Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije

Horvatinčić, Sanja

Doctoral thesis / Disertacija

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:258793

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Sanja Horvatinčić

SPOMENICI IZ RAZDOBLJA SOCIJALIZMA U HRVATSKOJ – PRIJEDLOG TIPOLOGIJE

Doktorski rad

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Sanja Horvatinčić

SPOMENICI IZ RAZDOBLJA SOCIJALIZMA U HRVATSKOJ – PRIJEDLOG TIPOLOGIJE

Doktorski rad

Mentorica

Dr. sc. Ljiljana Kolešnik, znanstvena savjetnica

Komentor

Dr. sc. Vinko Srhoj, izvanredni profesor

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Sanja Horvatinčić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti (usmjerenje: povijest umjetnosti)

Mentorica: dr. sc. Ljiljana Kolešnik, znanstv. sav.

Komentor: izv. prof. dr. sc. Vinko Srhoj

Datum obrane: 10. srpnja 2017.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije

UDK oznaka: 725.94:316.323.7(497.5)

Broj stranica: 525

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 217 / 29 / 4

Broj bilježaka: 479

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 673

Broj priloga: 2

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. doc. dr. sc. Dalibor Prančević, predsjednik
2. dr. sc. Ljiljana Kolešnik, znanstv. sav., članica
3. prof. dr. sc. Pavuša Vežić, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. prof. dr. sc. Pavuša Vežić, predsjednik
2. dr. sc. Ljiljana Kolešnik, znanstv. sav., članica
3. doc. dr. sc. Dalibor Prančević, član

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Sanja Horvatinčić

Name of the study programme: Postgraduate study in Humanities

Mentor: Senior Research Adviser Ljiljana Kolešnik, PhD

Co-mentor: Associate Professor Vinko Srhoj, PhD

Date of the defence: July 10th 2017

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Art History

II. Doctoral dissertation

Title: Memorials from the Socialist Era in Croatia – Typology Model

UDC mark: 725.94:316.323.7(497.5)

Number of pages: 525

Number of pictures/graphical representations/tables:. 217 / 29 / 4

Number of notes:479

Number of used bibliographic units and sources: 673

Number of appendices: 2

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Assistant Professor Dalibor Prančević, PhD, chair
2. Senior Research Adviser Ljiljana Kolešnik, PhD, member
3. Professor Pavuša Vežić, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Professor Pavuša Vežić, PhD, chair
2. Senior Research Adviser Ljiljana Kolešnik, PhD, member
3. Assistant Professor Dalibor Prančević, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Sanja Horvatinčić,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 26. srpnja 2017.

Zahvale

Zahvaljujem se svojoj metorici dr. sc. Ljiljani Kolešnik za poticaj za bavljenje ovom temom, kontinuiranu podršku, nesebično dijeljenje znanja te za pružanje primjera izvrsnosti, inovativnosti i čestitosti u akademskom radu. Zahvalu dugujem kolegicama i kolegama s Instituta za povijest umjetnosti, koji su me posljednjih šest godina nadahnjivali i poticali, osobito dr. sc. Vlasti Zajec, dr. sc. Petru Prelogu, dr. sc. Danku Zeliću, dr. sc. Tamari Bjažić Klarin, Ireni Šimić, Neli Gubić, Sanji Sekelj, Nikoli Bojiću te svim članicama i članovima radnog kolektiva Instiuta.

Ovaj je rad nastajao uz bezuvjetnu podršku, ljubav, strpljenje i trajne poticaje moje mame i ostalih članova obitelji. Osobitu zahvalu dugujem Milanu Radanoviću, predanom suputniku mog istraživanja, kao i nizu prijatelja i kolega koji su mi pružali nanadomjestivu moralnu podršku i praktičnu pomoć u radu: Dunji Opatić, Maji Alivojvodić, Lovri Krniću, Matiji Kralju, Arturu Šiliću, Goranu Korovu, Paolu Mofardinu i nizu drugih. Zahvaljujući temi svog istraživanja, imala sam priliku upoznati niz izvrsnih znanstvenica i zanstvenika koji su me ispirirali i poticali, sklopiti trajna prijateljstva i upoznati divne ljude na terenu. Svatko je od njih, na svoj način, doprinijeo ovom radu i otvaranju novih horizonta teme kojom se bavim.

U prikupljanju literature i dolaženju do izvora osobito su mi pomogli Ljiljana Kolešnik, Rastko Schwalba, Astra Božiković, Aneta Lalić, Mario Šimunković, Vjeran Peričak, Tamara Bjažić Klarin i niz drugih kolega i prijatelja. Posebno želim zahvaliti kolegama i kolegicama u Konzervatorskim odjelima (Drago Kretić, Anamarija Zrnčić, Sandi Bulimbašić, Dragana Drašković), kolegama iz Čitaonice periodike NSK kao i zaposlenicima svih arhivskih i muzejskih institucija u kojima sam proteklih šest godina vršila svoja istraživanja. Veliku zahvalu dugujem Fedoru Džamonji, Ljiljani Kolacio i Eleonori Luketić na ustupanju neprocjenjivih materijala o radu naših velikih umjetnika.

Napomena

Prostorni prikazi i vizualizacije podataka izrađeni u sklopu ovog doktorskog rada oslanjaju na metodologiju i alate digitalne povijesti umjetnosti, razvijene i usvojene tijekom rada na znanstvenom projektu „ARTNET – Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća“ (br. 6270) voditeljice dr. sc. Ljiljane Kolešnik, koji se od 2014. do 2018. godine provodi pri Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu, a financiran je sredstvima Hrvatske zaklade za znanost.

Sadržaj

1. PREDGOVOR 1
1.1. Između popularnosti i zaborava 1
1.2. Hipoteze i metodologija rada 6
1.3. Struktura rada 11
2. UVOD 13
2.1. Nemoguć, nevidljiv, neželjen? Teorijska polazišta novog čitanja spomenika 13
2.2. Pregled korištenih izvora 21
2.3. Definicija, opseg i obilježja korpusa 26
3. Tko, zašto, kako i za koga? Uloga i međuodnos društvenih aktera u dinamičkom polju proizvodnje memorijalne plastike 40
3.1. Strukturni model dinamičkog polja spomeničke produkcije 44
3.2. Naručiteljska struktura i zakonodavni okvir podizanja spomenika 52
3.2.1. Uloga S(U)BNOR-a u izgradnji, zaštiti i društvenom korištenju spomenika 53
3.2.2. Javni natječaji 67
3.2.3. Modeli financiranja spomenika 70
3.3. Oblici autorstva i uloga umjetnika u produkciji spomeničke plastike 77
3.3.1. Problem autorstva i kolektivnog rada u produkciji spomeničke plastike 79
3.3.2. Razine produkcije spomenika 88
3.4. Utjecaji likovne kritike na produkciju spomeničke plastike 112
3.5. Aktivni i pasivni korisnik spomenika 121
3.5.1. Utjecaj ritualnih praksi društvenog sjećanja na tipologiju spomeničke plastike 130
4. Prijedlog tipologije spomenika 139
4.1. Kriteriji klasifikacije i prikaz strukture predloženog tipološkog modela 142
4.2. Osnovni tip spomenika 151
4.2.1. Arhitektonska kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/A) 156
4.2.1.1. Potkategorija 1 – Stela (OT/A1) 160

4.2.1.2. Potkategorija 2 – Piramida (OT/K2) 165
4.2.1.3. Potkategorija 3 – Obelisk (OT/K3) 168
4.2.1.4. Potkategorija 4 – Segmentirani obelisk (OT/A4) 173
4.2.1.5. Potkategorija 5 – Zid (OT/K5) 177
4.2.2. Kiparska kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/K) 179
4.2.2.1. Potkategorija 1 – Puna plastika (OT/A1) 181
4.2.2.1.1. Varijacija 1 – Puna plastika na postamentu (OT/A1a) 183
4.2.2.1.2. Varijacija 2 – Puna plastika bez postamenta (OT/A1b) 191
4.2.2.2. Potkategorija 2 – Reljef (OT/A2) 195
4.2.3. Slikovna kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/L) 199
4.2.4. Inverzna kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/I) 201
4.3. Kompozitni tip spomenika 202
4.3.1. Arhitektonska kategorija kompozitnog tipa spomenika (KT/A) ... 203
4.3.1.1. Potkategorija 1 – Razvedeni arhitektonski kompleks (KT/A1) 205
4.3.1.2. Potkategorija 2 – Arhitektonsko-skulpturalni kompleks (KT/A2) 207
4.3.2. Kiparska kategorija kompozitnog tipa spomenika (KT/K) 211
4.3.2.1. Potkategorija 1 – Skulptura na postamentu s dodatnim kiparskim elementima (KT/K1) 214
4.3.2.2. Potkategorija 2 – Skulpturalna kompozicija na postamentu (KT/K2) 216
4.3.2.3. Potkategorija 3 – Skulpturalno-arhitektonski kompleks (KT/K3) 218
4.3.2.4. Potkategorija 4 – Skulpturalna kompozicija bez postamenta (KT/K4) 220
4.4. Konstruktivno-inovacijski tip spomenika (KIT) 224
4.4.1. Skulpturalna kategorija (KIT/S) 228
4.4.2. Arhitektonska kategorija (KIT/A) 235
4.4.3. Arhitektonsko-skulpturalna kategorija (KIT/AS) 239

4.4.4. Skulpturalno-arhitektonska kategorija (KIT/SA) 242
4.5. Prostorni tip spomenika (PT) 249
4.5.1. Kategorija spomen-parkova (PT/SP) 253
4.5.2. Kategorija spomen-groblja (PT/SG) 259
4.5.3. Kategorija spomen-područja (PT/SPo) 263
5. ZAKLJUČAK 272
SAŽETAK 282
SUMMARY 284
POPIS KORIŠTENIH I DRUGIH IZVORA 286
POPIS IZVORA KORIŠTENIH ZA IZRADU KATALOŠKE BAZE PODATAKA ... 306
POPIS TABLICA 330
POPIS DIJAGRAMA 331
POPIS KARTI 333
PRILOG I – KATALOŠKA BAZA PODATAKA 336
PRILOG II – SLIKOVNI PRILOZI S POPISOM 337

1. PREDGOVOR

Poticaje za bavljenje temom spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj nije potrebno dugo tražiti: naći ćemo ih, često oštećene ili zaboravljene, u gotovo svakom naselju, u gradskim parkovima, uz prometnice i na rivama, dalmatinskim hridima, u krškom kamenjaru i slavonskim hrastovima šumama, u dvorištima preimenovanih škola i ugašenih tvorničkih postrojenja. Iako je njihova široka prostorna distribucija nedvojben pokazatelj političke važnosti koju je podsjećanje na pobjedu nad fašizmom u Drugome svjetskome ratu imalo za legitimaciju poslijeratnog društveno-političkog uređenja, njihov je broj prije svega bio odraz potrebe poslijeratnoga društva da artikulira i održi sjećanje na najtraumatičnije ratno iskustvo u povijesti ovih prostora. Iako je velik postotak spomenika oštećen ili trajno uništen, a ostatak se uglavnom nalazi izvan režima službene zaštite, neke od njih posljednjih godina sve češće nalazimo na naslovnicama prestižnih međunarodnih časopisa, kao reference u radovima suvremenih umjetnika i u uglednim izložbenim prostorima zapadne Europe. Korpus spomenika koji je donedavno pripadao kategoriji memorijalne baštine, te – osim srodne tipološke geneze, niza prepoznatljivih oblikovnih i ikonografskih obilježja, istog društvenog okvira nastanka – podrazumijevao i zajednički ideološko-tematski okvir, danas je suočen sa sve većom disproporcijom između stručnog i popularnog pristupa. Takvo stanje, koje je rezultat nejasnih i neujednačenih kriterija vrednovanja i zaštite toga korpusa, odraz je znatno šireg društvenog problema, vezanog uz politike pamćenja, karakterističnog za većinu bivših socijalističkih zemalja. Takvom stanju nedvojbeno je pridonio i nedostatak cjelovite, sustavne analize ovoga, daleko najobimnijeg segmenta poslijeratne, nacionalne spomeničke baštine.

1.1. Između popularnosti i zaborava

Kako bismo pojasnili okolnosti koji su posljednjih godina dovele do disparatne percepcije spomenika u javnosti, krenut ćemo od nekolicine primjera rastuće popularnosti dijela poslijeratne spomeničke baštine, kojoj smo svjedočili tijekom višegodišnjeg rada na disertaciji. Sredinom dvije tisućitih godina, zaintrigiran monumentalnošću i nekonvencionalnim formalnim karakteristikama spomenika podignutih nakon Drugog svjetskog rata na područja bivše Jugoslavije, nizozemski fotograf Jan Kempenaers krenuo je u potragu za lokacijama tada

već dijelom uništenih ili zapuštenih mjesta sjećanja, za koje je saznao tijekom svog službenog boravka u Sarajevu ratnih devedesetih godina.[1] Rezultat te potrage bila je Kempenaersova foto-monografija s 26 primjera monumentalne memorijalne plastike toga razdoblja, objavljena nekoliko godina kasnije pod naslovom *Spomenik*[2]. Estetika tih fotografija ne ukazuje, međutim, na autorov interes za kontekst njihova nastanka – ili za ono što James E. Young naziva *biografijom* spomenika – kao ni za emociju onoga tko se s njima susreće u njihovu današnjem stanju. Riječ je o postupku bilježenja nepoznatih objekata koji je blizak kriminalističkoj fotografiji: svi su snimljeni u istoj kompoziciji kadra, pod difuznim osvjetljenjem, bez posjetitelja, a fotografije su označene rednim brojevima. Uz svaku fotografiju, osim godine njezina nastanka, nalazi se tek informacija o mikro-lokaciji spomenika. Zanimljivo je, primjerice, da, iako se *Spomenik Bitci na Sutjesci* (Tjentište, Bosna i Hercegovina) pojavljuje na dvije fotografije, svaka je označena drugim rednim brojem (*Spomenik # 4* i *Spomenik # 16*). To dodatno navodi na zaključak da je u autorovu fokusu bio sam medij fotografije, prije nego li fotografirani memorijalni objekti. Konačno, svi spomenici djeluju napušteno, iako su njihove sudbine nakon raspada Socijalističke Jugoslavije itekako različite: dio tih spomenika – poput Jasenovca, Kozare, Kruševa ili Tjentišta – i dalje su aktivna mjesta sjećanja pod zaštitom države; drugi su stradali u ratovima 1990-ih godina; treći su, pak, prepušteni zubu vremena, no ljudi ih i dalje posjećuju.

Nakon što su objavljeni na internetu, Kempenaersovi snimci pokrenuli su lavinu pitanja i globalni interes za poslijeratne spomenike s područja bivše Jugoslavije: Kempenaersove fotografije izlagane su u galerijama diljem svijeta,[3] a njihove digitalne verzije već godinama plijene pozornost posjetitelja tisuća novinskih portala, blogova, socijalnih mreža.[4] Reakcije

---

[1] Iako je kao ratni reporter u Sarajevu bio upoznat s povijesnim kontekstom fotografiranih objekata, Kempenaersa je prvenstveno zanimalo "stvoriti zanimljive slike. Fotografirao sam samo one (spomenike, op.a.) koji su mi se svidjeli, koji su bili zanimljivog oblika." Vidi: *Baltic Worlds*, br. 4, prosinac, 2011.: 40-42. balticworlds.com 16. siječnja 2012. Vidi: http://balticworlds.com/symbolism-gone-for-good/ (pristupljeno 8. 10. 2015.)

[2] Publikacija je popraćena tekstom nizozemskog arhitekta Willema Jana Neutelingsa pod nazivom *Spomeniks: The Monuments of Former Yugoslavia. Introduction to the work of Jan Kempenaers*. Vidi: *Spomenik*. Amsterdam: Roma Publications, 2010.

[3] Spomenimo samo izložbe održane u *Middelheim Museumu*, Antverpen (2008.), *Muziekgebouw aan 't IJ*, Amsterdam (2010.), *The Empty Quater / Fine Art Photography*, Dubai (2012.), *Breese-Little Gallery*, London (2013.), *Fowler Museum*, UCLA, Kalifornija (2013.). Fotografije nisu nikada izložene na području bivše Jugoslavije.

[4] Analizu toga fenomena ponudili smo kroz nekoliko javnih predavanja: „The Peculiar Case of Spomeniks - Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity" (II Lisbon Summer School „Peripheral Modernities", Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, Lisabon, 11. 7. 2012); „Undoing the Cabinet of Socialist Curiosities – The Case of Spomeniks", otvoreni seminar "Abandoned Soviet Monuments from the Future that are not", Multimedijalni institut MAMA, Zagreb, 17. 12. 2015.

koje su uslijedile neposredno nakon publiciranja monografije, a posebice nakon njezine objave na internetu, kretale su se u rasponu od prijedloga za njihovu zaštitu pod okriljem UNCESO-a do krajnje neprimjerenih načina eksploatacije tih memorijalnih kompleksa u komercijalne svrhe.[5] Popularnost spomenika prikazanih na spomenutoj seriji fotografija, praćena često proizvoljnim tumačenjem značenja njihovog kulturno-historijskog i političkog konteksta, dovest će do semantičkog suženja riječi *spomenik*, pretvarajući ga u *terminus technicus* koji je neočekivanom lakoćom ušao i u akademski diskurs. Tako se u stručnim publikacijama na engleskom jeziku, *spomenikom* imenuje relativno mala skupina memorijalnih objekata, koja po principu *pars pro toto* postaje osnova za analizu čitavog fenomena memorijalne plastike s područja bivše Jugoslavije.[6]

Iz perspektive metodologije primijenjene u analizi građe koja je bila predmet našeg istraživanja, za takav, krajnje ograničen pristup poslijeratnim spomenicima, osobito je indikativno njihovo nejasno prostorno-geografsko određenje. „Naporno putovanje Balkanom“[7], s kojeg Kempenaers donosi egzotične fotografske zapise spomenika u „nigdini“, bilo bi teško izvedivo bez geografskih karti i turističkih vodiča nastalih od sredine sedamdesetih do sredine osamdesetih godina prošloga stoljeća. Sami nazivi toponima – Grmeč, Makljen, Knin itd. – koje taj belgijski umjetnik navodi u svojoj monografiji, teško da će biti od pomoći onome koji ih namjerava posjetiti, bez obzira na mogućnosti satelitske navigacije. Osim što izostaju nazivi samih spomenika, pa tako i reference na povijesne događaj(e) kojemu su bili posvećeni, poništena je i njihova kulturološka i geopolitička ubikacija – ona prije Domovinskog rata, kao i ova sadašnja.

Popratni tekst Kempenaersove monografije, kojim se čitatelja nastoji upoznati s kulturno-historijskim kontekstom nastanka i propadanja spomenika, donosi uglavnom proizvoljna tumačenja njihovih „začudnih“ formalno-stilskih obilježja. Ne navodeći izvor ili argumente za svoje teze, njegov autor tako tvrdi kako su spomenici „apstraktni“ jer je, nakon Drugog svjetskog rata, trebalo pomiriti zaraćene strane s područja bivše Jugoslavije, a spomenici su

[5] Notoran primjer je korištenje spomen-područja Jasenovac i ostalih memorijalnih lokacija kao scenske pozadine za potrebe snimanja video-spotova stranih rock bandova. Prvi takav primjer pojavio se na YouTube-u 2014. godine. Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=2Z4gcJM5bG8 (pristupljeno 25. 1. 2017.)

[6] Vidi: Jovanović Weiss, Srđan; Linke, Armin (ur.), *Socialist Architecture: The Vanishing Act*, Zurich: Codax Publisher, 2012.

[7] Neutelings, Willem Jan „*Spomeniks: The Monuments of Former Yugoslavia. Introduction to the work of Jan Kempenaers*“ (2008.), u: *Spomenik* (2010.), n.p.

„(…) trebali biti dovoljno neutralni da mogu biti prihvatljivi i krvnicima i žrtvama. Konačno, jednom kada je klanje bilo gotovo, bivši suparnici trebali su zajedno izgraditi Socijalističku Republiku Jugoslaviju. Otuda i odabir neutralnog, gotovo banalnog vizualnog jezika, pri čemu spomenici /*spomeniks*/ više nalikuju skulpturama u muzeju na otvorenom nego uobičajenim ratnim spomenicima punih vojničkog patosa i buke topova, poput onih izgrađenih u Verdunu i Staljingradu.“[8]

Ovaj primjer donošenja zaključaka na temelju uvida u nekolicinu monumentalnih memorijalnih kompleksa i srodnih tipova javnih građevina nije usamljen. Predgovor luksuzno opremljene foto-monografije iz 2012. godine, koja svojom kataloškom strukturom sugerira znanstveni pristup materijalu, čitatelja informira kako su „(s)vi ti prostori mogli komunicirati određenu poruku samo do trenutka kada je ona bila osigurana od strane Države“,[9] a u nedostatku razumijevanja kompleksnosti procesa post-jugoslavenske tranzicije, njegov autor zaključuje kako su oni tek „relikti zaboravljene povijesti, koji se susreću jedino s nerazumijevanjem i rezignacijom.“[10] Takav diskurs implicira neminovnost otuđenja takvih mjesta sjećanja od današnjeg društva, odnosno, svojevrsnu historijsku zadanost tog procesa, budući da su ideje upisane u spomenike bile rezultat konstruiranih ideoloških narativa nametnutih od strane bivše države. Takvim objašnjenjima dodatno se osnažuje ideja „prirodnog razbaštinjenja“, umjesto da se upravo u problematičnom odnosu novih političkih elita prema mjestima društvenog pamćenja prepoznaju ideološki motivi revizije recentne prošlosti. No ako se zanemare brojni interpretativni problemi, publikacije poput Kempenaersove monografije ukazuju na pojačan međunarodni interes za fenomen spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma na ovim prostorima. Konačno, otkako je početkom devedesetih, u svojoj pionirskoj studiji o spomenicima posvećenim holokaustu, James E. Young ukazao na važnost adresiranja materijala s područja bivše Jugoslavije,[11] spomenici posvećeni holokaustu, kao ni ostali memorijalni objekti iz razdoblja socijalizma, još uvijek nisu podvrgnuti sustavnoj znanstvenoj analizi.

