Tako je stvoren »mit iskustva rata« (*myth of the war experi-*



8 Naslovnica foto-albuma *Spomenici revolucije*, (ur.) Ljubiša Petković, Bela Crkva, Grafičko izdavačka Radna organizacija »Sava Mućan«, 1978.

Cover page of the photo-album *Spomenici revolucije* (Monuments to the Revolution), (ed.) Ljubiša Petković, Bela Crkva: Grafičko izdavačka Radna organizacija "Sava Mućan", 1978

ence),⁴⁸ radi njegova legitimiranja i prikrivanja realnosti te socijalno-patološke situacije. Međutim, u poraću Drugog svjetskog rata podižu se prije svega spomenici posvećeni njegovim tragičnim aspektima, poput spomenika palim vojnicima i nevinim žrtvama, s kojih izostaje herojska simbolika nalik onoj nakon 1918. godine. Georg L. Mosse tvrdi kako je jedina europska iznimka u tom smislu bio Sovjetski Savez – jedina zemlja koja je i nakon Drugog svjetskog rata istinski uspjela u održavanju »mita ratnog iskustva«.⁴⁹ Mosseovoj analizi može se zamjeriti pretjerana usmjerenost na velike europske sile poput Velike Britanije, Njemačke ili Francuske, odnosno izostavljanje niza specifičnih poslijeratnih iskustava manjih, osobito istočnoeuropskih zemalja. Službena politika sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji teško se nosila s posljedicama ideoloških i etničkih sukoba na vlastitom teritoriju, koje su tijekom i nakon rata poprimile tragične i dramatične razmjere. Zbog toga je pri podizanju spomenika također prednost davala herojskom, pobjedničkom i revolucionarnom tematskom sklopu, a »mit ratnog iskustva« u velikoj je mjeri bio održavan etno-političkom formulom bratstva i jedinstva. Naime, zajednički identitet jugoslavenskog socijalističkog društva zasnivao se na stalnom podsjećanju na Narodnooslobodilačku borbu i socijalističku revoluciju kao temelje jedinstvenog političkog projekta samoupravnog socijalizma. S obzirom na to da je bratstvo i jedinstvo svih etničkih zajednica predstavljalo formulu uspješnoga otpora i pobjede protiv višestruko snažnijeg vanjskog neprijatelja u Drugom svjetskom ratu, upravo je ta *figura sjećanja* predstavljala ključ u održavanju miroljubive koegzistencije multinacionalne, multietničke i multireligijske jugoslavenske državne zajednice.⁵⁰ Pritom, kako navodi Ugo Vaisavljević, »nije pretjerano tvrditi kako je jugoslavenski socijalizam trajao onoliko dugo, koliko su ratne priče djelovale oćaravajuće na većinu naroda«.⁵¹ Stoga je socijalističku spomeničku plastiku, odnosno njezinu simboličku, utilitarnu i

estetsku funkciju, nemoguće sagledati odvojeno od unutarnje dinamike društvenih odnosa u jugoslavenskoj federativnoj državnoj zajednici. Ti se odnosi mogu analizirati na više razina: bilo (aktivnim ili pasivnim) odnosom lokalne zajednice prema izgradnji i održavanju spomenika, komemorativnim praksama i sličnim oblicima interakcije korisnika sa spomenikom, bilo na razini društvenih fenomena koji ukazuju na odnos čitavog jugoslavenskog društva prema spomenicima. Zanimljiv primjer u tom smislu je dječji album sa sličicama spomenika revoluciji iz svih dijelova Jugoslavije (sl. 8.) ili ranije spomenuti, bogato ilustrirani džepni turistički vodiči iz biblioteke *Spomenici Revolucije*.⁵²

5. Zaključak

Analiza, interpretacija i evaluacija kvalitativno heterogene građe koja pripada jedinstvenom korpusu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma (1945.–1990.) sačinjava izazovan i kompleksan povijesnoumjetnički zadatak, kako u smislu objektivne suvremene evaluacije te kiparske vrste i njezina kritičkog pozicioniranja u povijesnoumjetnički narativ domaće i europske poslijeratne skulpture, tako i u smislu nužne interpretacijske nadogradnje rezultata tradicionalnih

povijesnoumjetničkih metoda novim teorijskim spoznajama vezanima uz fenomen društvenog sjećanja. Cilj predloženog metodološkog okvira jest naznačiti i otvoriti mogućnost cjelovitije interpretacije i vrednovanja spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma na način da se diferencijacijom i eksplikacijom osnovnih parametara koji karakteriziraju ovu specifičnu vrstu umjetničke produkcije (društvene funkcije i činitelji), a sukladno rezultatima primarnih istraživanja i analizi sekundarne građe, uspostavi jedinstven model analize pojedinačnih spomeničkih primjera. S obzirom na univerzalan karakter spomenutih parametara, taj je model primjenjiv i na spomeničku plastiku nastalu u drugim zemljama bivše Jugoslavije, odnosno u drugim socijalističkim zemljama europskoga kulturnog kruga. Analiza modernističke spomeničke produkcije prema predloženoj modelu olakšala bi, po našem mišljenju, sistematizaciju tog obimnog korpusa i omogućila komparacije na različitim interpretativnim razinama. Konačno, predloženi problemski pristup pruža mogućnost valorizacije spomeničke plastike na temelju različitih kriterija (povijesnoumjetničkih, povijesno-političkih, antropoloških, itd.) pridonoseći ujedno procesu rješavanju akutnih stručnih i administrativnih problema zaštite spomenika i memorijalne baštine u cjelini.

Bilješke

1 Za primjer tog tipa pregleda ukupnog europskog poslijeratnog konteksta vidi: *Nach der Flut: Kunst 1945. – 1960.*, (ur.) Silvia Sauquet, Johann Lehner, Kunstlerhaus, Wien, 1995.; iz literature koja pruža cjelovit pregled poslijeratnog stanja umjetnosti, društva i politike u lokalnom kontekstu, izdvajamo: *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.* (ur.) Ljiljana Kolešnik, Institut za povijest umjetnosti, MSU, Zagreb, 2012.

2 Kao jedan od primjera spomenutog izostavljanja navodimo rad suvremenog britanskog povjesničara umjetnosti Alexa Potts koji se od pregleda spomeničkih realizacija ograđuje tvrdnjom kako »skulptura u vanjskom prostoru, koja funkcionira kao znak ili spomenik, otvara posve drugačija pitanja« od onih kojima se autor rukovodi pri analizi komorne plastike, napominjući, međutim, važnost dijalektičkog odnosa između javnog i monumentalnog karaktera spomenika. ALEX POTTS, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, 2001., 2.

3 Uporaba termina »normalizacije« u ovom kontekstu nadovezuje se na tumačenje filozofa i publicista Borisa Budena koji ga smatra sastavnim dijelom postkomunističkog diskursa, odnosno »implicitnim efektom sadržanim u drugim pojmovima koji prate i opisuju stanje nakon takozvane propasti komunizma. Riječ je o pojmovima demokratizacije, privatizacije, no prije svega, tranzicije. Na prvi pogled, značenje normalizacije u tom kontekstu ne prelazi čisto deskriptivni okvir. Mi možemo, naravno, reći da je demokratizacija također neka vrsta normalizacije, čime impliciramo da je nedemokratsko društvo, kao što je na primjer real-socijalističko društvo jednopartijskog sistema, suspendirane javnosti, ograničenih ljud-