---

[8] Isto. (vlastit prijevod)

[9] „All these spaces were only able to resound with the message as long as such a message was provided by the state.“ Tobia Bezzola, „Preface“, u: *Socialist Architecture: The Vanishing Act*, Srđan Jovanović Weiss i Armin Linke (ur.), Zurich: Codax Publisher, 2012., 3.

[10] Bezzola, Tobia, „Preface“, u: Jovanović Weiss, S.; Linke, A., *Socialist Architecture…*(2012.), 4.

[11] Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning.* New Haven, London : Yale University Press, 1993., xiii.

Na početku predgovora naznačili smo dva ključna, naizgled kontradiktorna, izravna poticanja za bavljenje ovom temom. S jedne strane, to je neposredan uvid u zabrinjavajuće stanje na terenu: velik broj uništenih spomenika i kontinuirano propadanje memorijalne baštine, za koje je jednim dijelom zaslužan i izostanak sustavne analize i klasifikacije predmetnog korpusa. Drugi poticaj proizlazi iz problematičnog, kvazi-znanstvenog diskursa, konstruiranog uz recentni interes međunarodne javnosti za spomenike, odnosno njihovo uključivanje u popularno-kulturni diskurs o 'egzotičnim' sastavnicama kulture socijalizma. Posljedica obiju fenomena, usko vezanih uz digitalnu i mrežnu diseminaciju prikaza nekolicine monumentalnih memorijalnih kompleksa bivše Jugoslavije, svojevrsna je redukcija, ne samo obimne spomeničke produkcije poslijeratnoga razdoblja, nego i niza vrlo kompleksnih problema koji je danas okružuju, a koji su u velikoj mjeri posljedica izostanka empirijskih istraživanja i istraživanja osobitosti kulturno-historijskog, ideološkog i političkog konteksta njezina nastanka. Tu svakako treba ubrojiti i nedostatak tipološke klasifikacije te spomeničke građe, a koja bi svakako pridonijela razumijevanju njezinih formalnih i ikonografskih specifičnosti, te poslužila kao poticaj za definiranje cjelovite politike zaštite toga korpusa, čiji se obujam danomice smanjuje.

Cilj ovoga rada stoga je da – primjenom suvremene metodologije povijesti umjetnosti i studija sjećanja, a u kombinaciji s metodama kvantitativne analize iz polja digitalne humanistike, te uz primjenu odgovarajuće analitičke aparature – ponudi interpretativni model koji nastoji dati znanstvene odgovore na navedene probleme. U tom smislu, a temeljem obimne građe prikupljene dugogodišnjim arhivskim i terenskim istraživanjima, obavljenim na čitavom teritoriju Republike Hrvatske, analitički je sagledan cjelokupni korpus poslijeratne memorijalne plastike, pri čemu je posvećena jednaka pozornost svim oblicima njezine pojavnosti. Temeljem sistematizacije formalnih i strukturalnih obilježja 1737 istraženih spomenika, koji sačinjavaju taj korpus, oblikovan je prijedlog i opis tipova, kategorija, potkategorija i varijanti u koje smo razvrstali obrađenu građu, a kojeg vidimo kao osnovu za njezinu daljnju – formalnu, ikonografsku i kulturno-povijesnu – analizu. Prijedlog tipologije uokviren je strukturnom analizom kompleksnog i dinamičkog kulturno-političkog polja unutar kojeg se odvio nastanak promatranoga korpusa, s naglaskom na ulogama dionika složenoga mehanizma njihova podizanja. Njezin cilj je ponuditi kompleksne odgovore na pitanja odnosa između naručitelja, autora i recipijenta spomenika, koji bi mogao – u metodološkom smislu – poslužiti kao poticaj

za istraživanje društvenih mehanizama koji su se nalazili i u pozadini drugih, srodnih korpusa memorijalne baštine iz razdoblja socijalizma.

S obzirom da je riječ o korpusu koji predstavlja specifičan, još uvijek živi društveno-politički fenomen, naša intencija nije obaviti njegovu historiziraciju, nego ponuditi što cjelovitiji uvid u društveno-historijski okvir nastanka spomenika, te u dinamiku relacija među akterima procesa njihove izgradnje, koja omogućuje, fertilizira ili koči imaginaciju, realizaciju i društveno korištenje spomenika. Osim što će nam omogućiti bolje razumijevanje razloga promjena, ali i kontinuiteta određenih rješenja unutar toga korpusa, oblikovanog tijekom gotovo čitave druge polovine 20. stoljeća, prikaz procesa koji su pratili stvaranje i rastakanje društvenog okvira njegova nastanka, vidimo i kao poticaj za raspravu o mogućim, suvremenim modelima društvenog i političkog korištenja spomenika iz razdoblja socijalizma.

Polazeći od rezultata provedene tradicionalne morfološke, ikonografske i stilske analize, koja je kvantitativnom analizom reprezentativnog uzorka spomenika postavljena na razinu empirijskog istraživanja, a kvalitativno nadopunjena uvidom u brojne primarne i sekundarne izvore, u ovom ćemo radu prikazati vremenske raspone i udjele pojedinih autora u nastanku promatranoga korpusa, opisati tematske cjeline koje smo unutar njega identificirali, ukazati na historijska i formalna izvorišta pojedinih tipoloških skupina, te sugerirati njihovo mjesto u horizontalnom pogledu na povijest obilježavanja i pamćenja druge polovice 20. stoljeća. Uz takav tip analize, oslonjen ponajprije na metodologiju povijesti umjetnosti (podjednako analogne, kao i digitalne), rasvijetliti ćemo i neke druge, dosada neobrađene aspekte tematskih cjelina ovog korpusa (klasnu, rodnu i etničku reprezentaciju), odnosno presedane uključivanja pojedinih, do tad pod-reprezentiranih društvenih skupina u javni diskurs kroz medij spomenika.

1.2. Hipoteze i metodologija rada

Temeljna pretpostavka ovog istraživanja – koja je odredila njegov metodološki okvir, tijek i opseg – jeste ta da se tipologija spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj može uspostaviti jedino uvidom u cjelinu toga korpusa. Budući da predmet našeg znanstvenog interesa velikim djelom nije bio obrađen, odnosno da su njegovi pojedini segmenti objedinjeni na načine koji nisu bili u skladu s našim interpretativnim ciljevima, bilo je nužno provesti opsežna fundamentalna istraživanja (arhivska i terenska), a prikupljene podatke strukturirati na

način koji bi ih učinio upotrebljivim za različite tipove analize, dakle, pretočiti ih u operativu bazu podataka. Smisao te faze rada bio je stvaranje kvantitativno i kvalitativno zadovoljavajućeg uzorka, koji bi omogućio objektivu analizu i u konačnici rezultirao prijedlogom tipologije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj.

Istovremeno je, međutim, bilo potrebno ustanoviti parametre za elaboraciju kontekstualnih uvjeta nastanka spomenika, budući da se u istraživanju pošlo od teze kako spomenik ne predstavlja samo formalno-estetski, već i društveno-politički fenomen, čija je osnovna namjena i funkcija medijacija društvenog sjećanja. Ti bi se parametri mogli opisati na sljedeći način:

- produkcija spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj, koja uključuje kiparske, arhitektonske i urbanističke načine „upisivanja“ povijesnih događaja, iskustava i ideologema u urbani i prirodni krajolik, a koja se tematski veže uz povijesno iskustvo Narodnooslobodilačke borbe i ideološki srodne narative (radnički pokret, socijalistička revolucija), čini izdvojen i složen društveni i kulturalni fenomen, definiran parametrima različitima od onih koji definiraju ostatak umjetničke i kulturne proizvodnje;
- proces nastanka spomenika uokviren je regulacijskim mehanizmima i obilježen djelovanjem niza društvenih aktera; dinamika njihovih međusobnih odnosa mogla je, a u velikom broju slučajeva i jest presudno utjecala na konačan izgled spomenika;
- cjelovita analiza korpusa spomeničke plastike podrazumijeva jednako pažljivu obradu svih sastavnica toga korpusa, odnosno strukturiranje meta-podataka u kataloškoj bazi podataka na način koji omogućuje obuhvat različitih fizičkih pojavnosti spomenika;
- upotreba digitalnih alata pri sistematizaciji, analizi i prikazu podataka olakšava horizontalan pogled na korpus i omogućava nove znanstvene uvide.

Tako definirani parametri istraživanja nalagali su kombinaciju raspoloživih i razvoj novih metodologija te primjenu dostupnih alata za digitalnu obradu i prikaz podataka. Kako bi se obimna spomenička građa objedinila u cjeloviti korpus, bilo je potrebno strukturirati operativnu bazu podataka u koju su mogli biti upisani relevantni podaci o svakom spomeniku. Budući da su već u početnoj fazi prikupljanja podataka uočena brojna ograničenja *MS Office Excel* programa, ponajprije vezana uz mogućnosti strukturiranja i analize veće količine podataka, kao

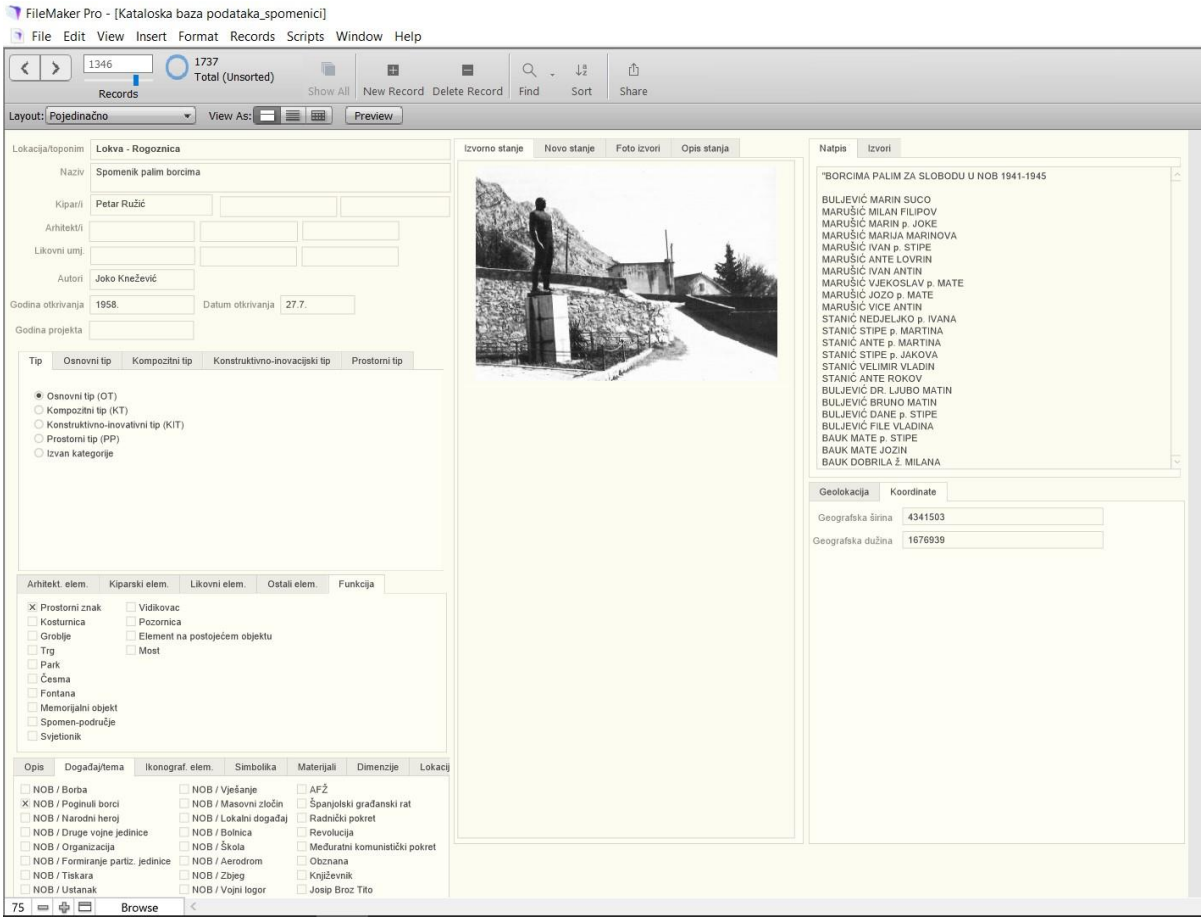
i uz problem unosa vizualne građe u samu bazu, (**Tablica 1.**) podaci su preseljeni u bazu podataka načinjenu uz pomoć programskog paketa *FileMaker*.

Tablica 1. Prikaz sučelja *MS Excel* baze podataka.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
1	Mjesto/grad	Naziv spomenika	Slika	Autor/ica/ke	Godina i datum(i)	Dimenzije	Materijal	Tip / Opis	Ikonografija	Natpis	Povijesni događaji	Napomena stanja
2	Abec (Sana) kraj Vrgamosta	Spomenik u sećanju u Sani. Abec sa ujemu dogovora o potrebi osnaže		Zdenko Kolacio	1966. (godišt cand. Korduna i Banije)		kamen	Stilizirana rekonstrukcija objekta (napoved ustaka odgovara povijesnom prototipu nadoziđa cio ostaj)	Okrugli stol s užlenasim vanjsom, dean ostlica u obliku prsten raspoređenih cin ostaj kraćoo u visina od 4 - 2	"Ali se hrvatski narodim Hrvatske na ZEM zmarnuo mobilizirani - se ne vuk pri ratni vrijo zalem se nam vlasje narodlaja - Rada Bardaro". "Pod vuko vrdoom Rada Bardaro / Josipa Broda, Kamina ZBOR / ZBORM na svom mjesto odišlo je 13. srpnja 1941. godine ustanak pradoo vrlo teroristi komisiju SDV Sisa, Topusa, Vrgamosta na koje je odlučeno da se 24. srpnja godine u srednom ustanku narodu Hrvatsve i Banije protiv fašistlih okupatora i njihovih sluga uzdo i domina u dan 23 godišnjice ustanka 13 srpja 1966. - Narod Hrvatsve i Banije "	10.7.1941. održano partijsko savjetovanje za okrug Karlovac ka kome su izrađene odluke CK KPJ od 4.7. i domoćena odluka o podizanju ustanka na Kordunu i Banji.	
3	Selnica Gredu kraj Zaganja	Spomenik poginulim borcima NOB-a			1958. (podigli mještani Gornonog Samca, Selnica Grede i Zaganja)		kamen, beton, bronca	Prevrnuto brončano reljef na samostojećem glatkom betonskom zidu, betonski podest s pouzdom za cvijeće	reljef prikazuje troje ljudskih ženskih figura poginule glave s cvjetom			
4	Barlovica	Spomenik palim borcima		Vojin Bakić	1971. (postavljen)		kamen, bronca	Brončana skulptura na visokom kamenom postamentu s pravokutnom spomen-pločom	borac raširenih nogu s puškom u desnoj ruci naslonjenom o pod		spomenik simbolizira ustatke naroda ovoga kraja u NOB-u	Spomenik je uništen 1991.
5	Bestas (ispod Plitvi)	Spomenik i spomen-kosturnica palim borcima i žrtvama fašizma					kamen, bronca, željezo	Brončana skulptura na visokom kamenom postamentu sa pravokutnom brončanom spomen-pločom, pravokutni kamenu plato s tri stepenice ispojle se uskim postamentom; ograda od 4 kamena stupca i željezom lancima koja povezuje tri stupca	borac raširenih ruku i nogu s puškom u desnoj ruci	Ukopano 65 imena boraca i 114 žrtava fašizma	Selo Bestas prije rata imalo je najjaču organizaciju KP u cijelu Plitvi. U vrlo NOB-u, narod sela Bestas masovno sudjeluje u NOB-u.	dva puta se pokušalo ruši spomenik pri tem eksplozivom oštećene noge
6	Bešar	Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma		Franc Kršinec	(podigao Savez boraca i gradsomo grada Bešar)		kamen, bronca	Skulptura na postamentu	ranjeni gola muška figura u polusjedećem djeganažnom položaju koja lijevom rukom dodiruje glavu, a desnom se upire od podloga.	"U spomen palih boraca NOB-a - Savez boraca i gradsomo grada Bešar"	Krajem 1941. veliranski odapetor podigao je u Bešar koncentracijski logor u kojem su pobijeni članovi KPJ i ilegalci u kaju za obrobno Lebeni i Primorci. U logoru je bilo 2000 ljudi.	
7	Banski Grđevac (kraj Petrinje)	Spomenik i spomen-grobnice sovoda		Petar Selijepić	1975. (podišt spomenik odlom Savezu boraca NOB-a Petrinje, Glina i Jabukovca)		kamen, bronca, metal	Spomenik kompleks na uzdignutoj platformi s nasilnom kamenom ograđom s 2 stepenica; spomenik uzastrijeo od 2 nasilnih kamenih blokova na 2 uzdižuje brončane i 2 bobne pravokutne spomen-ploče od bijelog kamena (Mislim gnjanno u visina 1-1-2-1-1 3 visoka nasilna kamena obeliska s petokrakim crvendarna od crvenih vrnolinih tipki		Napisa na tri uzdižuje spomen-ploče s lijeva na desno: 1. "Ali imamo ista nova pada // kaste kaši nol - Ustaše ne nada brnjja zagnanu // K.G.Cure Kadarjev" // 2. "Ovaja je pokopana prvim 1000 nedaleki ljudi decaćeno od svojih kuća, u grlja, pokrivu i ulaka. Na najmrži nadre su poginjeni 24., 25 i 26 juli 1941. godine od ustrelnim uzadlim ruka - " Vjedna ne slava // Nina nama i budućim generacijama ova žrtva slada ima pradjen primjer nakoim su se srednjovna slušili najvrijedniji i najpravi u svim uzadlanim pokoljim da nagnjetnu i ondin nada narodu. // Prakovac, 27 juli 1958. // Ova spomen-grobnica podiže spomenik odbori Savezu boraca NOB-a Petrinje, Glina i Jabukovca ". Dadi, nadi u u jutra // Zarne u pendrin jaja ustam nagnjetne // A ostaše klanja ogrlacma od trnu // Kao mutnom uzmlja nagnjetarna. // E.S.". Na bočnim bidrovima gilda reljefi s prikazom pokoja i uradnja naroda, na sredoj ploči kompozicija od tri modlu lika.	Pod vodstvom Vasilja Gudelja izvedena prva partizanska akcija 23 srpnja 1941. na Banji. Na samom mjestu akcije podiže partizanske vojne akcije ustaše na pribiju 1200 ljudi iz okolnih sela.	Spomenik i ploče su izvrtanu raflaksom pa

Ta je odluka omogućila brži unos podataka, olakšala izmjene i prilagodbe strukture baze i učinkovitije pretraživanje podataka. Konačno, mogućnost unosa vizualnih informacija uz svaku katalošku jedinicu, uvelike je pojednostavila komparativnu analizu građe (**Tablica 2.**).

Tablica 2. Prikaz sučelja *FileMaker Pro 15* baze podataka.



Podaci o spomenicima prikupljani su kombiniranjem informacija priskrbljenih neposrednim uvidom u stanje građe tijekom terenskih istraživanja, odnosno iščitavanjem i obradom arhivskih izvora te korištenjem obimne sekundarne građe o spomenicima. Terenska istraživanja provedena su na preko 250 lokacija u svim regijama Hrvatske, a u manjem opsegu i u Sloveniji, Srbiji te Bosni i Hercegovini. Terenski rad u susjednim zemljama imao je za cilj stjecanje uvida u srodne korpuse, na koje bi se predložena tipologija i metodologija također mogla primijeniti. Arhivska istraživanja uključivala su rad u sastavnicama Hrvatskog državnog arhiva (Zagreb, Osijek, Rijeka, Pazin, Vukovar, Split), ali i u Arhivu Jugoslavije u Beogradu, gdje smo u nekoliko navrata obavili istraživanja građe vezane uz različite aktere procesa izgradnje spomenika, primarno kroz arhivske fondove vezane uz djelatnost Saveza (udruženja) boraca NOR. To istraživanje bilo nam je osobito dragocjeno zbog razumijevanja načina na koje su se na saveznoj razini oblikovale i provodile politike pamćenja i kako su one odrazile na

izgradnju spomenika. Zbog potrebe komparativne analize, provedena su i istraživanja manjeg opsega u Arhivu grada Beograda, Arhivu Vojvodine u Novom Sadu, Arhivu Republike Slovenije u Ljubljani te u Pokrajinskom arhivu Maribor.