skih prava, nazadnog gospodarstva, itd., nenormalno, što zapravo znači da ono nije u skladu s normama liberalno-demokratskog, kapitalističkog modela društva koji se danas, na globalnoj sceni, ukazuje kao model bez historijske alternative. Normalizirati se znači, dakle, prilagoditi se tom hegemonijalnom standardu. To međutim implicira još nešto: predodžbu prema kojoj je to normalno demokratsko društvo ujedno i društvo nenasilja, tolerancije, socijalnog mira, partnerstva, beskonfliktne koegzistencije razlika itd. Normalizacija u tom smislu znači također i stanovitu pacifikaciju društva, postizanje određenog stupnja društvene neproturječnosti, odnosno beskonfliktnosti. Na pozadini tako shvaćene normalizacije društveni antagonizmi i konflikti izgledaju nužno kao nešto nenormalno, kao indikator stanja koje tek treba podvrgnuti normalizaciji.« BORIS BUDEN, U cipelama komunizma – nekoliko napomena o mehanizmu postkomunističke normalizacije, u: *Up & Underground: Art Dossier 7/8* (2004.), 56.

4 Slovenski povjesničar umjetnosti Igor Zabel tvrdi kako je vrhunac kulturne politike kasnog socijalizma bio vidljiv u odluci da se na Venecijanskom bijenalu 1980. godine SFRJ predstavi odabirom modernističkih spomeničkih projekata. IGOR ZABEL, *Art and State: from Modernism to the Retroavantgarde*, u: *Contemporary Art Theory*, (ur.) Igor Spanjol, JRP|Ringier, 2013., 65–66.

5 Termin »izmišljanja tradicije« pritom koristimo u kontekstu teorijskog okvira britanskog povjesničara Erica Hobsbawma koji pod terminom izmišljenih tradicija (*invented traditions*) podrazumijeva širok raspon pojava: od onih doslovno izmišljenih, konstruiranih ili formalno uspostavljenih tradicija, do onih koje se pojavljuju u oblicima čije je izvorište teže precizirati, a

odlikuju se brzim uspostavljanjem u relativno kratkom i jasno određenom vremenskom razdoblju. Termin označava »skupinu praksi ritualne i simboličke prirode, kojima u načelu upravljaju javno ili prešutno prihvaćena pravila, a čiji je cilj ponavljanjem usaditi određene vrijednosti i norme ponašanja. Ponavljanje automatski implicira kontinuitet s prošlošću. Kad je god to moguće, 'izmišljene tradicije' teže uspostavi kontinuiteta s odgovarajućom herojskom prošlošću.« ERIC HOBSBAWM, *Izmišljanje tradicije*, u: *Kultura pamćenja i historija*, (ur.) Maja Brkljačić, Sandra Prleđa, Golden Marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., 139. Analogan proces, iako proveden po drugačijem ideološkom ključu, odvija se, dakako, i neposredno nakon Drugoga svjetskog rata uspostavom socijalističkog društvenog uređenja pod vodstvom Komunističke partije Jugoslavije, a čitljiv je u čitavom nizu društvenih i ritualnih praksi, među kojima osobito važnu ulogu imaju upravo one komemorativnog karaktera. Vidi: Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg socijalizma, (ur.) Lada Čale Feldman, Ines Prica, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2006.; *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*, (ur.) Tihomir Cipek, Olivera Milosavljević, Disput, Zagreb, 2008.; *Kultura sjećanja: 1945. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*, (ur.) Tihomir Cipek, Olivera Milosavljević, Disput, Zagreb, 2009.

6
Među njima se ističe kustoski i publicistički rad nezavisnih kustoskih kolektiva (Što, kako i za koga (*WHW*), Lokalna baza za osvjetavanje kulture [*BLOK*]), nezavisnog tiska (*Arkzin*, *Zarez*), kao i novomedijskih platformi (Multimedijalni institut *Mi2*, *Kontejner*). Kao jedan od primjera institucionalnog, akademskog otvaranja prema interpretaciji socijalističke umjetničke baštine valja izdvojiti međunarodnu konferenciju *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe* održanu 1999. godine u organizaciji Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske. Radovi objavljeni u: *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, (ur.) Ljiljana Kolešnik, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2004.

7
Među njima osobito valja istaknuti: LJILJANA KOLEŠNIK, Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998.); ISTA, Između Istoka i Zapada, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.; GAL KIRN, Transformation of memorial sites in the post-Yugoslav context, u: *Reading Images in the post-Yugoslav context*, (ur.) Karamanić Slobodan, Šuber Daniel, Brill Publishers, Leiden, 2012.; GAL KIRN – ROBERT BURGHARDT, Jugoslavenski partizanski spomenici: Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma, u: *jugoLink: pregled postjugoslavenskih istraživanja*, 1 (2012.); HEIKE KARGE, Steinerne Erinnerung – versteinerte Erinnerung? Kriegsdenken im sozialistischen Jugoslawien, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010.; IVE ŠIMAT BANOVIĆ, Hrvatsko kiparstvo: Od 1950. do danas, Naklada Ljevak, Zagreb, 2013.

8
Jednako kao što su spomenici, u jeku krvavog raspada bivše Jugoslavije (kao i u poratnom razdoblju), u jednome dijelu javnosti budili asocijacije na nepoželjno ideološko naslijeđe režima koji ih je financirao i podizao, zbog čega je više od polovice njih do sada uništeno ili uklonjeno (vidi: Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990.–2000., /ur./ Juraj Hrženjak, Savez antifašističkih boraca Hrvatske, Zagreb, 2002.), ti se isti spomenici danas nastoje promatrati i kao simboli univerzalnih ili lokalnih antifašističkih vrijednosti, pri čemu nerijetko poprimaju aktualna značenja koja se u prvom redu javljaju kao odgovor na suvremenu društvenopolitičku i ekonomsku krizu, različite nove oblike diskriminacije ili revizionističke interpretacije događaja iz Drugoga svjetskoga rata. Takav se odnos prema spomenicima iščitava iz rada suvremenog hrvatskog umjetnika Igora Grubića (*Igor Grubić: 366 rituala oslobođanja*, katalog izložbe,

Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2009.). Vidi: DARKO KARAČIĆ – TAMARA BANJEGLAV – NATAŠA GOVEDARICA, Re: vizija prošlosti. Službene politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine, Asocijacija alumni centra za interdisciplinarnu postdiplomske studije (ACIPS), Friedrich-Ebert-Stiftung (FES), Sarajevo, 2012.; *Zbornik radova: antifašizam pred izazovima savremenosti*, (ur.) Milivoj Bešlin, Petar Atanacković, Alternativna kulturna organizacija – AKO, Novi Sad, 2012.

9
Zanimljiv je primjer umjetnički projekt belgijskog fotografa Jana Kempnaersa koji je u razdoblju 2006.–2009. godine snimio seriju fotografija spomenika i spomeničkih kompleksa s područja čitave bivše Jugoslavije i objavio je u formi umjetničke knjige. JAN KEMPNAERS, *Spomenik*, Roma Publications, 2010. Osim što su izlagane u brojnim inozemnim galerijama (od Dubaija, preko Amsterdama, Antwerpena, Londona, pa sve do Los Angelesa), fotografije su u međuvremenu stekle globalnu popularnost na internetu. Analiza internetskih članaka i reportaža koje sadrže naziv »spomenik«, napravljena na uzorku od šezdesetak internetskih izvora, pokazuje kako internet, osim potencijala pluralizacije i demokratizacije društvenog sjećanja na period socijalizma, istovremeno doprinosi i njegovu zatiranju te pomaže u jačanju i diseminaciji ustaljenih predodžbi o kulturno-političkoj stvarnosti Istočne Europe i Balkana. Fotografijama iz spomenute serije, naime, nije pridružen izvorni naziv spomenika koji su bili posvećeni antifašističkoj borbi, civilnim i ratnim žrtvama rata ili socijalističkoj revoluciji. Naprotiv, njihovo je porijeklo, značaj i poruka krajnje estetizirana i mistificirana, a nekontroliranom distribucijom fotografija na internetu fotografije spomenika u pravilu postaju posve de/rekontekstualizirane. SANJA HORVATINČIĆ, *The Peculiar Case of Spomeniks. Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity*, predavanje održano na *II Lisbon Summer School for the Study of Culture. Peripheral Modernities*, Lisabon, srpanj 2012.