Budući da nam središnja evidencija spomenika – koja je provođena u sklopu službe za zaštitu spomenika od 1960-ih godina na dalje, a koja se (najvjerojatnije) čuva u Ministarstvu kulture RH – nije bila dostupna,[12] bili smo prisiljeni koristiti objavljene popise spomenika, nadopunjene uvidima u kopije elaborata za pojedine općine dobivene od konzervatorskih zavoda, a nastale tijekom 1980-ih godina.[13] Prikupljanje sekundarne literature također je bilo praćeno poteškoćama, budući da su izdaja posvećena spomenicima iz razdoblja socijalizma promjenom društveno-političkog sistema često uklanjana iz javnih knjižnica. Od velike nam je pomoći u tome smislu bila knjižnica Saveza antifašista i antifašističkih boraca Hrvatske u Zagrebu, kao i uvid u materijale prikupljane za evidenciju spomenika, koji su nastali krajem 1990-ih zbog potrebe procjene štete.[14] Nedostupnost sekundarne literature nastale u razdoblju socijalizma u međuvremenu je više puta problematizirana u javnosti,[15] a pokušalo joj se djelomično doskočiti stvaranjem digitalnih repozitorija i platformi za razmjenu literature, poput Javne knjižnice (*Memory of the World*), koju je 2012. pokrenuo Multimedijalni centar MAMA iz Zagreba,[16] ili projekta *znaci.net*, koji publicira obimnu historiografsku produkciju na temu Drugoga svjetskog rata.[17]

Budući da nismo bili u mogućnosti obići lokacije svih spomenika, cilj terenskih istraživanja bio je obuhvat svih tipova spomenika na području cijele Hrvatske. Spomenici koje zbog nedostatka vremena i financijskih sredstava nismo mogli posjetiti, uključili smo u bazu podataka temeljem fotografija i opisa u dostupnoj literaturi, slijedom kojih je bilo moguće odrediti njihov tip i osnovna obilježja. Isti je princip, dakako, bio primijenjen i za opis velikog broja spomenika uništenih ili oštećenih devedesetih godina. Sustav navigacije *Google maps*

---

[12] Iz centralne ustanove za zaštitu kulturnih dobara na korištenje smo dobili samo skenirana rješenja o upisu pojedinih spomenika u registar spomenika kulture, njih oko 250.

[13] Ovo posebno vrijedi za Konzervatorski odjel u Osijeku, gdje smo ljubaznošću višeg savjetnika-konzervatora Drage Kretića na uvid dobili nekolicinu elaborata za područje Slavonije.

[14] Rezultati su objavljeni 2000. godine i predstavljanju izuzetan doprinos evidenciji i analizi fenomena rušenja spomenika. Vidi: *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990–2000.*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske, 2001. Skenirana verzija ove knjige dostupna je i online: http://www.znaci.net/00003/736.php?broj=6 (pristupljeno 12.1.2017.).

[15] Vidi: Ante Lešaja, *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Zagreb: Profil knjiga d.o.o.; Srpsko narodno vrijeće, 2012.; Vidi: Marko Sjekavica, „Sustavno uništavanje baštine – prema pojmu kulturocida/heritocida“, u: *Informatica Museologica*, 43, 1–4, 2013., 57–75.

[16] Više o projektu: https://www.memoryoftheworld.org/hr/ (pristupljeno: 12.1.2017.).

[17] Vidi: http://www.znaci.net/ (pristupljeno: 12.1.2017.).

street view pokazao se izuzetno korisnim alatom za utvrđivanje preciznije lokacija većine spomenika, ali i za detekciju njihova današnjeg stanja. Osim što nam je olakšao lociranje spomenika, ovaj nam je sustav navigacije omogućio izradu mapa s preciznim geografskim koordinatama, koje su potom unesene u bazu podataka i korištene za složenije prostorne prikaze rasprostranjenosti različitih tipova, kategorija, potkategorija i varijanti spomenika, u čijoj se pozadini nalazi primjena metoda kvantitativne analize.

Korištenje satelitske navigacije samo je jedan od primjera prednosti primjene novih digitalnih alata u povijesnoumjetničkom istraživanju. Digitalna povijest umjetnosti novo je disciplinarno polje u humanistici koje se temelji upravo na kritičkoj implementaciji takvih alata s ciljem razvoja novih metodoloških i teorijskih polazišta za prezentaciju i interpretaciju rezultata empirijskog istraživanja. Digitalni alati primjenjuju se na širok spektar tema iz različitih povijesnih razdoblja i olakšavaju zornu prezentaciju podataka, nove uvide i uočavanje novih problemskih zadataka unutar discipline povijesti umjetnosti.[18] Jedna od češće korištenih metoda digitalne povijesti umjetnosti upravo je precizno mapiranje veće količine podataka putem GIS-a (*Geographic Information System*) i njihov prostorno-vremenski prikaz. Pritom su „rekonstrukcije izložbi, izgubljenih arhitektonskih spomenika, čak i čitavih gradova (...) plodno polje za znanstveno istraživanje."[19] Primjena digitalnih alata i uvođenje metoda kvantitativne analize u istraživanje spomenika nastalih u razdoblju socijalizma omogućilo nam je rekonstrukciju prostorne distribucije i onih spomenika koji su u međuvremenu uništeni.

1.3. Struktura rada

Sama struktura ovoga rada odražava primjenu dvaju spomenutih metodoloških pristupa. Njegov prvi dio usmjeren je na analizu društvenog konteksta u kojem su spomenici nastajali i zasniva se na projekciji procesa proizvodnje spomenika kao dinamičkog polja, unutar kojeg se odvijaju interakcije njegovih ključnih društvenih aktera. U objašnjenjima unutar toga segmenta rada primijenjena su znanja stečena arhivskim istraživanjima, ponajprije uvid u širi društveno-

[18] Fletcher, Pamela, „Razmišljanja o digitalnoj povijesti umjetnosti", *Život* umjetnosti, 99 (2016.), 18–25. Izvorno objavljen pod naslovom „Reflections on Digital Art History", *caa.reviews*, College Art Associatian, 18.6.2015., DOI: 10.3202/CAA.REVIEWS.2015.73.
[19] Isto.

politički i kulturni kontekst promatranog povijesnog razdoblja. Neki segmenti ove analize nadopunjeni su i kvantitativnom analizom podataka o samom korpusu spomenika.

Analiza provedena u drugom dijelu disertacije temelji se na empirijskom istraživanju same građe, objedinjene u korpus spomenika, čija je kataloška obrada u formi baze podataka s 1737 entiteta/jedinica priložena disertaciji u digitalnome formatu (**Prilog I – Kataloška baza podataka**).[20] Taj dio disertacije donosi prijedlog tipologije s opisom karakteristika pojedinih tipova spomenika i kvantitativnom analizom korpusa, pri čemu su pojedini setovi podataka vizualizirani ili prikazani kartografski. U ovu je analizu uključena i problematika narativnih i prostornih aspekata spomenika koji ukazuju na nove mogućnosti interpretacije i valorizacije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj.

Budući da je za obje razine analize neophodno sagledati opću problematiku spomenika u relaciji prema novim teorijskim konceptima i spoznajama, objašnjenje teorijskoga okvira ove radnje započet ćemo raspravom čiji je cilj ukazati na problematičnu poziciju spomeničke plastike unutar različitih tumačenja modernizma, kao i na nove modele interpretacije spomenika nastale uz recentne teorijske obrate, prvenstveno memorijski (engl. *memory turn*) i prostorni (engl. *spatial turn*).

[20] Upute za instalaciju probne verzije programa nalaze u *MS Word* dokumentu pod nazivom „Upute za pokretanje i korištenje baze“, koja je također snimljena na DVD-u pod nazivom „Prilog I – Kataloška baza podataka“.

2. UVOD

2.1. Nemoguć, nevidljiv, neželjen? Teorijska polazišta novog čitanja spomenika

U posljednja tri desetljeća objavljene su brojne znanstvene studije, postavljene izložbe i organizirane konferencije na temu odnosa umjetnosti i ideologije 20. stoljeća. Raspon historiografskih studija, teorijskih rasprava i novih epistemoloških utemeljenja, nastalih elaboracijom te teme, čiji rezultati i danas snažno odjekuju u akademskoj, umjetničkoj i popularno-znanstvenoj sferi kulturne produkcije, iznimno je širok. Akademski interes za tu problematiku – usko povezan s bujanjem poststrukturalističkih teorija – nemoguće je odvojiti od snažnoga utjecaja društveno-političkih okolnosti koje su obilježile osmu i devetu dekadu 20. stoljeća: kraj hladnoga rata, rastakanje „države blagostanja“ te potpuna dezintegracija realnog socijalizma kao modela društvenog i političkog uređenja. Ta će se problematika, između ostalog, očitovati i kroz proces ideološki motivirane revizije prošlosti i difamacije kulturnog i umjetničkog nasljeđa socijalizma, uslijed kojih spomenici nastali u tom razdoblju poprimaju nova značenja.

Uslijed tako intenzivnog teorijskog „odmjeravanja“ umjetnosti, ideologije i politike 20. stoljeća, u fokusu akademskih rasprava ponovno se nalazi dijalektički odnos između koncepta umjetničke autonomije, kao jedne od okosnica ideologije visokoga modernizma, i političkih ideologija, koje uokviruju umjetnička ostvarenja u funkciji javnog spomenika, unatoč činjenici da se on na novim horizontima poststrukturalističkog diskursa pokazuje kao kontradiktoran. Iako su javni spomenici i mjesta sjećanja kao sastavnice svih modernističkih projekata i konstrukcija nacionalnih identiteta – od Francuske revolucije naovamo – tijekom cijelog 20. stoljeća igrali važnu društveno kohezijsku i političku ulogu, spomenute promjene na političkom i teorijskom planu dovele su do temeljitog propitivanja kulturoloških, političkih, pa i moralnih aspekata njihove društvene uloge. Pozicija klasičnog koncepta spomenika unutar modernističke paradigme sve se češće opisuje kao *nemoguća,*[21] s obzirom na to da su rastakanje „velikih narativa“ i jačanje historijskog relativizma spomenik učinili *nevidljivim,* a ovisno o njegovu ideološkom predznaku, i *neželjenim*.[22]

[21] Za izvorno značenje „nemogućeg spomenika“, vidi: Ceysson, Bernard. „The Impossible Statue“, u: *Nachder Flut: Kunst 1945.–1960*., S. Sauquet, J. Lehner, Beč : Kunstlerhaus, 1995., 522–530.

[22] Tvrdnja o „nevidljivosti spomenika“, sad već 'opće mjesto' u stručnom i akademskom diskursu o problematici spomenika u 20. stoljeću, ima svoje izvorište u eseju Roberta Musila iz 1936. godine, iz kojeg se često navodi

Čini se, međutim, da su spomenici posvećeni palim borcima i žrtvama fašizma, uništavani ili izmješteni devedesetih godina u „ideološki vakuum“ memorijalnih rezervata, zajedno sa spomenicima posvećenim vojnim trijumfima i komunističkim vođama, bili sve samo ne nevidljivi. Pitanje u kojoj su mjeri i od koga bili neželjeni još je uvijek otvoreno. Popularne, stručne i teorijske rasprave o fenomenu „postsocijalističkog ikonoklazma“, koje su se tijekom posljednjih dvadesetak godina odvijale u svim bivšim socijalističkim zemljama, proizvele su pretpostavku o neminovnosti, pa čak i historijskoj determiniranosti rušenja spomenika, koja je u velikoj mjeri pridonijela normalizaciji procesa uklanjanja i rušenja spomeničkih ostvarenja nastalih u drugoj polovici 20. stoljeća na geografski, kulturološki, politički i ideološki iznimno heterogenom i dinamičnom istočnoeuropskom prostoru.[23] Redukcija cjelokupnog kulturnog, političkog, materijalnog i nematerijalnog naslijeđa zemalja bivšeg istoka na neželjene, disonantne ili problematične ostatke socijalističkog društvenoga uređenja, osnova je za pokušaje njegove opće difamacije po ključu „osude svih totalitarnih režima,“[24] kao i za prešućivanje ili reviziju specifičnog povijesnog iskustva upisanog u spomenike posvećene antifašističkoj borbi i revolucionarnom pokretu tijekom Drugoga svjetskog rata na ovim prostorima.

Strategije, dinamika i okolnosti uklanjanja spomenika bile su uvjetovane specifičnim okolnostima tranzicijskih (de)montaža bivših režima, oštrinom revizionističkih težnji i snagom ideoloških lomova. Primjeri uklanjanja i rušenja spomenika iz opsežne studije Darija Gambonija iz 1997. godine, koji su uglavnom povezani sa zemljama bivšeg Istočnoga bloka (DDR, Mađarska, Poljska), u međuvremenu su nadopunjavani dodatnim istraživanjima i artikulacijom nešto složenijih zaključaka o mehanizmima koji su stajali u pozadini rušenja i

---

rečenica: „There is nothing in this world as invisible as a monument.” (*Ništa na ovome svijetu nije tako nevidljivo kao spomenik.*). Musil, Robert, „Monuments“, u: *Posthumous Papers of a Living Author*, New York: Archipelago Books, 2006., 64–68.

[23] U tom smislu posebno su indikativna objašnjenja iz naveliko citirane knjige Darija Gambonija, temeljena na prilično rudimentarnoj analizi rušenja „komunističkih“ spomenika u zemljama „bivšeg istoka“. Ukorijenjeni u zadatosti bipolarnog konstrukta hladnoratovske ideološke podjele, njegovi zaključci ukazuju na nedostatke i zamke sinkronijske „istočnoblokovske“ analize uzroka i posljedica uništavanja tog spomeničkog korpusa. Vidi: Gamboni, Dario, *Destruction of Art. Iconclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books Ltd., 1997., 51–90.

[24] Riječ je frazi koja proizlazi iz dokumenta pod nazivom *Rezolucija Vijeća Europe 1481 o potrebi međunarodne osude zločina totalitarnih komunističkih režima*, koji je 25. siječnja 2006. objavila parlamentarna skupština Vijeća Europe. Politička motivacija donošenja rezolucije, kao i neprimjerenost upotrebe političkih kategorija u historiografskim analizama, našla se u fokusu većeg broja akademskih rasprava. Vidi: Gabrič, Aleš, „Totalitarizem in Slovenija ali zakaj za Slovenijo ni ustrezna terminologija, ki jo uporabljajo v tuji strokovni literaturi?“, u: *Prispevki za novejšo zgodovino,* Vol 53, No 1 (2013.), 32–47.; Bešlin, Milivoj; Martinov, Vojislav (ur.), *Stigma totalitarizma – antitotalitarni diskurs u funkciji diskreditacije levice*, Novi Sad: AKO, 2014.

uklanjanja spomenika. Tako, primjerice, analiza rezultata ankete provedene 1992. godine u Budimpešti pokazuje kako se većina građana protivila trošenju javnog novca na uklanjanje ili rušenje spomenika, zalažući se za njihovo očuvanje. Unatoč tome gradske su vlasti spomenike sustavno uklonile s javnih gradskih površina, izmjestivši ih na periferiju grada u svojevrstan spomenički „geto“ komercijalne, turističke namjene.[25] Anketa koju je u rujnu 1996. godine provela slovenska agencija SPEM, a čiji su rezultati u studenom iste godine objavljeni u mariborskom dnevnom listu *Večer*, pokazuje kako se gotovo 80% ispitanika u Sloveniji zalagalo za očuvanje spomenika posvećenih NOB-u na njihovim izvornim lokacijama, dok je manje od 1% ispitanika iskazalo želju za njihovim trajnim uništenjem.[26] Iako okolnosti rušenja i uklanjanja spomenika u Hrvatskoj i ostalim državama sljednicama bivše Jugoslavije još nisu utvrđene na znanstveno relevantan način, uočljiva je normalizacija tih procesa podvedenih pod egidom „postsocijalističkog ikonoklazma“, kojim se kroz uopćavanje povijesnih iskustava bivših socijalističkih zemalja stvara dojam kako je rušenje spomenika bilo izraz demokratskih promjena i kolektivne želje za fizičkim uništenjem označitelja bivšeg režima.

Unatoč svim teorijskim propitivanjima i ideološkim osporavanjima, čini se da spomenici i dalje – ili ponovno – čine važan segment suvremene društveno-političke prakse. Malo je poznato, primjerice, da je u SAD-u nakon 9. rujna 2001. sve prisutniji trend podizanja spomenika („*memorial mania*“) povezanih s Drugim svjetskim ratom. Osim često nostalgične želje za odavanjem posljednje počasti američkoj „zlatnoj generaciji“ koja je pred izumiranjem, uzroke te pojave može se pripisati pojačanoj militarizaciji, imperijalističkoj politici i autoritarnoj maskulinizaciji američkog društva.[27] S druge strane, posthladoratovska Europa, a posebno zemlje bivšega istoka, prepravljene su novim spomenicima posvećenima žrtvama holokausta, žrtvama komunizma i spomenicima koji pod agendom izjednačavanja i osude „svih totalitarnih režima“ pružaju jednak obol svim stradalnicima Drugog svjetskog rata. Bez obzira na nove, teže uočljive načine na koje liberalni kapitalizam *proizvodi prostor*, umjetnički utjecaj na izgradnju spomenika uokvirenih „postideološkom“ retorikom sve je samo ne oslobođen

[25] Nadkarni, Maya, „The Death of Socialism and the Afterlife of its Monuments: Making and Marketing the Past in Budapest's Statue Park Museum“, u: *Contested Pasts. The Politics of Memory*, K. Hodgkin, S. Radstone (ur.), London: Routledge, 2003., 199.
[26] Čokl, Vanessa. „Spemova anketa o usodi spomenikov NOB in revolucije. Večina je proti odstranitvi.“ *Večer*, 6. 11. 1996., 206., 20.
[27] Vidi: Doss, Erika. „War, memory, and the public mediation of affect: The National World War II Memorial and American imperialism“, *Memory Studies* 1/2008., 227–250.

problema i kontradikcija koji su obilježile memorijalnu produkciju poslijeratnog razdoblja s obje strane željezne zavjese.

U posljednjih dvadesetak godina u akademskom i stručnom diskursu uvriježio se poprilično ujednačen pogled na razvoj spomeničke plastike 20. stoljeća, koji se – u znatno većoj mjeri nego li je to uobičajeno za sintezne i historizacijske zahvate – zasniva na relativno malom uzorku poznatih spomeničkih projekata i realizacija. Pregled Sergiusza Michalskog u tom smislu predstavlja rijetku iznimku, no ni on ne zaobilazi problem selekcije analiziranih primjera, već prikazom razvoja spomeničke plastike od Pariške komune do pada Berlinskog zida uglavnom potvrđuje i dodatno osnažuje dominantne narative. Indikativno je da se unutar njegova diskursa, koji reproducira binarnu hladnoratovsku podjelu na socrealistički istok i modernistički zapad, spomenička produkcija „nesvrstane“ Jugoslavije ni ne spominje.[28] Budući da sintezni pregled spomenika druge polovice 20. stoljeća na tlu bivše države još uvijek nije napravljen, njihovo je referentno polje kanon konstituiran posredstvom postojećih sinteza moderne skulpture i arhitekture ili monografskih obrada pojedinih autora ili umjetničkih pokreta. U tom je kontekstu često pretpostavljeno sekundarno ili sporedno značenje toga segmenta kiparske produkcije. Nemogućnost primjene istih formalno-stilskih kriterija svakako nije argument koji bi opravdao odbacivanje spomeničke plastike kao predmeta povijesnoumjetničke analize, već prije ukazuje na potrebu sustavne rekonfiguracije postojećeg kritičkog aparata i nužnosti razvoja nove metodologije.

Promjene koje su sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća nastupile kao odgovor na poststrukturalističke prevrate u humanističkim znanostima i na opću epistemološku krizu s određenim su zakašnjenjem zahvatile i povijest umjetnosti, suočivši je s nužnošću propitivanja osnovnih operativnih pojmova i pitanjem „samoodrživosti“ discipline. Proces je proizveo proliferaciju novih teorijskih čitanja, njegovu više ili manje uspješnu implementaciju u povijesnoumjetnički diskurs, ali i istodobno jačanje defenzivne strategije spram tradicionalnih metoda i obranu elitne pozicije same discipline, što je rezultiralo „postupnim 'ukopavanjem' oponenata na suprotnim pozicijama“.[29] Tema spomenika našla se pritom u procjepu između tih dvaju metodoloških, ali i ideoloških opredjeljenja. Naime, primarni interes novih kritičkih teorija bio je „da se nizom različitih tipova teorijskog iskaza podupru i predoče interesi te

[28] Vidi: Michalski, Sergiusz, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870 – 1997.*, London: Reaktion Books, 1998.
[29] Kolešnik, Ljiljana, „Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu“, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, M. Pelc (ur.), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2004., 322.

ideološke pozicije različitih, do jučer posve marginaliziranih socijalnih skupina“,[30] što svakako nije išlo u korist analizi artefakata koji su, poput spomenika, uglavnom služili legitimaciji i reprezentaciji Države te reprodukciji dominantnih klasnih i rodnih odnosa. S druge stane, tradicionalna ih je povijest umjetnosti nastavila tretirati kao podvrstu klasičnih umjetničkih medija, poput kiparstva ili arhitekture. Konačno, čak i u onim situacijama u kojima spomenici čine neizostavan ili najkvalitetniji segment umjetničke produkcije pojedinih autora, zamjetan je otpor spram njihove integracije u povijesnoumjetnički narativ modernizma.[31] Štoviše, mogli bismo utvrditi kako je spomenik – javni umjetnički objekt čija se politička i društvena utilitarnost jasnog ideološkog predznaka teško može prikriti ili neutralizirati kako bi ga se moglo smatrati dijelom autonomne sfere kulturne proizvodnje – istinski *enfant terrible* modernizma.