10
Riječ je o radnoj verziji kataloga korpusa koji nastaje u sklopu izrade doktorske disertacije. Katalog trenutačno sadrži pet stotina jedinica spomeničke plastike nastale na području Hrvatske u razdoblju od 1945. do 1990. godine, koje čine njegovu reprezentativan uzorak, odnosno adekvatnu osnovu za preliminarnu kvalitativnu analizu, prepoznavanje specifičnih problemskih cjelina i podlogu za daljnju interpretaciju.

11
Bernard Barber tekst piše u ranim poratnim godinama motiviran aktualnom javnom debatom o potrebi i funkciji spomenika u poslijeratnom društvu. Polazeći do opće durkheimovske podjele na *sakralnu* i *profanu* sferu društva, autor zaključuje da kategorija spomeničkog (*memorial*) nužno mora zadovoljiti specifične društvene funkcije (simboličku, utilitarnu, estetsku) kako bi se zadržala unutar društvene domene *sakralnog*. BERNARD BARBER, *Place, Symbol and Utilitarian Function in War Memorials*, u: *Social Forces*, 28 (1949.), 64–68.

12
DAVID MIDDLETON – STEVEN D. BROWN, *Memory and Space in the Work of Maurice Halbwachs*, u: *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*, (ur.) D. Middleton and S. D. Brow, Sage Publications, London, 2005., 118–137.

13
GEORGE L. MOSSE, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, 1991., 220–221.

14
Podatak preuzet iz: *Putovima revolucije*, Turistkomerc, Zagreb, 1979., 79.

- 15
Korpus spomeničke plastike nastale u istom povijesnom razdoblju na području Slovenije nastao je kao komparativni materijal prikupljen arhivskim istraživanjima i terenskim radom u sklopu doktorskog istraživanja (svibanj–lipanj, 2012. godine).
- 16
Osim što su takve tendencije vidljive iz rasprava na svim SUBNOR-ovim administrativnim razinama, osobito je indikativno da se tom temom bavi i sam državni vrh. Vidi: Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond: KPR (Predsjednički kabinet), Kutija: II-2-e-1. *Teza o savremenim aspektima negovanja i razvijanja revolucionarnih tradicija*, 1971.
- 17
BERNARD BARBER (bilj. 11.), 66.
- 18
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 7., 2006.), 29.
- 19
Osnivački kongres Saveza boraca Narodnooslobodilačkog rata, Glavni odbor Saveza boraca Narodnooslobodilačkog rata, Beograd, 1947.
- 20
Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond: 297 (SUBNOR – Savezni odbor), fascikl: 1. *Materijali s I–IV kongresa*, 1947.–1969.
- 21
Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond: KPR (Predsjednički kabinet), Kutija: II-2-e-1. *Izveštaj centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a iz 1961.*
- 22
Arhiv Jugoslavije, (bilj. 20.).
- 23
Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond: 297 (SUBNOR), fascikl: 109. *Preporuka o uređenju i održavanju grobalja i grobova boraca NOR-a i žrtava fašističkog terora*, 1965.
- 24
Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond: 297, fascikl: 80. *Sjednica savjeta za njegovanje revolucionarnih tradicija NOB pri Saveznom odboru SUB NOR Jugoslavije, 14. 1. 1966.: Materijali o nekim problemima sa područja zaštite i izgradnje spomenika NOR-a.*
- 25
Arhiv Jugoslavije, (bilj. 21.).
- 26
Arhiv Jugoslavije, Beograd, Fond 297/II (SUBNOR), Registrator: 312, 1975.: *Njegovanje borbenih tradicija: spomenici i uređivanje groblja i grobova.*
- 27
O spomenicima kulture iz Narodnooslobodilačke borbe, Beograd, Gradski odbor Saveza boraca NO rata Srbije, 1960.
- 28
Kakav spomenik Seljačkoj buni, Vjesnik, 20.10.1970.; MALEKOVIĆ VLADIMIR, Stubičarska farsa, Vjesnik, 12.12.1970., citirano u: GAMULIN GRGO, Spomenik na Kozari, u: *Život umjetnosti*, 15–16, Zagreb, Matica hrvatska, 1971.
- 29
Među izvedenim projektima Silvane Seissel nalaze se neka od značajnijih i inovativnijih spomeničkih rješenja u Hrvatskoj, poput *Spomenika pobjedi naroda Slavonije* na brdu Blažuj kraj Kamenske, Vojina Bakića i Josipa Seissela, 1968., miniran 1992.; *Spomenik strijeljanim rodoljubima* u šumi Dotrščina kraj Zagreba, Vojina Bakića, 1964.
- 30
Mira Halambek-Wenzler autorica je vrtno arhitekture i prostorne koncepcije *Dječjeg spomen-groblja i spomenika* u Sisku (skulptura: Milena Lah, 1974.) i *Spomenika prosinačkim žrtvama* u Zagrebu (skulptura: Dušan Džamonja, 1959.–1961.).
- 31
Autor *Spomenika formiranju Sisačkog partizanskog odreda*, šuma Brezovica kraj Siska, 1981.
- 32
Autor *Spomenika palim borcima /Veliko oplakivanje*, Čakovec, 1947.–1948.; *Spomenika palim borcima NOR-a/Nošenje ranjenika*, Prelog, 1949. te skulpture *Pali konj*, Čakovec, 1957.
- 33
Hemeroteka Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb, obrađeni fascikli: Angeli Radovani Kosta, Antolčić Ivan, Antunac Grga, Augustinčić Antun, Avramova Borka, Bahorić Belizar, Bakić Vojin, Bezeredi Lujo, Brlošić Stjepan, Car Zvonko, Dajht-Kralj Vera, Džamonja Dušan, Gračan Stjepan, Grgas Mile, Jančić Olga, Janeš Želimir, Kantoci Ksenija, Karina Ljubomir, Kocković Marijan, Kokot Eugen, Kolacio Zdenko, Kolar Gabrijela, Krivić Nenad, Kršinić Fran, Kuduz Ante, Lah Milena, Luketić Stevan, Macukatin Velibor, Michieli Valerije, Mitrović Ivan, Murtić Edo, Njirić Nikola, Ostoja Mirko, Ostoja Tomislav, Percan Renato, Perić Pavao, Petrić Ratko, Radauš Vanja, Rosandić Toma, Ružić Branko, Sabolić Ivan, Salopek Petar, Seissel Josip, Sikirica Stipe, Solis Mate, Studin Marin, Veličković Vladimir, Vuco Miro, Vulas Šime.
- 34
TVRTRKO JAKOVINA, Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945.–1974., u: *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.* (bilj. 1.), 13–17.
- 35
LJILJANA KOLEŠNIK, A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendencies, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010.), 218.
- 36
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 35.), 312.
- 37
BERNARD CEYSSON, (bilj. 1.), 524.
- 38
JOAN PACHNER, Zadkine and Gabo in Rotterdam, u: *Art Journal: Sculpture in Postwar Europe and America 1945-59*, 53/4 (1994.), 79.
- 39
ROBERT BURSTOW, Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism, u: *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2004., 42.
- 40
Anketa NIN-a – *Jajinci (II)*, Nin, br. 379, 6. 4. 1958.: 9, Zagreb, Hemeroteka Instituta za povijest umjetnosti, Arhiv Ana Deanović.
- 41
BERNARD CEYSSON (bilj. 1.).
- 42
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 35.).
- 43
LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 18.).
- 44
Čovjek i prostor: arhitektura, kiparstvo, slikarstvo i primijenjena umjetnost, 90 (1959.); *Arhitektura: časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2 (1961.); *Sinteza: časopis za kulturu*,

umetnost i društvena pitanja sinteza, 7 (1967.); *Arhitektura: časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 155 (1975.).

45

JAN ASSMANN, Kulturno sjećanje, u: *Kultura pamćenja i historija*, (ur.) Brkljačić Maja, Prlenda Sandra, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006., 53.