Dominantni narativ o razvoju modernističkog spomenika započinje Rodinovim *Balzacom*, pa preko Brancusijeva *Beskonačnog stupa* i Zadkinova *Porušenog grada* stiže do Butlerova projekta za *Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku*. Slučaj toga neuspjelog međunarodnog natječaja najčešće se dovodi u vezu s krizom modernističkog spomenika, pa se tako kanonski niz značajnih ostvarenja u polju memorijalne plastike nastavlja tek pojavom *antispomenika* u Zapadnoj Njemačkoj početkom 1980-ih godina. S druge strane, arhitektonski se kanon spomeničkih rješenja svodi na eksperimentalne, često neostvarene ili uništene projekte, mahom nastale pod utjecajem lijeve ideologije, poput Tatlinova projekta za *Spomenik Trećoj internacionali*, Mies van der Roheova *Spomenika Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu* i Gropiusova *Spomenika Weimarskoj Republici*. Primjeri vrijedni pažnje ponovno se pojavljuju tek s proliferacijom prostorno-arhitektonskih koncepcija spomenika posvećenih holokaustu, poput *Spomenika ubijenim Židovima* Petera Eisenmana u Berlinu.[32] Čini da iz tako postavljena narativa u potpunosti ispada obimna produkcija u Hrvatskoj i na području bivše Jugoslavije koja upravo u vrijeme „krize“ spomenika na Zapadu 1960-ih i 1970-ih godina doživljava proliferaciju novih formalnih rješenja i inovativnih konceptualnih pristupa problemu

[30] Isto.
[31] Vidi: Ceysson, B., „The Impossible…“ (1995.), 253–260.
[32] U uvodu recentno objavljene knjige Quentina Stevensa i Karen Franck *Memorials as Spaces of Engagement. Design, Use and Meaning* tvrdi se kako je kreativan i inkluzivan pristup oblikovanju spomenika započeo tek osamdesetih godina prošlog stoljeća, preciznije, odabirom projekta Maye Lin za *Spomenik veteranima Vijetnamskog rata* iz 1981. godine, odnosno s istovremenim, novim pristupom obilježavanju holokausta u Njemačkoj. U knjizi se ne navodi nijedan primjer spomenika s područja bivše Jugoslavije, gdje se srodni oblici promišljanja spomeničke forme javljaju već šezdesetih godina. Vidi: Stevens; Quentin; Franck, Karen, A., *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning* (Kindle Locations 416-420), London: Taylor and Francis, 2015.

spomenika. Ipak, posljednjih je godina sve zamjetnije zanimanje domaćih istraživača i šire znanstvene zajednice za spomenike s područja istočne Europe i bivše Jugoslavije.[33]

Općenito gledano, povijest moderne umjetnosti spomeničku plastiku u pravilu tretira kao odjek dominantnih formalno-stilskih usmjerenja, koji zahvaljujući ideološkim propozicijama i zahtjevima naručitelja kvalitetom vječno kaskaju za likovnim ostvarenjima nastalima u „punoj slobodi" umjetničkog stvaralaštva. Riječ je prvenstveno o metodološkom problemu, koji je nemoguće adresirati bez primjene novih teorijskih alata. Iako se kritičke perspektive koje se od sedamdesetih godina u polju arhitekture i urbanizma javljaju pod Lefebvreovim utjecajem za sada nisu značajnije odrazile na kritiku analitičkih i valorizacijskih parametara spomeničke plastike, koncept horizontalne povijesti umjetnosti i primjena kritičke geografije na analizu umjetničke i kulture produkcije u perifernim sredinama mogao bi doprinijeti rješavanju metodoloških problema u pristupu spomeničkoj plastici.[34] Upravo u tom ključu valja sagledati i recentni fenomen popularnosti jugoslavenske spomeničke plastike na Zapadu, koji, bez temeljite analize i kontekstualizacije spomeničke produkcije socijalističkog razdoblja, kao i bez iznalaženja novih kriterija njezine valorizacije, vrlo lako može produbiti već započeti proces njezine banalizacije i falsificiranja.

Kriza povijesti znanstvene discipline kojom je obilježen kraj 20. stoljeća neminovno se odrazila i na druge, srodne znanstvene discipline, a uzrokovala su je i preslagivanja unutar same povijesne znanosti. Pojava zasebnoga, naddisciplinarnog polja za koje se uvriježio naziv studiji sjećanja (engl. *memory studies*) jedna je od uočljivijih posljedica toga preslagivanja. To izrazito heterogeno teorijsko polje, artikulirano sredinom osamdesetih godina u zemljama zapadne Europe i SAD-a, postupno je apsorbiralo metode niza disciplina iz različitih znanstvenih područja – od etnologije do neuropsihijatrije – da bi danas postalo nezaobilaznom referencom gotovo svakog bavljenja fenomenom uspostavljanja veze između prošlosti i sadašnjosti. Upravo se amorfnost i nedostatak jasnog epistemološkog utemeljenja toga akademskog polja često

[33] Vidi: Murwaska-Muthesisus, Katarzyna, „Oskar Hansen and the Auschwitz Countermemorial, 1958-59", u: *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe, 1945 – 1968*, C. Benton (ur.), Ashgate Publishing Limited & Henry Moore Institute, 2004., 193–211.; Kulić, Vladimir, „Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City", u: *East West Central Re-building Europe, 1950-1990, Vol. 1, Re-Humanizing Architecture*, Á. Moravánszky et al. (ur.), BIRKHÄUSER, 2016., 77–88.; Kulić, Vladimir, „Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References", u: *ACSA 101: New Constellations, New Ecologies*, I. Berman, E. Mitchell, (ur.), Washington, D.C.: Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013., 1–9.

[34] Piotrowski, Piotr, *Avangarda u sjeni Jalte. Umjetnost srednjoistočne Europe u razdoblju 1945. – 1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., 13–32.

nalazi na meti kritičara, pri čemu se ključne polemike odvijaju u polju filozofije povijesti.[35] Unatoč izraženoj interdisciplinarnosti studija sjećanja, pokušaji kombinacije klasičnih povijesno-umjetničkih metoda s analizom medijacijskih aspekata spomenika u procesu transfera društvenog sjećanja, kakva nas zanima u ovome istraživanju, relativno su rijetki. Naime, prepoznavanje društvene uloge spomenika čini jedan od važnijih aspekata ovog istraživanja, a u njegovu fokusu nalazi se transfer društvenog sjećanja koji se odvija posredstvom spomenika, odnosno, sagledavanje formalnih, tipoloških i ikonografskih obilježja u funkciji *figura* ili *medija* sjećanja. U tome procesu isprepliću se sve tri razine – individualna, kolektivna/društvena i institucionalna – na kojima se posredstvom spomenika sjećanje oblikuje i održava. Takav pristup otvara mogućnost primjene širokog spektra teorijskih koncepata i alata razvijenih tijekom posljednjih tridesetak godina unutar polja studija sjećanja. Cilj ovoga rada nije, međutim, njihova sustavna primjena ili testiranje na predmetu našega istraživanja, već analiza različitih aspekata spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj potpomognuta primjenom operativnih pojmova i koncepata proizišlih iz studija sjećanja, poput koncepta *kolektivnog sjećanja* i *društvenih okvira* (Maurice Halbwachs),[36] *mjesta sjećanja* (Pierre Nora)[37] i spomenika kao *figure sjećanja* (Jan Assman).[38]

Dok ćemo se institucionalnom razinom sjećanja baviti u kontekstu uloge spomenika u formiranju i provođenju službenih politika pamćenja, a kolektivnu razinu sagledati kroz ulogu korisnika kao jednoga od aktera u procesu nastanka spomenika, utjecaj individualnog sjećanja na kvalitetu produkcije spomenika dosada je rijetko obrađivan i posebno važan segment naše buduće analize. Iskustvo Drugoga svjetskog rata na različite je načine odredilo sudbine velikoga broja ljudi u Hrvatskoj, ostavljajući za sobom potrebu za komemoriranjem i obilježavanjem iskustva traumatične prošlosti. Među onima na koje je utjecalo ratno iskustvo bili su i umjetnici

---

[35] O sukobu između zagovornika *sjećanja* i *povijesti*, vidi: Traverso, Enco, „Istorija i sećanje: antinomski par?“, u: *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44. Priručnik za čitanje grada*, R. Rädle, M. Pisarri (ur.), Beograd: M. Radanović, 2013., 10–29.

[36] Maurice Halbwachs, autor pojma kolektivnog sjećanja, spomenike ne stavlja u fokus svoje, primarno sociološke analize. Vidi: Middleton, David; Brown, Steven D., „Memory and Space in the Work of Maurice Halbwachs”, u: *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*, D. Middleton, S. D. Brown (ur.), London: Sage Publications, 2005., 118–137.

[37] U opsežnoj studiji *Les Lieux de Mémoire* francuskog povjesničara Pierrea Nora spomeniku se pristupa fenomenološki, kao jednoj od brojnih manifestacija kolektivnog sjećanja, koje Nora naziva *mjestima sjećanja*. „Mjesto sjećanja [*lieu de mémoire*] važan je materijalan ili nematerijalan entitet koji se ljudskim djelovanjem i protokom vremena pretvara u simbolički element memorijalne baštine svake društvene zajednice“. Detaljnije objašnjenje vidi u: Nora, Pierre; Lawrence., D. Kritzman (ur.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1: Conflicts and Divisions*, New York & Chichester: Columbia University Press, 1996., XVII.

[38] Assmann, Jan, „Kulturno sjećanje“, u: *Kultura pamćenja i historija*, M. Brkljačić, S. Prlenda (ur.), Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2006., 53.

i arhitekti koji će sudjelovati u poslijeratnoj izgradnji spomenika i obnovi zemlje, od koji je dobar dio bio profesionalno ili politički aktivan prije i/ili za vrijeme trajanja rata. Iako nisu svi s oduševljenjem dočekali promjenu ideološke paradigme i društvenog uređenja, sigurno je da dramatično iskustvo rata nikoga nije ostavilo ravnodušnim i da je na mnoge umjetnike, kako u Hrvatskoj, tako i u ostatku Europe, ostavilo znatnoga traga te na njih nerijetko utjecalo i u formativnom smislu.[39] Stoga znatan dio njih svoj angažman u izgradnji i oblikovanju spomenika nije doživio kao nametnuto sudjelovanje u izgradnji mita i *izmišljanju tradicije*, već su u taj zadatak unosili vlastito proživljeno iskustvo, a nerijetko su bili motivirani i osobnim ideološkim uvjerenjima.[40] Za neke je taj zadatak istovremeno značio i dobru priliku za samopromociju i materijalni probitak, dok je kod drugih upravo manjak neposrednog ratnoga iskustva utjecao na motivaciju i sposobnost afektivnog prijenosa te teme u umjetnički medij.[41] Osim činjenice da je sudjelovanje u Narodnooslobodilačkog borbi ili ilegalnom pokretu otpora mnogim umjetnicima služilo kao legitimacija i preporuka za dobivanje poslijeratnih narudžbi te olakšavalo ulazak u svijet umjetnosti, čini se da su umjetnici s osobnim iskustvom ratnih strahota bili i snažnije motivirani, što je uglavnom rezultiralo i boljim umjetničkim ostvarenjima u polju spomeničke plastike.

S druge strane, političko-pragmatični odnos prema prošlosti, koji se odvijao na razini institucionalnog sjećanja i formirao politike pamćenja, ostvarivao se na razini specijaliziranih tijela državne administracije s ciljem nadzora nad načinima na koji se uspostavljala veza između prošlosti i sadašnjosti. Takav tip „upravljanja“ podrazumijevao je i stvaranje određenih „formula“ i dogmi, prema kojima se prošlost interpretirala i integrirala u sadašnjost i koje su imale neskrivenu političku agendu. Taj fenomen nije, međutim, bio ni na koji način specifičan za razdoblje socijalizma ili za zemlje bivšega Istočnog bloka.[42]

---

[39] Za pregled te problematike u širem europskom kontekstu, vidi: Gillen, Eckhart; Weibel, Peter (ur.), *Art in Europe 1945–1968. Facingthe Future*, Tielt: Lannoo, 2016.

[40] Do takvoga zaključka došli smo iščitavanjem niza osobnih zapisa i intervjua umjetnika i arhitekata, pri čemu nam je od velike koristi bila obrađena hemerotečna građa u Likovnom arhivu HAZU i Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu.

[41] U tom je smislu indikativan slučaj kipara Frana Kršinića koji nije bio sklon lijevim ideološkim strujanjima u umjetnosti i koji za vrijeme rata boravi u Zagrebu, obavljajući od 1942. do 1944. godine istaknutu javnu funkciju rektora Likovne akademije. Relativno slaba kvaliteta njegove poslijeratne spomeničke plastike, sagledana u kontekstu njegova cjelokupnog opusa, svakako je imala veze s manjkom osobnog iskustva ratnih strahota, kakvog – primjerice – Radaušu ili Augustinčiću nije nedostajalo.

[42] Za komparativna istraživanja politika pamćenja na primjeru Francuske, Njemačke, Italije, Švicarske, Austrije, Poljske i SSSR-a, vidi: Lebow, Richard Ned; Kansteiner, Wulf; Fogu, Claudio (ur.), *Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2006.

2.2. Pregled korištenih izvora

Dosadašnje znanstvene spoznaje i istraživanje spomeničke plastike posvećene NOB-u, socijalističkoj revoluciji i radničkom pokretu uključuju niz primarnih izvora, hemerotečnu građu, kao i literaturu preglednog, sintetskog i teorijskog karaktera unutar kojih prepoznajemo nekoliko kronološki i/ili metodološki zaokruženih cjelina.

Primarne izvore prvenstveno čine spomenici koji su obiđeni opširnim terenskim istaživanjima u razdoblju od 2011. do 2016. godine te arhivska dokumentacija prikupljena istraživanjima u arhivima. Opširno istraživanje provedeno je u Arhivu Jugoslavije u Beogradu, s fokusom na Fond 297 (SUBNOR), u kojem se čuva i relevantna dokumentacija vezana u rad republičkog odbora S(U)BNOR Hrvatske. Istraživanja su provedena i u sastavnicama Hrvatskog državnog arhiva te u dostupnim privatnim arhivima pojedinih umjetnika i arhitekata (D. Džamonja, S. Luketić, Z. Kolacio).[43] Intervju s Rastkom Schwalbom, prvim konzervatorom zaduženim za memorijalnu baštinu u Zavodu za zaštitu spomenika, poslužio nam je kao dragocjen izvor informacija o sustavu narudžbe, gradnje i zaštite spomenika posvećenih NOB-u, revoluciji i radničkom pokretu u Hrvatskoj.[44]

Primarni i sekundarni izvori, nastali u istom društveno-političkom kontekstu u kojem se podižu spomenici (1945.–1990.), čine najopsežniji segment referentne literature. Jedan njezin dio služi kao izvor faktografskih podataka ključnih za izradu kataloške baze podataka o spomenicima, dok ostatak pruža osnovu za analizu nastanka i recepcije toga tipa kiparske/arhitektonske produkcije. U strukturalnom smislu, raspon te vrste izvora vrlo je širok: hemerotečna građa, dostupni kataloški popisi u elaboratima i stručno-administrativnim klasifikacijama, popularno-stručne i propagandno-didaktičke publikacije na temu spomenika za pojedina administrativna područja (pregledi na razini cijele Jugoslavije, Hrvatske, popisi i vodiči na razini kotara, općina i zajednica općina). S obzirom na ingerenciju boračkih organizacija nad narudžbom i financiranjem spomenika, u tim je publikacijama naglasak stavljen na njihovom povijesnom i ideološkom značaju, prije nego na morfološkim karakteristikama ili estetskoj dimenziji. Isto vrijedi i za poglavlja s popisom spomenika za

[43] Cjelovit popis arhiva i pripadajućih arhivskih fondova nalazi se u popisu literature.
[44] Zvučni zapis razgovora vođenoga u Muzeju grada Rijeke 4. i 5. lipnja 2014. godine nalazi se u Dokumentaciji Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.

pojedine kotare ili općine, kakva su često uključivana u obimnu historiografsku literaturu povezanu s Drugim svjetskim ratom.[45]

Posebno korisnu skupinu izvora predstavlja periodika, posebice časopisi što su ih izdavali republički ili savezni SUBNOR (*27. srpanj* i *Crvena zvezda*, koja je 1962. godine preimenovana u *Četvrti jul*). Ti su časopisi kontinuitetom svojega izlaženja i pokrivanjem različitih tema povezanih s politikom pamćenja i kulturom sjećanja na Drugi svjetski rat (organizacije proslava, otkrivanje spomenika, stručne polemike, intervjui, kritički osvrti na problem izgradnje spomenika i sl.), poslužili ne samo kao dragocjeno vrelo podataka već su nam osigurali i preglede ključnih događanja i tendencija u polju kulture sjećanja na području cijele Jugoslavije. Dok je ta skupina periodičnih izdanja u cijelosti obrađena, ostali izvori te vrste konzultirani su posredstvom postojećih, tematski strukturiranih hemeroteka, koje obuhvaćaju dnevni i tjedni tisak iz Hrvatske i drugih republika Jugoslavije (hemeroteka Instituta za povijest umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, fascikli s hemerotečnom građom u Arhivu Jugoslavije i dr.). Stručna periodika iz područja arhitekture, dizajna i likovnih umjetnosti (*Čovjek i prostor, Arhitektura, Život umjetnosti, Sinteza, Arhitektura-urbanizam, Umetnost* i dr.) također je konzultirana, a osim podataka o izgradnji spomenika te o raspisivanju i objavljivanju rezultata natječaja za spomenike, pružila nam je i dragocjen uvid u reagiranja likovne i arhitektonske kritike na probleme u vezi s produkcijom spomeničke plastike. Autori te vrste tekstova nerijetko su renomirani i utjecajni teoretičari i povjesničari umjetnosti i arhitekture (primjerice G. Gamulin, V. Horvat Pintarić, M. Prelog, D. Venturini, A. Mutnjaković, Z. Kolacio, T. Premerl, J. Seissel i dr.).

Drugi značajan korpus literature čine monografije umjetnika i arhitekata te opći pregledi i antologije kiparstva i arhitekture s područja Hrvatske i Jugoslavije, koje su objavljivane od pedesetih godina prošlog stoljeća do danas. Dio njih konzultiran je tijekom prikupljanja podataka i nalazi se u popisu literature za bazu podataka, a ostatak je obuhvaćen u općem popisu upotrijebljene literature. Posebno važni bili su nam antologijski pregledi skulpture s pripadajućim studijama,[46] kao i monografska izdanja umjetnika i arhitekata koji su znatan dio svojega opusa posvetili promišljanju i produkciji spomeničke plastike: Vojin Bakić, Dušan

[45] Cjelokupni popis literature izdvojen je i objedinjen u Popisu izvora korištenih za izradu kataloške baze podataka.
[46] Protić, Miodrag B., „Jugoslovenska skulptura 1870.–1950.“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.; Baldani, Juraj, „Jugoslavenski angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo“, u: *Revolucionarno kiparstvo*, D. Zdunić (ur.), Zagreb: Spektar, 1977. i dr.