46

Broj vojnih žrtava Drugog svjetskog rata od oko 72 milijuna ljudi bio je deset do dvanaest puta veći od broja vojnika stradalih u svim europskim ratovima od 1790. do 1914. godine. GEORGE L. MOSSE (bilj. 13.), 3.

47

GEORGE L. MOSSE (bilj. 13.), 5.

48

GEORGE L. MOSSE (bilj. 13.), 7.

49

GEORGE L. MOSSE (bilj. 13.), 213.

50

UGO VAISAVLJEVIĆ, Avetinjska stvarnost narativne politike, Rabić, Sarajevo, 2012., 24–26.

51

UGO VAISAVLJEVIĆ (bilj. 50.), 25.

52

Putovima revolucije (bilj. 14); Biblioteka Spomenici revolucije: turistički vodiči, Turistička štampa, Makarska, Beograd, 1980.; GOJKO JOKIĆ, Jugoslavija – spomenici revolucije: turistički vodič, Turistička štampa, Beograd, 1986.; GOJKO JOKIĆ, serija izdanja iz nakladničke cjeline Turistički vodiči, Biblioteka Spomenici revolucije, 1977.–1989.

Summary

Sanja Horvatinčić

Model for the Analysis and Interpretation of Memorial Sculpture from the Socialist Era

The analytical model described in this article aims at a comprehensive interpretation and evaluation of a given corpus, comprised of more than five hundred memorials and memorial complexes in Croatia that were erected during the Socialist era, between 1945 and 1990. Ever since the dissolution of Socialist Yugoslavia, scholarly interest in this type of sculptural production has been rather scarce, since there was no adequate analytical approach that would be based on a comprehensive understanding of the specific social, cultural, and ideological circumstances that defined the character of memorial sculpture in that historical period. The change of political, ideological, and social paradigm in the early 1990s, accompanied by a disastrous war, resulted in an overall erosion of scholarly interest in the cultural heritage of socialism, especially such that would openly exhibit ideological affinities with the former regime. The most vulnerable memorials were those dedicated to the National Liberation War, a half of which have been destroyed or removed during the last two decades. In light of these problems, the proposed analytical model suggests a comprehensive art historical approach that would combine traditional methodology (morphological, formal, and iconographic analyses), extensive field work and archival research, and an applicable theoretical apparatus that has been developed through a new, transdisciplinary field of memory studies. The proposed model relies on Bernard Barber's understanding of the three basic social functions of memorials – symbolic, utilitarian, and aesthetic – in order to differentiate between different layers in interpreting the various roles that defined their complex relation to the overall social, political, and cultural context of the given period. This differentiation is further elaborated by identifying and defining four social agents – the commissioner, the author, the critic, and the user – who have been, each in their own

way, responsible for building and keeping memorials in function. The importance of each of them is explained and argued on the basis of the collected archival data and through examples that serve to illustrate the impact of each of these social agents on the visual manifestation of the monuments themselves. The role of the official commissioning bodies (The Union of Veterans' Organizations of the National Liberation War) is explained through dynamic changes in their legislative and financial background that directly or indirectly influenced the artistic quality, ideological content, and educational role of the monuments. The importance of close collaboration among different types of monuments' authors – sculptors, architects, landscape architects, painters, etc. – is illustrated by examples that showcase their typological versatility and hybrid character, while an insight into the specific relationship between the authors' individual artistic poetics and the ideological requirements of the state contributes to the understanding of their formal and stylistic heterogeneity. The influential and prominent public position of art criticism that was established during the 1950s participated in raising the public awareness as to the importance of the memorials' artistic quality by comparing them to most prominent contemporary examples in Western Europe. Finally, by establishing a clearer relationship between the memorials and their referees – the users – the author has highlighted the important role of memorials as a medium for visually and ideologically representing the war traumas, as well as their role in the generational transmission of the social/collective memory of war.

Keywords: memorial sculpture, socialist Yugoslavia, World War II, social functions of memorials, commissioners, art criticism, memorial authorship, social memory