Džamonja, Stevan Luketić, Zdenko Kolacio i dr.[47] U tom smislu valja posebno istaknuti zbirku eseja Bogdana Bogdanovića,[48] ali i niz monografija drugih relevantnih umjetnika u polju monumentalne skulpture i spomeničke plastike iz Hrvatske i s područja Jugoslavije.[49]

Stručna i znanstvena literatura nastala u prvom desetljeću nakon raspada Jugoslavije (1990.–2001.) obilježena je uspostavljanjem općedruštvene i ideološko-političke (pseudo)kritičke distance prema kulturnom nasljeđu socijalizma, što je rezultiralo relativno skromnom znanstvenom produkcijom i nešto većim brojem tekstova preglednog ili stručnog karaktera, koji su, silom prilika, uglavnom bili posvećeni tada aktualnom problemu masovne destrukcije spomenika. Ključan pregled povijesti moderne skulpture predstavlja antologija Grge Gamulina,[50] na koji se strukturom i tipom analize nadovezuje i recentna antologija hrvatskog kiparstva Ive Šimat-Banova, sa zasebnim poglavljem posvećenim spomeničkoj plastici.[51]

Među prvim znanstvenim doprinosima analizi problema spomeničke plastike ističe se tekst Ljiljane Kolešnik o Bakićevu stvaralaštvu u kontekstu europske monumentalne skulpture,[52] kao i uloga te znanstvenice u organizaciji međunarodne konferencije *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, koja već 1999. godine u Zagreb dovodi međunarodne stručnjake za povijest poslijeratne moderne umjetnosti, čija istraživanja otvaraju nove teorijske i metodološke perspektive proučavanju socijalističke umjetničke baštine u Hrvatskoj.[53] Plodovi tih napora bit će vidljivi desetak godina kasnije u velikom izložbenom projektu *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.* (MSU, 2011./12.),

---

[47] Maroević, Tonko, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.; Brumen, Jože; Džamonja, Dušan; Kržišnik Zoran (ur.), *Dušan Džamonja*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.; Luketić, Eleonora (ur.), *Stevan Luketić*, Zagreb: Skaner studio, 2006.; Kolacio, Zdenko, *Spomenici i obilježja 1953–1982*, Zagreb: Globus, 1984.
[48] Bogdanović, Bogdan, *Ukleti neimar*, Split: Feral Tribune, 2001.
[49] Krković, Ilija; Grijić, Vera, *Momčilo Krković – Skulptura*, Beograd: Beogradska knjiga, 2009.; Lah, Milena, *Milena Lah*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske; Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1991.; Mažuran Subotić, Vesna, *Marijan Kocković 1923.–1991.*, Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2013.; Pejaković, Mladen, *Branko Ružić*, Zagreb: HAZU, 1996.; Šegedin, Petar, *Frano Kršinić*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1968.; Kolar Sluga, Breda (ur.), *Slavko Tihec 1928−1993*, Maribor: Umetnostna galerija Maribor, 2003/2004.; Srhoj, Vinko, *Grupa Biafra 1970.–1978.*, Zagreb: Art studio Azinović, 2001. i dr.
[50] Gamulin, Grgo, „Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. stoljeća, Zagreb: Naprijed, 1999.
[51] Šimat-Banov, Ive, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Ljevak, 2013.
[52] Kolešnik, Ljiljana, „Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22, 1998., 186–201.
[53] Kolešnik, Ljiljana (ur.), *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.

koji sadržajem i strukturom pratećeg kataloga po prvi put otvara interdisciplinaran pristup kulturnoj povijesti socijalističkog razdoblja u Hrvatskoj.[54]

Povećanje obujma stručne i znanstvene literature o kulturi i politikama pamćenja iz razdoblja socijalizma u posljednjih desetak godina[55] utjecalo je i na veći interes domaćih i stranih autora za tu vrstu kiparske i arhitektonske produkcije, kao i na nastojanje da se pri njezinoj interpretaciji i valorizaciji primijene metodološki i teorijski alati interdisciplinarnog karaktera (antropologija, sociologija, filozofija, politologija, studiji sjećanja). Vrijedan doprinos razradi te teme dali su i domaći autori čija se istraživanja sudbine spomeničke plastike i načina njezine uporabe kroz suvremene umjetničke prakse nakon devedesetih temelje na primjeni suvremenih kulturalno-antropoloških teorija.[56]

Ključni znanstveni doprinos tumačenju poslijeratne umjetnosti u širem kulturno-povijesnom i društvenom kontekstu dala je Ljiljana Kolešnik u knjizi *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, koja sadržava poglavlje posvećeno monumentalnom kiparstvu, u kojem autorica problematizira specifičnosti te vrste kiparske produkcije u kulturno-umjetničkoj klimi pedesetih godina i njezine recepcije u likovnoj kritici.[57] S druge strane, istraživačko-kustoski projekti napravili su važne korake u reafirmaciji te vrste stvaralaštva unutar umjetničkih opusa pojedinih autora, prvenstveno Vojina Bakića[58] i Bogdana Bogdanovića.[59]

Od inozemnih autora, specifičan doprinos otvaranju novih perspektiva u tumačenju fenomena monumentalne spomeničke plastike s područja Jugoslavije, kao i njegovoj

---

[54] Kolešnik, Ljiljana (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, MSU, Zagreb, 2012.

[55] Vidi: Brkljačić, Maja; Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.; Kuljić, Todor, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja, 2006., i dr.

[56] Potkonjak, Sanja; Pletenac, Tomislav, „Kada spomenici ožive – 'umjetnost sjećanja' u javnom prostoru“, u: *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 23, 2011., 7–24.; Mirčev, Andrej, „Prostorne prakse između arheologije, ideologije i arhiva (skica za kritičko-dijalektičku kartografiju)“, u: *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, V. Gulin Zrnić, N. Škrbić Alempijević, J. Zanki (ur.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Institut za etnologiju i folkloristiku, 2016.

[57] Kolešnik, Ljiljana, *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.

[58] U organizaciji kustoskog kolektiva WHW, prva Bakićeva izložba održana je 2007. godine u Galeriji Nova. Vidi: *Novine #12*, Zagreb: Galerija Nova, 2007. Nekoliko godina kasnije održana je i velika retrospektiva istoga autora s pratećim katalogom, u kojem je poseban naglasak stavljen upravo na njegovu produkciju u polju javne i memorijalne skulpture. Vidi: Ivančević, Nataša (ur.), *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

[59] Izložba „Bogdan Bogdanović-Ukleti neimar“ autorice Sonje Leboš priređena je u razdoblju od 2011. do 2016. godine na više lokacija u Hrvatskoj (Zagreb, Split, Pula, Vukovar, Osijek, Dubrovnik). Vidi: Leboš, Sonja (ur.), *Mnemosyne – Theatre of Memories: phase 1: getting together*, Zagreb: Association for Interdisciplinary and Intercultural Research, 2010.

međunarodnoj vidljivosti, dao je slovenski filozof Gal Kirn.[60] Poseban doprinos novim metodološkim i interpretativnim pristupima analizi procesa izgradnje spomenika i analizi odnosa između spomenika i politika pamćenja u Jugoslaviji dala je njemačka povjesničarka Heike Karge,[61] kao i srodna, problemska studija srpske povjesničarke Olge Manojlović Pintar.[62]

Razumijevanju kulturno-povijesnog konteksta nastanka arhitektonskih spomenika na tlu Jugoslavije u velikoj su mjeri doprinijeli rezultati istraživanja provedenih u sklopu međunarodnog projekta i izložbe *Unfinished Modernisations*.[63] Za komparativno sagledavanje problema spomeničke plastike u poslijeratnoj Europi, osim već spomenutog pregleda S. Michalskog[64] i Jamesa E. Younga[65], važan doprinos predstavlja zbirka tekstova *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968,* kao i tematski broj časopisa *Art Journal* posvećen poslijeratnoj skulpturi u Europi i SAD-u.[66] Nažalost, komparativne studije iz zemalja bivšeg Istočnog bloka ostale su nam uglavnom nepoznate ili nedostupne, osim općih pregleda spomeničke plastike monografskog tipa za područje Bugarske, Slovačke i SSSR-a.[67] Svakako treba istaknuti obimno istraživanje i evidentiranje albanskih spomenika koje je prije nekoliko godina provela nevladina udruga *Department of Eagles,* koje je rezultiralo trotomnim izdanjem s kritičkim tekstovima, katalogom i fotografijama spomenika nastalih u Albaniji od 1945. do 1990. godine.[68]

Za uvid u domete i recepciju domaće spomeničke produkcije u drugim, kako istočno, tako i zapadnoeuropskim sredinama, konzultirani su i relevantni inozemni časopisi, uglavnom

---

[60] Kirn, Gal, „Transformation of memorial sites in the post-Yugoslav context“, u: *Reading Images in the post-Yugoslav context*, K. Slobodan, Š. Daniel (ur.), Leiden: Brill Publishers, 2012.; Kirn, Gal; Burghardt, Robert, „Jugoslavenski partizanski spomenici: Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma“, u: *jugoLink: pregled postjugoslovenskih istraživanja*, 1, 2012.

[61] Karge, Heike, *Steinerne Erinnerung – Versteinerte Erinnerung? Kriegs Gedenken in Jugoslawien (1947-1970),* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010; skraćeno, prilagođeno izdanje: Karge, Heike, *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje*, Beograd: XX Vek, 2014.

[62] Manojlović-Pintar, Olga, *Arheologija sećanja*, Beograd: Čigoja, 2014.

[63] Mrduljaš, Maroje; Kulić, Vladimir (ur.), *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Pragmatism*, Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2012.

[64] Michalski, Sergiusz, *Public Monument : Art in Political Bondage 1870 – 1997,* London: Reaktion Books, 1998.

[65] Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning.* New Haven, London : Yale University Press, 1993.

[66] *Art Journal. Sculpture in Postwar Europe and America 1945-59*, 53/4, 1994.

[67] Vukov, Nikolai; Ponchiroli, Luka, *Witnesses of Stone. Monuments and Architectures of Red Bulgaria 1944–1989*, Ponchirli Editory, 2011.; Ritter, Katharina et al. (ur.), *Soviet Modernism 1955–1991: An Unknown History*, Beč: Architecturzentrum; Zürich: Park Books, 2012.; Benický, Karol, *Po stopáchslávy*, Banska Bystrica: Vydalo Vydavatel'stvo Oveta, 1974.; Fowkes, Reuben, „Monumental Sculpture in Post-War Eastern Europe, 1945-1960“, doktorska disertacija, Essex: University of Essex, 2002.

[68] Van Gerven Oei, Vincent W. J. (ur.), *Lapidari, Volume 1: Texts*; *Lapidari, Volume 2: Images, Part I*; *Lapidari, Volume 3: Images, Part II*, Brooklyn, NY: punctum books, 2015.

iz područja arhitekture i primijenjene umjetnosti (*La Architettura, L'Architecture d'Aujourd'hui, The Architectural Review, Декоративное искусство СССР*).[69]

Stručni doprinosi su se tijekom devedesetih godina uglavnom svodili na izradu kataloške evidencije porušenih spomenika i javne apele struke za zaštitu i obnovu devastirane spomeničke plastike.[70] Kasnija izdanja toga tipa uključuju evidencije porušenih spomenika u pojedinim gradovima ili općinama, ali i nove popise spomenika u regijama gdje spomenici nisu bili u toj mjeri uništavani.[71] Problemska analiza rušenja spomenika u Hrvatskoj predstavljena je i kroz istraživačko-izložbeni projekt *Spomenici u tranziciji*.[72] Napomenimo da su dosadašnji napori u evidenciji porušenih spomenika i problematizaciji mehanizama rušenja uglavnom dolazili od veteranskih udruga borca Drugog svjetskog rata i iz nevladina sektora.

2.3. Definicija, opseg i obilježja korpusa

Definiranje i temeljit faktografski obuhvat korpusa u formi kataloške baze podataka čini glavni metodološki okvir ove disertacije. Budući da smo u dosadašnjim objašnjenjima uglavnom baratali općenitim terminima „spomenika“ ili „spomeničke plastike“, potrebno je jasnije definirati građu koju pod tim terminima podrazumijevamo, odnosno kriterije temeljem kojih su pojedini spomenički artefakti ili manifestacije uključene u taj korpus. Budući da je riječ o vrlo heterogenom materijalu, kriterije smo definirali na dvije razine: na tematskoj i na formalnoj.

Tematska razina podrazumijeva kriterije selekcije objekata javne namjene koji su ušli u korpus zbog svoje društvene uloge i ideološkog sadržaja. Budući da se promjenom društveno-

---

[69] Cjelokupni popis literature koja je upotrijebljena za izradu kataloške baze podataka izdvojen je i objedinjen u Popisu izvora korištenih za izradu kataloške baze podataka.

[70] *Rušenje antifašističkih…* (2001.); Maković, Zvonko, „Sudbina spomenika revolucije. Sotonski obračun s prošlošću“, u: *CICERO – MAGAZIN ZA UMJETNOSTI*, 5, travanj 1999., 43–49.

[71] Delač, Domagoj; Šimunković, Mario, *Sjećanje je borba*, Zagreb: SABA RH; Alerta, 2013.; Zarić, Borivoj, *Povijesna sjećanja zapisana u kamenu. Stanje spomeničke antifašističke baštine Požeške kotline iz perioda Narodnooslobodilačkog rata 1941. – 1945. godine*, Požega: Udruga antifašističkih boraca i antifašista – Požega, 2013.; Maružin, Abram; Rojnić, Miho, *Spomenici govore. Katalog spomeničkih obilježja, poginulih boraca i žrtava fašističkog terora na Pulštini u Drugom svjetskom ratu*, Pula: UABH grada Pule, 2004.; Jakovljević, Božo (ur.), *Antifašizam na Buzeštini: Narodnooslobodilački pokret 1941.–1945.*, Buzet: Savez antifašista grada Buzeta, Pučko otvoreno učilište Augustin Vivoda, Katedra čakavskog sabora; Račice: Reprezent, 2003., 519–530.; i dr. Cjelovit popis publikacija toga tipa nalazi se u popisu literature.

[72] Projekt je bio usmjeren na izradu tipologije rušenja spomenika, a izložba je održana 2013./2014. godine u Galeriji Nova u Zagrebu. Vidi: http://www.whw.hr/galerija-nova/izlozba-spomenici-u-tranziciji.html (pristupljeno 3. 2. 2017.)

političkog poretka drastično izmijenio odnos prema spomenicima koji su predmet našega interesa, kao i ideološka polazišta interpretacije povijesnih događaja na koje se oni odnose, metodološki je neodrživo spomenute kriterije definirati u relaciji prema njihovom suvremenom tumačenju ili percepciji, tim više što revizija i prijedlog nove klasifikacije još uvijek nisu dovršeni. S obzirom na to da nas je u sklopu ovog istraživanja primarno zanimao izvorni kontekst njihova nastanka, u korpus su uvršteni i spomenici koji su uništeni.

Tematsko određenje spomenika koji čine naš korpus podrazumijeva specifičan pogled na recentnu prošlost, primarno određen – kao kod svakog državotvornog projekta – političko-ideološkim interesima. Jedan od prioriteta KPJ/SKJ, središnjeg političkog subjekta koji je upravljao politikama pamćenja u bivšoj Jugoslaviji, bilo je održavanje pozitivnog, herojskog narativa o antifašističkoj borbi u Drugom svjetskom ratu – službenog naziva Narodnooslobodilačka borba ili Narodnooslobodilački rat[73]– tijekom koje su se pod vodstvom istog tog političkog subjekta provodile i revolucionarne aktivnosti usmjerene uspostavljanju novog društvenog poretka. No, dok su borba i pobjeda nad fašizmom uglavnom bile smatrane završenim povijesnim epizodama, ideja revolucije – čije je ishodište bilo u povijesnom iskustvu oružane borbe – kontinuirala je i nakon završetka Drugog svjetskog rata i podrazumijevala izgradnju „novog i pravednijeg društva“. Nužnost kontinuiranog ideološkog rada dodatno je aktualizirana nakon rezolucije Informbiroa, kojom je 1948. godine, zbog Titova ideološko-političkog sukoba sa Staljinom, FNRJ izbačena iz Kominterne. Nakon tog događaja, Jugoslavija i KP prolaze kroz teško razdoblje unutarnjih obračuna i partijske konsolidacije, praćene istovremenim naporima u iznalaženju vlastite inačice socijalističkog društveno-ekonomskog uređenja i nastojanjima da se – u političkom smislu – iskoriste prednosti toga geopolitičkog položaja, koji je postao povoljan izlaskom iz sfere utjecaja SSSR-a.

Rješenje je već početkom pedestih godina pronađeno u modelu radničkog samoupravljanja, sveobuhvatnom društveno-ekonomskom principu društvenog uređenja, čiji cilj je bio postupno odumiranje državnog aparata i potpuna emancipacija radničke klase. Izborom takvoga modela, simbolička spona između revolucije i radničkog pokreta dodatno je osnažena i aktualizirana. Stoga je i povijest jugoslavenskog radničkog pokreta trebalo osvijestiti i približiti narodu, odnosno aktivirati ili konstruirati kolektivno sjećanje na modele radničkog

[73] Termin Narodnooslobodilački rat naroda Jugoslavije 1941.–1945. (NOR), koji se često vodi pod nazivom Narodnooslobodilačka borba (NOB), u najkraćim crtama označava „rat koji su vodili narodi Jugoslavije protiv nemačkih, italijanskih, bugarskih i mađarskih fašističkih okupatora i njihovih domaćih pomagača, za nacionalno i socijalno oslobođenje zemlje.“ Gažević, Nikola (ur.), *Vojna enciklopedija, II izdanje, svezak 5,* Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1985., 770.

organiziranja, kao i na nepovoljan položaj radničke klase pod kapitalističko-monarhističkim sustavom međuratnoga razdoblja. Štoviše, marksističkim tumačenjem povijesti, u taj su narativ uključene i socijalne pobune koje su prethodile organiziranim oblicima radničkih pokreta putem sindikata ili partije u 20. stoljeću. Stoga su povijesni događaji poput Prvog srpskog ustanka, Ilindenskog ustanka u Makedoniji ili seljačke bune u Hrvatskoj i Sloveniji smatrane dijelom istoga emancipatornog narativa te su kao takve postajale objektom reprezentacije u mediju spomenika.

Vremenom su ta tri pojma – NOB, revolucija i radnički pokret – poprimala sve srodnija značenja, čemu je, pored obrazovnih programa, masovnih i popularnih medija, svakako pridonijela i intenzivna izgradnja spomenika. Proći će, međutim, desetljeća prije nego li će se sredinom osamdesetih godina ta skupina spomenika terminološki fiksirati primjenom jedinstvenih republičkih kriterija za njihovu kategorizaciju i zaštitu.[74] Proces klasifikacije i kategorizacije spomenika nikada u potpunosti nije bio dovršen, već je početkom devedesetih godina bio zaustavljen uslijed radikalne redefinicije politika pamćenja i promijene odnosa prema ovoj, odjednom ideološki nepodobnoj grupi spomenika.[75]

Inicijativa za sastavljanje cjelovite evidencije i kategorizacije spomenika pokrenuta je 1977. godine od strane Odbora za spomen-obilježavanje povijesnih događaja i ličnosti Sabora SR Hrvatske. Donesena je odluka

> „da se u Republičkom zavodu za zaštitu spomenika kulture razrade kriteriji za valorizaciju i kategorizaciju najznačajnijih povijesnih događaja i ličnosti, odnosno spomenika i spomen-obilježja podignutih u čast ovih događaja i ličnosti, te da se na temelju jedinstvenih kriterija za cijelu Republiku izvrši revalorizacija i nova, potpunija kategorizacija spomenika revolucionarnog radničkog pokreta, narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije.“[76]

Slijedom te odluke Republički zavod je osnovao stručnu Komisiju za valorizaciju i kategorizaciju, koja je prema razrađenim kriterijima izradila prijedlog kategorizacije

---

[74] Nazivi su u stručnom i javnom diskursu, kao i u službenim dokumentima, varirali od „spomenika NOB“, preko „spomenika (narodne/socijalističke) revolucije“, do „spomenika radničkom pokretu i revoluciji“.

[75] Unatoč ovim promjenama, sve do 2011. godine Ministarstvo kulture RH službeno nije mijenjalo kategorizaciju, a time niti naziv ove grupe spomenika. Prema našim saznanjima, već je godinama u tijeku proces interne revizije registra i njegova prethodnog tematskog određenja, kao i uspostave novih kriterija njihova vrednovanja i zaštite. „Antifašistički spomenici u Hrvatskoj – valorizacija / zaštita / obnova“, stručna tribina, listopad 2013., Institut za povijest umjetnosti, Zagrebu (zvučni zapis razgovora dostupan je u Dokumentacijskom odjelu Instituta za povijest umjetnosti u Zagreb).

[76] *Spomenici revolucionarnoga radničkog pokreta, Narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije*, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture — Zagreb, 1986., 5.

spomenika u tri kategorije.[77] Po izradi konačnog prijedloga kategorizacije spomenika te nakon uvrštavanja svih korekcija i nadopuna,[78] Saborski Odbor i Savjet za zaštitu spomenika kulture SRH na zajedničkoj su sjednici 1982. godine usvojili konačnu Kategorizaciju.[79] Isticano je kako se na ovakvoj, cjelovitoj organizaciji zaštite spomenika kulture novije povijesti, koja je uključivala koordiniran rad Zavoda i svih drugih društveno-političkih organizacija, najviše učinilo upravo u Hrvatskoj te je predlagano da se isti model primjeni i na druge republike, kao i na razini čitave Jugoslavije.[80]

Iako je u konačnom dokumentu Kategorizacije popisan velik broj spomenika prema pojedinim kategorijama, cjelovita evidencija (sa svim tehničkim i faktografskim podacima o pojedinom spomeniku), kao i dokumentacija s pregledom stanja i stupnja ugroženosti nastavila se unutar Zavoda za zaštitu spomenika kulture provoditi sve do kraja osamdesetih godina.[81] Budući da se u uvodnom dijelu toga dokumenta ističe kako je

> „samo po sebi razumljivo da je proces valorizacije i kategorizacije spomenika revolucionarnoga radničkog pokreta i NOB, jednako kao i ostalih spomenika kulture, trajan proces u kojemu nova znanstvena istraživanja i društveni razvoj mogu dovesti do novih spoznaja i ocjena, pa tako i do izmjene u valorizaciji i kategorizaciji pojedinih spomenika“,[82]

ovaj rad može, između ostaloga, poslužiti i kao stručno-znanstveni doprinos nastavku projekta evidentiranja i valorizacije te, danas visoko ugrožene skupine spomenika.

Za potrebe našega istraživanja i definiranja korpusa spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj zadržali smo stoga tematski kriterij selekcije koji uključuje spomenike posvećene Narodnooslobodilačkoj borbi, socijalističkoj revoluciji i radničkom pokretu. Međutim, budući da je spomenuta kategorizacija uključivala vrlo širok opseg tipova

---

[77] Taj prijedlog upućen je na razmatranje i usklađivanje svim zavodima za zaštitu spomenika kulture i drugim stručnim institucijama, općinskim i međuopćinskim SUBNOR-ima i konferencijama SSRNH. Svi prijedlozi i primjedbe razmotreni su u nekoliko navrata na sastancima po regijama, na kojima su prisustvovali predstavnici gore navedenih društveno-političkih organizacija i stručnih institucija i predstavnici Komisije za valorizaciju i kategorizaciju. Isto.

[78] O prijedlogu se vodila rasprava početkom 1981. godine na sjednicama Komisije za njegovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija pri Republičkom odboru SUBNOR-a i sjednicama Koordinacionog odbora za njegovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija SSRNH. Isto.

[79] Isto.

[80] Bek, Stjepan, „Nova kategorizacija spomenika“, *Četvti jul*, 16. 3. 1982., 6.

[81] Tome u prilog govore i datumi terenskih obilaska naznačeni uz kartone prikupljene u internim kategorizacijama za pojedine općine, a koje su poslužile kao neprocjenjiv izvor podataka za izradu naše kataloške baze podataka.

[82] *Spomenici revolucionarnoga...*(1986.), 13.

memorijalnih objekata i načina obilježavanja, koji je nadilazio kompetencije i ciljeve ovog istraživanja, bilo je potrebno definirati nove formalne kriterije selekcije.

Naime, kategorizacijom iz 1982. godine spomenici su bili razvrstani u tri standardne kategorije: nepokretni spomenici, pokretni spomenici i spomenička područja. Pokretni spomenici nalazili su se pod ingerencijom muzeja, arhiva i knjižnica,[83] dok su nepokretni bili dodatno podijeljeni na autentične spomenike te spomenike i spomen-obilježja podignuta u čast određenih događaja i ličnosti.[84] Zajednička značajka obiju skupina nepokretnih spomenika definirana je kao „vjerodostojno svjedočenje o određenom događaju ili ličnosti naše novije povijesti“, pri čemu njihova spomenička svojstva „nisu umanjena ako su sačuvani fragmentarno, niti ako još nisu utvrđene sve povijesno-dokumentarne, općekulturne ili neke druge vrijednosti od općeg interesa“.[85] Shodno toj odrednici, popis nije uključivao samo spomenike ili njihove materijalne ostatke, već i lokacije i događaje koji su prepoznati kao povijesno važni, a koji do trenutka njihove evidencije 1982. godine još nisu bili obilježeni.[86] U vrijednosnom je smislu valorizacija spomenika, sukladno UNESCO-vim preporukama, provedena kroz tri (A, B, C), umjesto dotadašnjih šest kategorija.

Iako nam objavljena kategorizacija s popisom spomenika iz 1986. godine nudi niz korisnih podataka i ukazuje na rezultate višedesetljetnog ispreplitanja službe za zaštitu spomenika kulture s politikama pamćenja, na nju nije bilo moguće osloniti našu analizu. Valorizacija je temeljena uglavnom na povijesnim, a ne na likovnim ili arhitektonskim obilježjima pojedinih spomenika. O tome svjedoči i pregled spomenika A kategorije („od najvećeg značaja za naciju“), kojeg su u velikom postotku činile autentične lokacije povijesnih događaja, značajem usklađene s dominantnim politikama pamćenja SFRJ. Kao što je vidljivo

[83] Jedan od rezultata te klasifikacije predstavljen je u posebnom izdanju časopisa *Muzeologija* u izdanju Muzejskog dokumentacijskog centra u Zagrebu, objavljenom 1988. godine, u kojem su navedene sve evidentirane zbirke pokretnih kulturnih dobara iz korpusa spomenika radničkog pokreta, narodnooslobodilačke borbe i socijalističke revolucije. Vidi: *Muzeologija 26: Muzejske zbirke, muzejske izložbe i stalne izložbe sadržajno vezane uz Radnički pokret, NOB i poslijeratnu socijalističku izgradnju na teritoriju SR Hrvatske*, Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1988.

[84] *Spomenici revolucionarnoga...*(1986.), 7.

[85] Isto.

[86] Zanimljivo je da je među kriterije kategorije pokretnih autentičnih spomenika uvršten i tzv. „neprijateljski materijal“ (foto i filmska dokumentacija, dokumenti, arhivi i druga vrsta tiskanog materijala). On se, međutim, ne navodi među kriterijima za nepokretne spomenike, iako se potreba očuvanja ostataka infrastrukture neprijateljskih vojnih jedinica (poput bunkera) često isticala u ranijim razdobljima. Primjer je talijanski bunker uz cestu Solin – Klis kod Splita, koji je još 1960. godine uvršten u sužbenu selekciju ilustracija u prvom cjelovitom objavljenom pregledu spomenika s područja Hrvatske u izdanju Ureda za informacije Izvršnog vijeća Sabora NRH. Konjhodžić, Mahmud, *Sjećanja u kamen uklesana. Spomenici radničkog pokreta i narodne revolucije u Hrvatskoj*, Zagreb: Ured za informacije Izvršnog vijeća Sabora NRH, 1960., n.n.

iz priložene tablice, mahom je riječ o autentičnim ili novoizgrađenim memorijalnim objektima (rodnim kućama, mjestima važnih sastanka i sl.), označenim spomen-pločama, koje zbog izostanka arhitekotnske ili likovne komponente nisu ušle u naš korpus (**Tablica 3**).

Tablica 3. Tablica s popisom spomenika A kategorije zaštite, razvrstanima prema osnovnim tipovima. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software.*

tip spomenika	mjesto	naziv spomenika	opis	autor
spomen-kosturnica	Zagreb - Mirogoj	Grobnica narodnih heroja	Spomenik kosturnica na ..	Đuka Kavurić
spomen-kuća / spomenik	Brodski Varoš	rodna kuća Đure Đakovića	Đuro Đaković je od najrani..	Ivan Sabolić
spomen-muzej	Končarev Kraj	rodna kuća Rade Končara	Rade Končar rođen je u Ko..	Null
	Lepoglava	kaznionica, logor i gubilišt..	U 15. stoljeću sagrađen je ..	Null
	Makarska	zgrada škole KPJ	Prvu partijska škola CK KP..	Null
	Sisak	radionica u kojoj je Josip ..	Poslije završene osnovne ..	Null
	Topusko	Zgrada hotela u kojoj je o..	Treće zasjedanje ZAVNOH..	Null
	Veliko Trojstvo	kuća u kojoj je živio Josip ..	U toj kući je od 1921. do 1..	Null
	Vukmanić	rodna kuća dra Ivana Riba..	Dr Ivan Ribar rođen je u V..	Null
	Vukovar	zgrada Radničkog doma u ..	Drugi kongres Komunističk..	Null
	Zagreb (I K KPH)	zgrada u kojoj je održana ..	Dana 25. kolovoza 1940. o..	Null
	Zagreb (V ZK KPJ)	zgrada u kojoj je održana ..	Peta zemaljska konferenc..	Null
	Zagreb (VIII MK KPJ)	zgrada u kojoj je održana ..	Osma mjesna konferencij..	Null
spomen-ploča	Donji Lapac	Oficirska škola NOVJ	U zgradi bivše osnovne šk..	Null
	Otočac	zgrada Doma kulture u koj..	Prvo zasjedanje ZAVNOH-..	Null
	Pazin	zgrada u kojoj je donesen..	Rapalskim ugovorom iz 1..	Null
	Plaški	zgrada u kojoj je održano I..	U Plaškom je od 12. do 14...	Null
	Ponor Korenički	zgrada u kojoj je formiran ..	Centralni komitet KPH da..	Null
	Split	zgrada stare gradske vije..	Prema zaključcima III zasj..	Null
	Zagreb (Ivo L. Ribar)	rodna kuća Ive Lole Ribara	Ivo Lola Ribar postao je čl..	Null
	Zagreb (Primorska 2)	zgrada u kojoj je održan O..	Savez komunističke omla..	Null
spomen-ploča / bista	Plitvička jezera	mjesto drugog dijela Prvo..	Drugi dio Prvog zasjedanj..	Vanja Radauš
spomen-područje	»Labinska republika« i »p..	Spomen-područje	Na području ugljenog baz..	Null
	Bijeli potoci — Kamensko	Spomen-područje	Na području Plješivice izm..	Null
	Jasenovac — Gradiška	Spomen-područje	Ustaški koncentracioni lo..	Null
	Kumrovec	rodna kuća maršala Tita i ..	Rodna kuća Maršala Tita ..	Null
	Partizanska Drežnica — G..	Spomen-područje	Područje Partizanske Dre..	Null
	Petrova gora	Spomen-područje	Petrova je gora jedno od n..	Null
	Zagreb — Dotrščina	Spomen-područje	Dotrščina je jedno od najv..	Null
spomenik	Brezovica	mjesto formiranja Prvog p..	U šumi Brezovica kod sela ..	Želimir Janeš
	El Shatt	Logor u El Shattu	Poslije kapitulacije Italije ..	Ante Kostović
	Jadovno	kompleks gubilišta	Logor Jadovno nalazio se ..	Ratko Petrić
	Otok Vis	spomen-pećina i druga bo..	Početkom 1942. godine fo..	Neven Šegvić
	Podgora	mjesto u kojem je osnova..	Naredbom Vrhovnog štab..	Rajko Radović
	Samobor — Anindol	spomenik na Anindolu gdj..	Osnivački kongres Komuni..	Zdenko Kolacio
	Srb	spomenik u Srbu posveće..	Pod rukovodstvom Štaba ..	Vanja Radauš

Njihova prostorna distribucija (**Karta 1.)**, ukazuje i na vođenje računa o zastupljenosti A kategorije spomenika u svim regijama Hrvatske. Zanimljiv je i podatak da je u A kategoriju zaštite spadao i izbjeglički logor u El Shattu u Egiptu.[87]

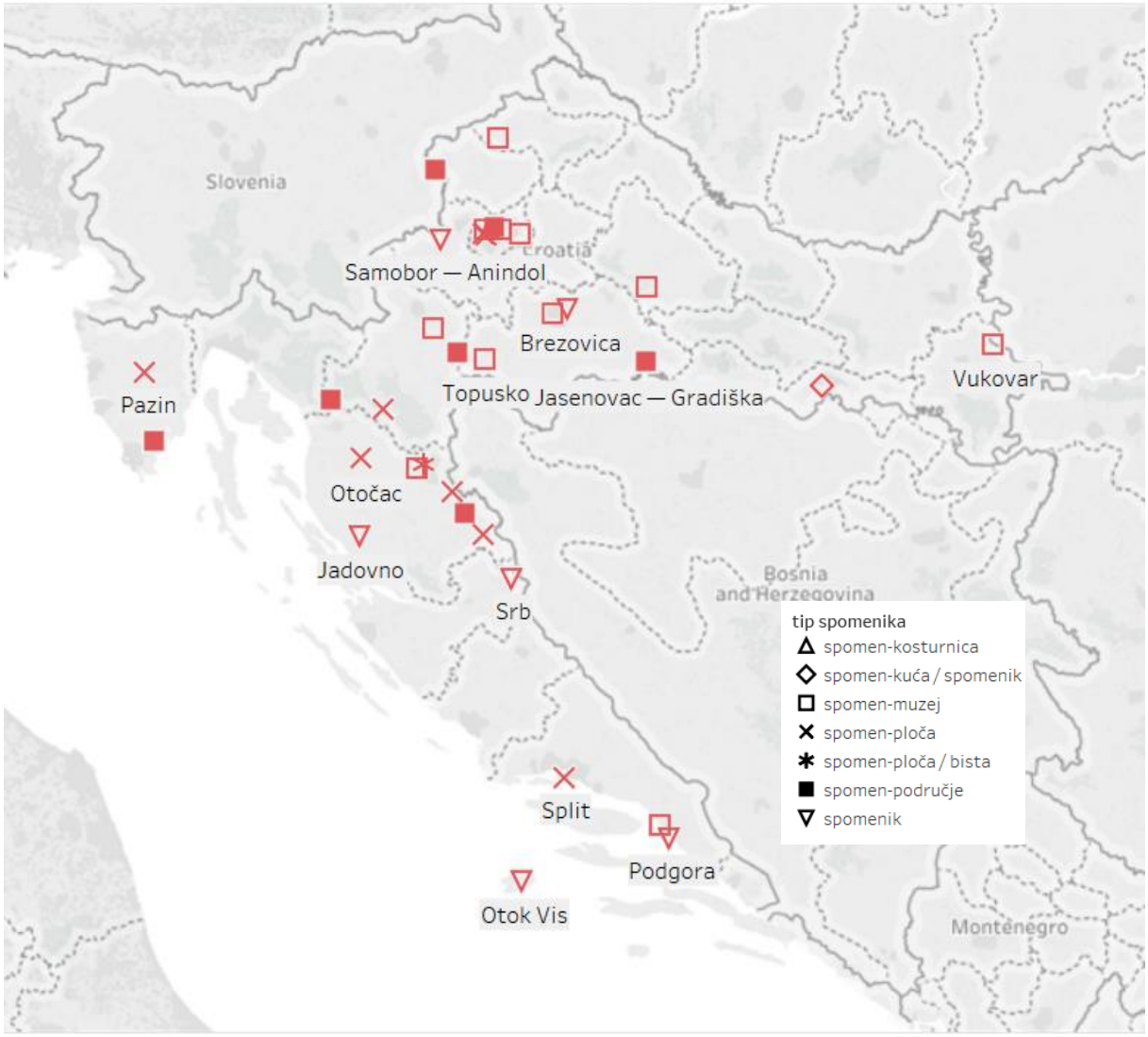
Ukupan broj spomenika u Hrvatskoj krajem osamdesetih kretao se oko 6 000. Iz podataka objavljenih u Izvještaju centralnog odbora o radu SBNOR, znamo da je taj broj 1956. godine bio upola manji, odnosno 2 940 spomenika. Zanimljiv je i podatak da je u tom trenutku, Slovenija – površinom i brojem stanovnika najmanja jugoslavenska republika – imala najviše evidentiranih spomenika, ukupno 4 035. Slijedila ju je Bosna i Hercegovina, potom Hrvatska, Srbija, Crna Gora te Makedonija sa (samo) 275 spomenika.[88] Riječ je, dakako, o evidentiranom, a ne stvarnome stanju, pa tako spomenute brojke više govore o stupnju razvoja i organiziranosti službi za zaštitu spomenika, nego li o praksi podizanja spomenika u pojedinim republikama. Ukupan broj od 14 402 spomenika, bio je višestruko manji od 30 000, brojke koja se krajem osamdesetih godina spominje u časopisu *Četvrti jul*.[89]

[87] U opisu ove lokacije stoji: „Poslije kapitulacije Italije Nijemci su proveli vojne operacije kako bi osvojili dotadašnje talijanske okupacijske zone. U to vrijeme žene, djeca i starci s opustošenih područja sklanjaju se u zbjegove koji su formirani u primorskom pojasu i na otocima. Najveći zbjegovi naroda bili su na Visu i Dugom otoku. Odatle su potkraj 1943. i početkom 1944. godine prebačeni na oslobođeni teritorij u Italiji gdje ih prihvaćaju zapadni saveznici i dalje prebacuju u Egipat u formirani logor u El Shattu, u Sinajskoj pustinji. U El Shattu je boravilo 20 000 do 30 000 izbjeglica iz Dalmacije. Tu su djelovale sve organizacije narodnooslobodilačkog pokreta kao u zemlji. U logoru je organizirano 113 odjeljenja osnovne i 17 odjeljenja srednje škole, tečajevi za pomoćne učitelje, zanatska škola, slikarski, rezbarski i kiparski tečajevi, tečajevi za strane jezike i opismenjavanja. Osnovani su pjevački zborovi, kazališne grupe i 'pučko sveučilište'. Izdavali su dnevnik *Naš list* i druge časopise te zidne novine. Za NOVJ dobrovoljno se prijavilo 1 200 omladinaca. Povratak izbjeglica u domovinu počeo je početkom travnja 1945. U znak sjećanja podignut je spomenik *Majka Jugoslavija*, rad kipara Ante Kostovića." *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.), 23.

[88] AJ, KPR, II-3-e-2, Izvještaj centralnog odbora o radu SBNOR, Beograd, 1961., 52–53.

[89] Brojke navođene u ovom odlomku odnose se na ukupna broj spomenika svih kategorija i podskupina, uključujući spomen-ploče, autentične lokacije i sl.

Karta 1.



Karta 1.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti spomenika A kategorije zaštite, obilježenih prema osnovnim tipovima. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga...*(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/Zkcy2p

* Radi bolje razlučivosti prikaza na području Hrvatske, na slici nije vidljiva lokacija El Shatta u sjevernoj Africi, koja je također pripadala A kategoriji zaštite.

U sklopu prve klasifikacije, osim podjele na dvije vrste: pokretne i nepokretne, spomenici su svrstani u tri grupe: historijske, umjetničke i utilitarne. Iako se takva podjela u

konačnoj klasifikaciji izgubila i bila zamijenjena primarno povijesnom valorizacijom,[90] ona je mnogo bliža povijesnoumjetničkoj perspektivi. Jednako tako, pored zasebne kategorije autentičnih objekata[91] i spomen-zgrada,[92] podvrste spomenika koje su prepoznate u sklopu prve kategorizacije više odgovaraju klasifikaciji koju mi predlažemo.[93] Takva podjela upućuje na zaključak da je početak konzervatorskog rada na spomenicima NOB-a, revolucionarnoga radničkog pokreta i socijalističke revolucije bio primarno usmjeren na njihovu tipološku razradu prema funkciji i formalnim obilježjima. Jednako tako, kasni datum donošenja spomenute konačne klasifikacije prema važnosti događaja i osoba, potvrđuje da se ona implementirala u sustav zaštite tek nakon što je službeni narativ o NOB-i bio jasno definiran ili nakon što je, da se poslužimo terminom Heike Karge, sjećanje već bilo „okamenjeno".

Evidencijom ove grupe spomenika iz 1956. godine utvrđen je najveći broj spomen-ploča (1 268), potom piramida, obeliska i figuralno-arhitektonskih spomenika (ukupno 560), a potom groblja, bisti, spomen-česmi i dr. Trend takve zastupljenosti pojedinih tipova nastavit će se sve do kraja promatranog razdoblja. Unatoč njihovoj brojnosti, spomen-ploče nisu obuhvaćene ovim istraživanjem. Osim izostanka likovne ili arhitektonske dimenzije, drugi važan razlog zbog kojeg smo ih izostavili iz našega korpusa, jest njihov standardni format te činjenica da bi se analiza prvenstveno trebala usmjeriti na tipografska i tekstualno/jezična obilježja napisa na spomen-pločama, što je tip istraživanja koji se nalazi izvan kruga našeg neposrednog interesa. Iznimka je učinjena samo u slučaju ploča na kojima nalazimo reljefe ili srodne likovne elemente. Eliminacija dijela produkcije provedena je i pri selekciji bisti. Budući da je unutar te skupine uglavnom riječ o konvencionalnim prikazima primarno dokumentarnog karaktera te da ih radi njihove brojnosti nije bilo moguće u cijelosti popisati, u naš smo korpus uključili samo biste izrazitije likovne kvalitete i one koje su odigrale određenu ulogu pri formiranju većih prostornih cjelina.[94] Jednako tako, u fokusu našega istraživanja nisu se našle autentične lokacije, osim onih koje su obilježene likovnim ili arhitektonskim rješenjima.

---

[90] Prvi kriterij bila je valorizacija i kategorizacija događaja i ličnosti iz novije povijesti i njihova daljnja kategorizacija u tri vrijednosne kategorije. *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.), 10.

[91] Navode se sljedeće kategorije: radionice oružja, bolnički objekti NOB, štamparije NOB, sjedišta štabova i drugih rukovodilaca, kuće narodnih heroja, pećine, baze, zemunice i druga skloništa, zgrade i druga mjesta okupatorskih zločina.

[92] Škole, domovi kulture, zadružni domovi i sl.

[93] Navedene su sljedeće kategorije: partizanska i groblja žrtava fašističkog terora okupatora, grobnice, kosturnice i mauzoleji boraca i žrtava fašističkog terora, spomen-ploče, spomen-česme, biste, piramide, obelisci, figuralno arhitektonski spomenici, spomen-parkovi, spomenici iz revolucionarnog i radničkog pokreta, ostali spomenici. AJ, KPR, II-3-e-2, Izvještaj centralnog odbora o radu SBNOR, Beograd, 1961., 52–53.

[94] Toj temi ponovno ćemo se vratiti u poglavlju *3.2.2.1.1. Puna plastika na postamentu (OT/A1a).*

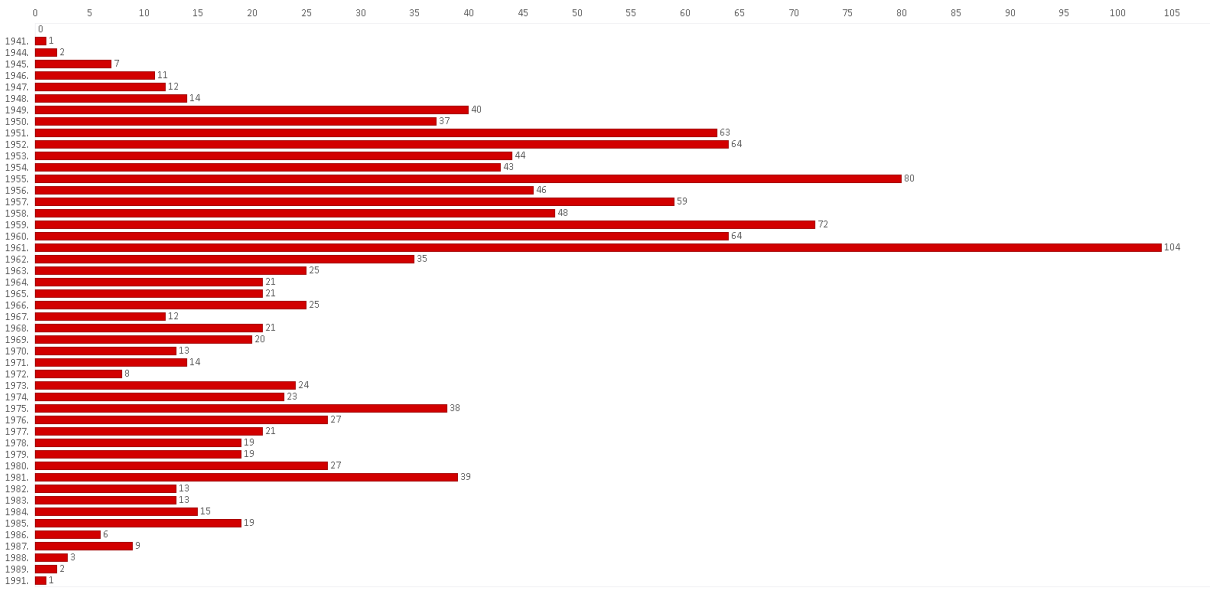
Ukoliko nisu imala skulpturalne ili oblikovne karakteristike zanimljive i s aspekta povijesti umjetnosti (primjerice, hibridni tip spomenika na Petrovoj gori), u korpus nisu uključeni niti novoizgrađeni utilitarni spomen-objekti (spomen-domovi, spomen-škole, muzeji, i sl.).

Pored spomenutih iznimaka, opći formalni kriteriji za uključivanje spomenika u korpus bili su sljedeći:

- objekt ili grupa objekata u javnom ili polu-javnom prostoru, koji mogu funkcionirati kao samostalan prostorni znak ili tvore određenu prostornu cjelinu;
- likovni elementi dodani ili integrirani u postojeće objekte, poput reljefa, fresaka ili mozaika;
- prostorne cjeline proglašene spomen-područjima i obilježene spomenicima;
- planirane prostorne cjeline i utilitarni objekti unutra urbanog tkiva, građeni s memorijalnom namjernom, poput trgova, parkova, mostova ili vidikovaca;
- spomen-groblja prepoznatljive prostorne i oblikovne koncepcije.

Osim evidencije i sistematizacije te vrlo obimne građe, svrha definiranja i formiranja jedinstvenog korpusa spomenika bila je i mogućnost kvantitativne i prostorne analize njegovih općih obilježja ili specifičnih obilježja njegovih pojedinih segmenata. Preduvjet za provođenje takve analize bilo je poznavanje i funkcionalna primjena novih digitalnih alata, ponajprije onih koji su nam omogućili oblikovanje baze podataka čija struktura zadovoljava specifične zahtjeve deskripcije i anotacije sastavnica toga korpusa. Programski paket uz čiju pomoć je načinjena baza podataka, odnosno katalog korpusa spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj, nudi i mogućnost kvantitativne analize podataka te prezentaciju njezinih rezultata putem dijagrama. Primjer takve analize je prikaz podataka o ukupnoj količini spomenika otkrivenih pojedine godine. Tako **Dijagram 1.**, koji pokazuje produkciju spomenika između 1941. i 1991. godine, pokazuje kako je najaktivnije razdoblje njihova podizanja bilo od početka pedesetih do početka šezdesetih godina prošlog stoljeća.

Dijagram 1.



Dijagram 1.

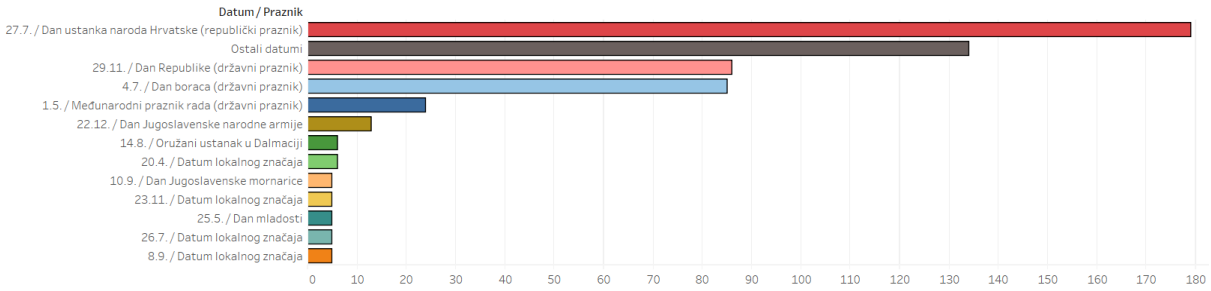
Prikaz broja spomenika otkrivenih u razdoblju od 1941. do 1991. Dijagram je izrađen u programu *FileMake Pro 15*, a podaci su preuzeti iz kataloške baze podataka.

Jednako tako, on ukazuje i na činjenicu da se nešto izraženija aktivnost izgradnje spomenika, koja se odvija u razmacima od – otprilike – pet do deset godina, može izravno povezati s ritmom obilježavanja važnih obljetnica: deseta obljetnica ustanka (1951.), obljetnica formiranja vojnih jedinica i masovnih zločina (1952.), deseta obljetnica pobjede na fašizmom (1955.), četrdeseta obljetnica osnutka KPJ (1959.), dvadeseta obljetnica ustanka (1961.), tirdeseta obljetnica pobjede nad fašizmom (1975.), četrdeseta obljetnica ustanka (1981.). Vrhunac spomeničke produkcije bilježi se 1961. godine, kad je u jednoj godini podignuto stotinjak spomenika, dok se pad u količini podignutih spomenika uočava krajem šezdesetih i početkom sedamdestih godina, dakle, upravo u vrijeme kada nastaju neka od najinovativnijih i najmonumentalnijih spomeničkih rješenja. Iako je trend smanjivanja produkcije spomenika logičan s obzirom na ograničen broj lokacija koje su se mogle i trebale obilježiti, čini se da je u ovome razdoblju tendencija kvantitativnog opadanja obrnuto proporcionalna porastu kvalitete spomeničkih realizacija, što se može objasniti pojačanom brigom društva u cjelini za izgradnju spomenika tijekom šezdesetih godina, u koju se aktivno uključuje i konzervatorska služba. Tu pojačanu brigu indicira i uvođenje zakonskih propisa, odnosno uvođenje obaveze raspisivanja javnih natječaja, a ne bi trebalo zanemariti ni pojačanu aktivnost likovne kritike, koja tih godina

uporno i sve glasnije upozorava na problem niske umjetničke kvalitete spomenika. Cijela deveta dekada (1982.–1990.) obilježena je znatnim padom spomeničke produkcije, s nešto većom aktivnošću zabilježenom oko 1985. godine, vezanom uz proslavu četrdesete obljetnice završetka Drugog svjetskog rata.

Indikativni su i datumi uz koje su spomenici najčešće podizani, kao i simboličko-političke implikacije takvih praksi. Iako su nam u ovom trenutku, a nakon višegodišnjih istraživanja, dostupne informacije o točnom datumu podizanja za otprilike 630 spomenika, riječ je o uzorku čija je veličina dostatna za identifikaciju općih trendova. Na **Dijagramu 2.** prikazani su tako rezultati analize za datume koji se ponavljanju pet ili više puta, dok je zastupljenost svih ostalih datuma prikazana kao zasebna kategorija. Spomenici su, očekivano, najčešće podizani za vrijeme službenih državnih praznika, među kojima prednjači 27. srpanj, Dan ustanka naroda Hrvatske. Dan boraca (4. srpanj)[95] i Dan Republike (29. studeni) zastupljeni su podjednako, a oba datuma bila su državni praznici slavljeni na saveznoj razini. Budući da je ta grupa spomenika imala socijalističku, a time internacionalnu dimenziju, spomenici su nerijetko bili podizani na Međunarodni praznik rada (1. svibanj). Uočljiva je frekventnost datuma vezanih uz povijest NOB-a u Dalmaciji (Dan osnivanja Jugoslavenske ratne mornarice, datum ustanka naroda Dalmacije). Ostali datumi bili su vezani ili uz obljetnice od lokalnog značaja ili nemaju simboličko značenje koje je bilo moguće precizno identificirati.

Dijagram 2.



Dijagram 2.

Prikaz broja spomenika otkrivenih na pojedine datume u razdoblju od 1941. do 1991. Prikazani su podaci za datume koji se ponavljanju pet ili više puta, dok je zbroj ostali datuma podizanja spomenika naveden u zasebnoj kategoriji. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15,* a podaci su preuzeti iz kataloške baze podataka.

[95] Dan boraca je obilježavao godišnjicu poziva KPJ na pružanje oružanog otpora silama Osovine.

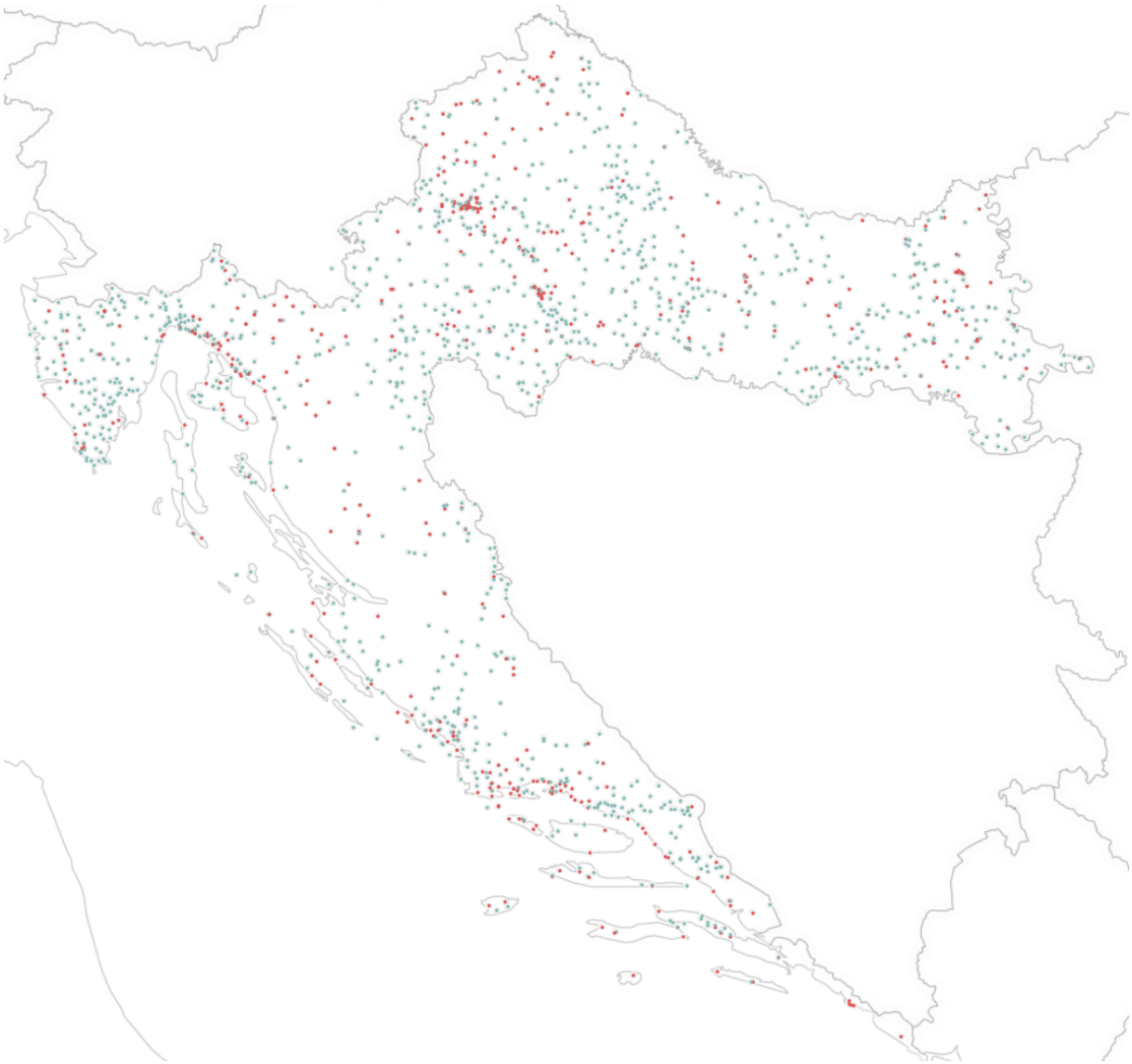
Zanimljivo je da Dan mladosti, koji se povezuje s kultom ličnosti Josipa Broza Tita, prije njegove smrti ne nalazimo među datumima osobito popularnim za otkrivanje spomenika, te da se njegova popularnost pojačava tek nakon 1980. godine.[96] Naša analiza pokazuje da je odabir datuma otkrivanja spomenika bio usklađen s općim politikama pamćenja u čijem se fokusu nalazila simbolička afirmacija ideje ustanka i otpora, primarno republičkog, ali i jugoslavenskog karaktera, što odražava i činjenicu da je podizanje spomenika uglavnom bilo pod ingerencijom S(U)BNOR-a. U usporedbi sa suvremenim tendencijama obilježava Drugog svjetskog rata, zamjetno je da niti jedan od prominentnijih datuma nije bio vezan uz obilježavanje sjećanja na žrtve fašizma, iako je veliki postotak spomenika bilo posvećen upravo njima.

Osim dijagrama koji nam olakšavaju kvantitativnu analizu pojedinih kategorija, unosom preciznih geografskih koordinata lokacija spomenika obuhvaćenih bazom podataka ostvarili smo i preduvjet za izradu prostornih prikaza njihove geografske rasprostranjenosti, prostorne distribucije spomeničkih rješenja pojedinih autora i prostorne distribucije spomeničkih tipova. Spomenimo i prostorni prikaz geografske distribucije svih spomenika evidentiranih u bazi (**Karta 2.)**, na kojem su crvenom bojom označene lokacije spomenika čije nam je autorstvo poznato. Budući da arhitekti i druge profesije koje su sudjelovale u izgradnji spomenika predstavljanju zasebnu kategoriju, na tom su prikazu vidljivi samo kipari, koji ujedno čine i najzastupljeniju skupinu autora. Prikaz zorno predočava činjenicu da je autorstvo otprilike trećine spomenika iz našega korpusa nepoznato, odnosno da su njihovi autori bili nezabilježeni lokalni klesari. Jednako tako, vidljivo je da su autorski spomenici zastupljeniji na području većih urbanih centara (Zagreb, Sisak, Varaždin, Osijek, Rijeka) ili urbaniziranih područja (crikvenička rivijera, potez između Trogira i Splita, itd.).

Navedeni primjeri kvantitativne analize podataka pikupljenih u bazi bez sumnje otvaraju nova istraživačka pitanja, no bez njihova povezivanja sa spoznajama dobivenim kvalitativnim analizama rezultata arhivskih i terenskih istraživanja, kao i s povijesnoumjetničkom analizom pojedinih primjera unutar zasebnih tipoloških skupina spomenika, ne mogu se osigurati kompleksnija objašnjenja formalnih, značenjskih i estetskih obilježja ove skupine spomenika.

[96] O rastu kulta ličnosti nakon Titove smrti, vidi: O. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja* (2014.), 298–300.

Karta 2.



Karta 2.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti svih spomenika uvrštenih u katalošku bazu podataka. Crvenom bojom su označeni spomenici s podacima o autorstvu (kiparu). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/3nqF31

3. Tko, zašto, kako i za koga? Uloga i međuodnos društvenih aktera u dinamičkom polju proizvodnje memorijalne plastike

U većini dosadašnjih pregleda i analiza spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – bilo onih nastalih usporedno s njihovim nastankom ili nakon raspada Jugoslavije – taj tip kiparske i arhitektonske produkcije prepoznat je kao specifičan te je kao takav obrađen u zasebnim publikacijama ili u zasebnim poglavljima. Ipak, njihova se dosadašnja valorizacija uglavnom temeljila na aplikaciji povijesnoumjetničkih metoda i kriterija primjenjivih na komornu skulpturu, odnosno na onaj tip umjetničke produkcije koja nastaje unutar svijeta umjetnosti. Kako nastanak spomenika podrazumijeva angažman šire društvene zajednice, takav pristup rezultirao je nemogućnošću prepoznavanja i adresiranja određenih obilježja, kvaliteta i problema specifično povezanih s tim segmentom kiparske i kiparsko-arhitektonske produkcije.

Zadatost svakoga spomenika simbolička je dimenzija koja je određena njegovim odnosom prema prostoru, društvu i vremenu u kojem se nalazi. On stoga ne mora nužno podrazumijevati estetsku kvalitetu, iako su umjetnici, svaki na svoj način, uglavnom stremili ka ostvarenju univerzalne likovne ili arhitektonske vrijednosti. Međutim, značaj ili vrijednost spomenika kao zasebne kategorije ne mjeri samo estetskim kriterijima već sagledavanjem niza aspekata koji određeni spomenik čine vrijednim.

Možda upravo u tome leži razlog izbjegavanja ili poteškoća u valorizaciji toga segmenta individualnih umjetničkih opusa. Čini se, naime, da povijesnoumjetnički diskurs o spomenicima obiluje „problemima“, „konjunkturama“ i „teškoćama“. Tako će Grgo Gamulin u svojem pregledu kiparskog stvaralaštva 19. i 20. stoljeća zaključiti kako se nalazimo

> „(...) pred problemom stanovitog pluralizma; pred nezaobilaznim pitanjem i starim iskustvom prema kojem nova duhovna vrijednost mora pronaći i novo (singularno) likovno određenje. Ukoliko ne korespondira sa suvremenim kretanjima u kiparstvu, nego inzistira na realizmu, na koji način uopće može izaći iz već viđenog? Vjerojatno u tome i leži korijen svih teškoća pred kojima se u nas našla monumentalna skulptura tradicionalnog smjera.“[97]

Problem koji se pritom ne adresira upravo je specifičnost funkcije spomenika kao medija prenošenja društvenog sjećanja. U tom je smislu bolje postaviti pitanje: Ako se ne koristi

[97] Gamulin, Grgo, *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. Stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999., 359.

realizmom (već se isključivo vodi suvremenim kretanjima u kiparstvu), na koji način spomenik uspijeva izvršiti transfer sadržaja i zadovoljiti svoju funkciju kreiranja funkcionalnog mjesta sjećanja? Odgovor na to pitanje jednako je važan, ako ne i važniji „korijen teškoća“ u kojem se monumentalna plastika našla nakon Drugog svjetskog rata.

Zaključak koji nudi Tonko Maroević u uvodnom tekstu svoje analize Bakićeva opusa sugerira da je minimalni kriterij umjetničke dimenzije spomenika odbacivanje „kodificirane retorike“ i „uhodane morfologije“.[98] Upravo u tome možemo prepoznati uzorke tipološke raznolikosti i formalne heterogenosti kao ključnih karakteristika korpusa memorijalne plastike druge polovice 20. stoljeća. Međutim, ako pogledamo stvarno stanje na terenu, njezina je dominantna karakteristika upravo kodificiranost i tipološka uhodanost. Budući da najveći postotak spomenika čine tipizirane obelisci, stele, piramide ili skulpture na postamentu, da tek rijetki primjeri ukazuju na formalno-stilske i tipološke inovacije te da su najrjeđi oni u kojima možemo prepoznati i određene svjesne umjetničke ambicije, ne znači li to da se kriteriji analize i valorizacije moraju usuglasiti s namjenom i svrhom tih objekata? Kako uopće razaznati konvenciju od inovacije bez uvida u prosjek kvalitete i tipološki spektar korpusa? O kojim je sve zahtjevima, akterima i društvenim faktorima ovisila konačna likovna kvaliteta jednoga spomenika? Kada Maroević govori o narušavanju kvalitete spomenika pod inflacijom „pojedinih tipova i stavova, gesta i grimasa“, on zaključuje kako način izvedbe koji je

> „silno zastario, ne samo akademski i historicistički već gotovo manekenski i scenografski, deskriptivan i etnografski (...) ne bi toliko smetalo onima koji su odlučivali da nije došlo do ozbiljne pukotine u socrealističkom poimaju likovnosti, a kao posljedice jugoslavenskog raskida s Informbiroom ne samo do odustajanja od slijeđenja sovjetskog modela već i do postupnog traženja baš obratnih, divergentskih postupaka“.[99]

Ono što nas u kontekstu ovoga istraživanja zanima upravo su procesi koji su doveli do inflacije tipizirane memorijalne plastike, kriteriji po kojima su se oni mijenjali i faktori koji su na te promjene mogli utjecati, naručiteljska struktura i organizacija, kao i cjelokupan društveni sustav koji se u tim procesima reflektirao.

Taj je problem na zanimljiv način adresiran u osvrtu književnika i likovnog kritičara Bogdana Mesingera na novootvoreni spomen-park posvećen palim borcima i žrtvama

---

[98] Maroević, Tonko, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus; SKD Prosvjeta, 1998., n.p.
[99] Isto.

fašističkog terora u Pločama. Polazište njegove rasprave čini naizgled banalna, no rijetko jasno artikulirana ideja da „povijest spomeničke skulpture ima, zaista, u mnogo čemu svoj vlastiti, autohtoni evolutivni tok unutar općeg razvoja umjetničkoga izraza.“[100] Tvrdeći kako je taj tok određen imperativom postizanja sinteze („autor je (...) prisiljen da u jednom skladnom ostvarenju poveže arhitektonska, urbanistička, pa i hortikulturna rješenja sa svojom skulptorskom zamisli“), Mesinger zaključuje kako se spomenička plastika nužno „podvrgava specifičnim izražajnim zakonima“. Osim rješavanja kompleksnih problema formalne i estetske prirode što ih taj tip umjetničke produkcije podrazumijeva, autor upućuje i na problem komunikacije koju spomenik mora ostvariti sa širom društvenom zajednicom, odnosno na proces koji se unutar suvremenih teorija društvenog sjećanja naziva transferom sjećanja, a spomenik određuje kao medij društvenog sjećanja:

> „Taj govor svoje poruke ona ostvaruje i u jednoj izuzetnoj psihološkoj situaciji: njezin estetski izraz mora snažno i posve nedvosmisleno odjeknuti u emotivnom i idejnom rezonatoru vrlo širokog kruga gledalaca koji nisu ni najmanje indiferentni prema ideji i njezinu umjetničkom oblikovanju. Spomenik govori o njihovu životu i krvi, nastojanjima i smislu, o palima koji u živima žive – i spomenik je na jedan vrlo sublimiran način upravo izraz te neraskidive veze.“[101]

Mesinger na kraju svojega osvrta zaključuje kako dosezi spomeničke plastike nisu mjerljivi istim kriterijima kao i ostatak umjetničke produkcije:

> „Iako je estetska evolucija spomeničke skulpture, zbog tih okolnosti, naoko opreznija, sklona stanovitoj konzervativnosti izraza i retardiranosti u odnosu na umjetnički avangardna strujanja – ona nosi u estetskom potencijalu iz kojega se ostvaruju zrelost i iskustvo jednog već prekaljenog izraza – nosi u sebi, dakle, jednu izuzetnu kreativnu snagu.“[102]

Ideja da spomenik predstavlja – ili bi trebao predstavljati – *vezu*, odnosno da je on istovremeno uzrok i posljedica razmjene među društvenim akterima, središnje je polazište ovoga dijela disertacije.

Već samo promišljanje spomenika zahtijevalo je od njihovih autora specifičan angažman, kojim se osobna umjetnička ambicija i poetika – više ili manje voljno – usuglašavala s propozicijama zadatka te s određenim stupnjem odgovornosti kakav je podrazumijevao takav

[100] Mesinger, Bogdan, „Mladost Revolucije“, *Slobodna Dalmacija*, 6. 3. 1976., 8.
[101] Isto.
[102] Isto.

oblik medijacije društvenog sjećanja. Riječ je, naime, o tipu odgovornosti prema temi (koja je pripadala prošlosti) i društvenoj zajednici (koja je oblikovala sadašnjost i budućnost), bitno različitom od one koju je autor preuzimao baveći se komornom plastikom. Drugi problem javljao se pri samoj realizaciji predloženoga projekta. Osim što je ona pretpostavljala pristanak naručitelja ili meritornog stručnog tijela, a nerijetko i sposobnost pregovaranja i pronalaženja kompromisnih rješenja, kvaliteta i formalno rješenje finalne izvedbe nerijetko je odskakala od idejnog projekta. Cijeli proces nastanka spomenika – od specifičnog modela javne narudžbe, preko mehanizama selekcije i evaluacije, do same realizacije – bilo bi stoga primjerenije sagledavati u usporedbi sa standardima arhitektonske, nego likovne produkcije promatranoga razdoblja. Tome u prilog govori i činjenica da se kritički diskurs u vezi sa spomenicima javio ranije u arhitektonskim nego li povijesnoumjetničkim krugovima. Postavlja se stoga pitanje adekvatnog pristupa predmetu naše analize – pristupa koji bi se odmaknuo od puke estetske prosudbe i ocjene umjetničkih dometa pojedinih realizacija prema projekciji spomenika kao rezultata interakcije i (među)djelovanja niza društvenih aktera.

Imajući u vidu kompleksne društvene procese koji leže u pozadini nastanka spomenika, skloni smo pristati uz određenje Raymonda Williamsa, koji u svojem materijalističkom tumačenju položaja kulture u društvu, umjetnički rad definira prvenstveno kao proces, tvrdeći kako je

> „odnos između stvaranja i recepcije umjetničkog djela uvijek aktivan i podložan konvencijama, koje same po sebi čine oblik društvene organizacije i odnosa, što je radikalno drugačije od produkcije i konzumacije objekta. On (umjetnički rad, op.a.) je aktivnost i praksa, dostupan u različitim oblicima, a iako u nekim umjetničkim disciplinama može imati obilježje fizičkog objekta, on je i dalje jedino dostupan kroz aktivnu percepciju i interpretaciju“.[103]

Spomenuti teorijski okvir, prema kojem analiza počiva na prepoznavanju srodnih obilježja praksi i uvjeta proizvodnje umjetničkih djela, a ne na identifikaciji i komparaciji njihovih formalnih karakteristika, osnova je – prema našem mišljenju – za opis i analizu kompleksnog polja proizvodnje memorijalne plastike u razdoblju socijalizma u Hrvatskoj.

Opis dinamičkog odnosa među akterima procesa nastanka spomenika važan je ne samo zbog razumijevanja materijalne osnove i društvenog konteksta njihova nastanka već i načina na koje se ta dinamika reflektirala kroz formalna obilježja spomenika o kojima će biti riječi u

[103] Williams, Raymond, *Culture and Materialism: Selected Essays*, New York: Verso Books, 1980./2005., 47.

sljedećem poglavlju. Stoga takav pristup ne implicira odustajanje od formalne analize spomeničke plastike ili razdvajanje tih dvaju pristupa; upravo suprotno, on nudi širi metodološki okvir unutar kojega je moguća primjena različitih analitičkih alata, osiguravajući njihovu relaciju, prema inicijalnoj pretpostavci, svakog spomenika: njegovu društvenom ishodištu i funkciji.

3.1. Strukturni model dinamičkog polja spomeničke produkcije

Identifikacija društvenih aktera bila je polazište za uspostavljanje strukturnog modela njihovih međusobnih odnosa, koji je rezultat višegodišnjeg istraživanja.[104] Osnovne pretpostavke toga modela korespondiranju s postojećim tezama srodnih društveno-humanističkih disciplina, povezanima s načinima funkcioniranja društvenog sjećanja u Jugoslaviji. Tako Heike Karge opovrgava pretpostavljenu dihotomiju i hijerarhijsku relaciju između „službenog“ sjećanja propisanog „odozgo“ i „autentičnog“ sjećanja pojedinaca. Elaborirajući svoju tezu nizom primjera, autorica pokazuje kako su čak i oni pojedinci koji su djelovali unutar sistema imali mogućnosti i prostora za promjenu ili adaptaciju dominantnih historijskih narativa.[105] Karge tako upozorava da

> „‘kanon pamćenja’ tu ne treba shvatiti samo kao prisilu, kao instrument represije koja se upotrebljava ‘od gore’, već i kao priliku – koju treba iskoristiti, i koja je zaista i iskorištena – za komunikaciju s prošlošću na lokalnome prostoru, prostoru u kome se susreću individualne, obiteljske, lokalne, republičke i federalne forme čuvanja sjećanja na rat. U lokalnom prostoru čuvanje sjećanja na rat javlja se prvenstveno kao pokušaj ljudi da se izbore sa žalošću za poginulima, a u prostoru koji nadilazi lokalni uključene su i oblasti društvenog djelovanja: čuvanje sjećanja javlja se kao poslovna prilika (u turizmu), kao umjetnički proces, kao socijalna obaveza i pedagoški zadatak.“[106]

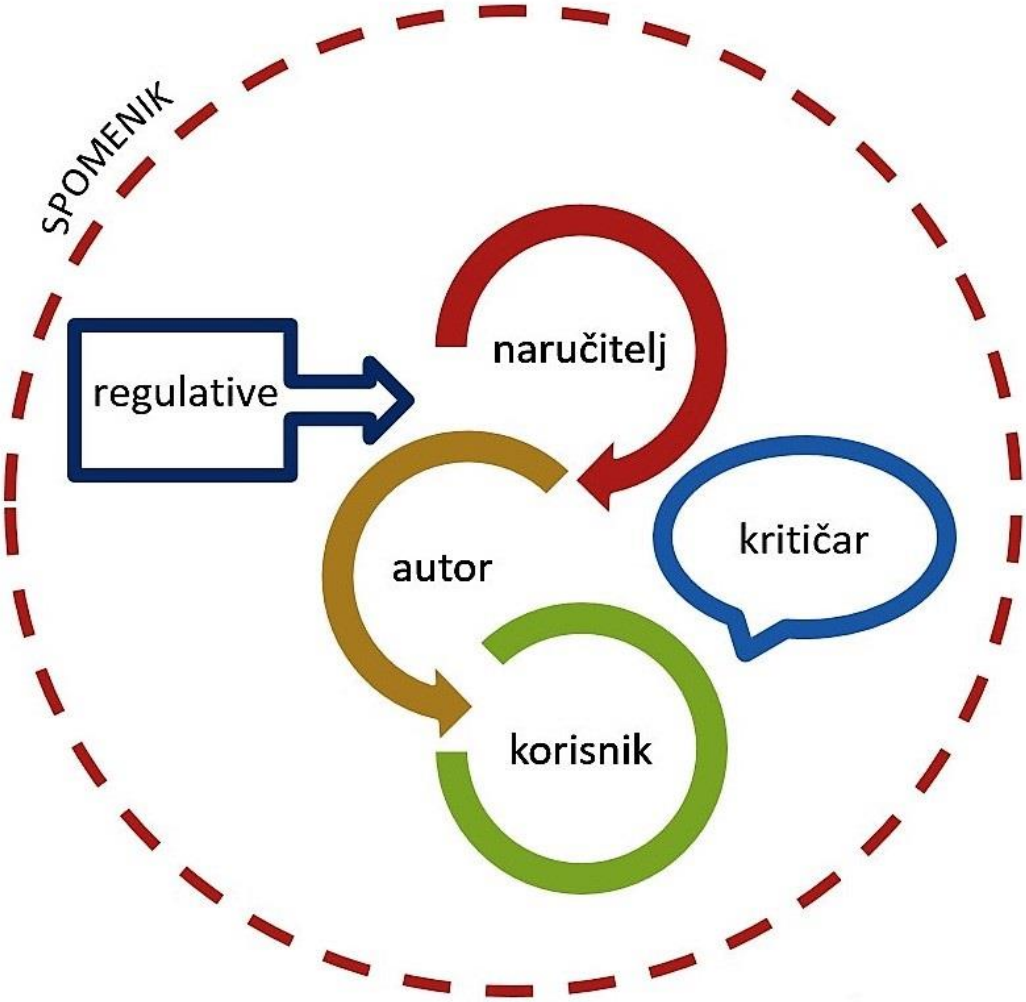
[104] Ključni akteri koji su svojim aktivnim angažmanom ili posrednim djelovanjem u procesima narudžbe, odabira, financiranja, oblikovanja, kritike i upotrebe spomenika određivali ili održavali pojedine spomeničke funkcije društveno aktivnima, definirani su i opisani u jednom od naših prethodno objavljenih članaka. Vidi: Horvatinčić, Sanja, „Prijedlog modela problemske analize spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma“, *Radovi Instituta za povijest* umjetnosti, 37 (2013.), 217–228.
[105] Vidi: H. Karge, *Sećanje u...* (2014.).
[106] Isto, 246.

Iz toga slijedi i njezin zaključak kako konačni neuspjeh nastojanja da ratna sjećanja postanu i ostanu kohezivna komponenta kolektivnoga, nadnacionalnog identiteta socijalističke Jugoslavije nije posljedica političkog nametanja historijskih narativa, nego njihova okoštalog sadržaja i njime imanentnih političkih tabua koji nisu bili kompatibilni s izazovima sve dinamičnijih unutarnjih i vanjskopolitičkih promjena čija ishodišta sežu u rane 1960-e godine.[107]

Kako bi se jasnije prikazao spomenuti strukturni model nastanka spomenika, predložena su dva shematska modela koji opisuju strukturu uobičajenog procesa nastanka spomenika, odnosno mogućih odnosa i međusobnih utjecaja među akterima koji sudjeluju u tom procesu. Budući da spomenik u ovome dijelu naše analize promatramo kao proces, a ne objekt, unutar shematskog prikaza strukture uobičajenog ili očekivanog tijeka razmjene među akterima u procesu nastanka spomenika, on je prikazan crvenim iscrtkanim krugom (**Dijagram 3.**). Takvo grafičko rješenje sugerira njegovu poroznu i promjenjivu strukturu, podložnu brojnim vanjskim utjecajima, ali i mogućnostima širenja, sužavanja, jačanja ili slabljenja, pa čak i potpune dezintegracije. Unutar tako definiranog predmeta naše analize prikazan je očekivani tijek razmjene među akterima u procesu nastanka spomenika – od naručitelja, preko autora do korisnika. Dio toga procesa čini i kritičar koji, iako aktivno ne sudjeluje u procesu proizvodnje, može biti važan, posredni izvor utjecaja na formalne i estetske karakteristike spomenika. Dok se pojava kritičkog diskursa ponajprije očekuje u medijacijskom prostoru između autora i korisnika, odnosi između naručitelja i autora određeni su i normirani regulatornim mehanizmima zakonskih i drugih propisa o izgradnji, održavanju i društvenom korištenju spomenika. Uvođenje tih mehanizama posljedica je korektivnog djelovanja upravljačkih, stručnih i savjetodavnih tijela, primjerice službe za zaštitu spomenika, koja – na temelju evidencije i objektivne procjene o stanju izgrađenih spomenika – određuje klasifikacijske kriterije ili donosi stručne preporuke za podizanje kvalitete i razvoj uspješnijih modela održavanja spomenika. Time se posredno regulira i djelovanje drugih aktera, što može voditi do uspostavljanja drukčije dinamike njihovih međusobnih odnosa, a u konačnici utjecati i na sam izgled spomenika.

[107] Isto, 249–254.

Dijagram 3.



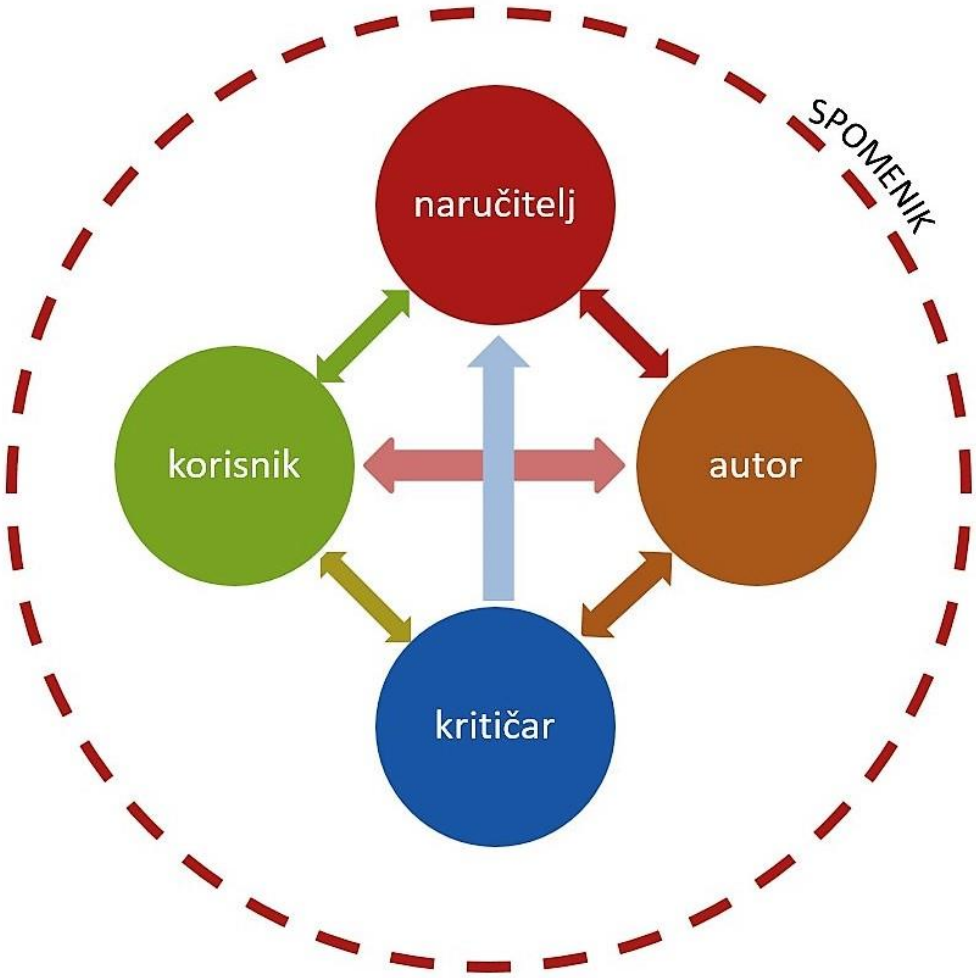
Dijagram 3.
Shematski prikaz strukture uobičajenog ili očekivanog tijeka razmjene među akterima u procesu nastanka spomenika.

Iscrtana linija kojom smo označili tako definiran pojam spomenika pretpostavlja mogućnost jačanja ili slabljenja opisane strukture, a uključuje i mogućnost njezine potpune dezintegracije, do koje dolazi izostankom pojedinih aktera ili slabljenjem njihovih uloga uslijed promjena na širem društveno-političkom planu. Zanemarivanje opisane strukture u suvremenim interpretacijama spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma može imati vrlo ozbiljne posljedice, pa i pridonijeti dezintegraciji tako definiranoga pojma „spomenika“. Primjerice, ako spomenik tumačimo isključivo kao estetski fenomen, anulira se njegova relacija s historijskim

iskustvom ili idejom kojoj je posvećen, dok se njegovim svođenjem na instrument političke propagande poništava medijacijski i dijaloški potencijal spomenika, kojem posebice pridonosi način njegova umjetničkoga oblikovanja. Upravo zbog tog razloga neki od ključnih stvaralaca u tome polju kao svoj osnovni zadatak vide iznalaženje suvremenog oblikovnog izraza koji se, iako univerzalan, ne opire specifičnostima teme i povijesnog iskustva što ga ona posreduje te dopušta da skulptura – i u jezičnom smislu – u cijelosti pripada svojem vremenu istovremeno zadržavajući jasne *spomeničke* prerogative. Nastojanje da se ostvari sinteza tih različitih kvaliteta spomenika smjeralo je upravo prema otklanjanju mogućnosti naknadne, parcijalne analize njegovih svojstava.

Zahvaljujući dinamičnom odnosu među njegovim akterima, proces nastanka spomenika nije bio strogo hijerarhijski strukturiran. Stoga smo na **Dijagramu 4.** model odnosa među tim akterima predstavili kao splet recipročnih međusobnih utjecaja. Pozicija naručitelja, primjerice, nije bila uvijek strogo formalizirana i administrativno odvojena od ostalih aktera, već se često preklapala ili stapala s pozicijom autora i korisnika.

Dijagram 4.



Dijagram 4.
Shematski prikaz mogućih odnosa i međusobnih utjecaja između akterima djelatnima u procesu nastanka spomenika

To je bilo posebno karakteristično za manje sredine, u kojima su inicijativu za podizanje spomenika često preuzimali ili u joj sudjelovali budući autori spomeničkog rješenja. Iznimki je, međutim, bilo i kod profesionalnih umjetnika koji su donacijom svojih skulptura mogli preuzeti ulogu inicijatora podizanja spomenika.[108] Tako je *Spomenik prosinačkim žrtvama* u zagrebačkoj četvrti Dubrava nastao na inicijativu samoga autora, Dušana Džamonje:

[108] Osobno povezan s Dubravom, u kojoj je živio prije početka Drugog svjetskog rata, Džamonja je skulpturu donirao općini Maksimir, uz dogovor da općina financira njezino izlijevanje u bronci u kraćem vremenskom roku. Tomaljanović, Ivo, „Trenutak s umjetnikom. 'I ovdje cijenu formira tržište'", intervju s Dušanom Džamonjom, *Borba*, Beograd, 1973.

„Što se tiče teme stradanja, moja prva spomenička realizacija bio je u stvari moj skromni spomenički doprinos zagrebačkoj Dubravi, posvećen prosinačkim žrtvama. Bit takvog mog angažiranja bila je u tom što sam shvatio da je pomoću klasičnog pristupa i figurativnog izražavanja nemoguće obuhvatiti i izraziti opseg tog stradanja. Oblik oslobođen svake lateralne asocijacije omogućio mi je da putem plastičkih simbola na univerzalniji način izrazim kompleksnost i dubinu drame u toku II. svjetskog rata.“[109]

Da nije postojala mogućnost takvih inverzija u očekivanom procesu izgradnje spomenika, sasvim je izvjesno da Dubrava ne bi postala lokacijom na kojoj je realizirana jedna od prvih apstraktnih skulptura u funkciji javnog spomenika u Hrvatskoj.

S druge strane, odnos između autora i naručitelja mogao je utjecati na povlašten položaj pojedinih umjetnika pri dobivanju narudžbi i na zaobilaženje zakonskih propisa. Indikativan primjer predstavlja afera koja je krajem 1960-ih godina izbila oko natječaja za *Spomenik Seljačkoj buni 1573. g. u Sloveniji i Hrvatskoj* u Donjoj Stubici. Unatoč velikom broju prijavljenih projekata i dodijeljenih nagrada,[110] natječaj je poništen, a realizacija spomenika izravno povjerena kiparu Antunu Augustinčiću. Zakonska obveza raspisivanja natječaja, koja je na snagu stupila tek koju godinu ranije, nije spriječila naručitelja da zadatak povjeri autoru čije je podrijetlo i reputacija u lokalnoj sredini zasigurno igrala važnu ulogu u donošenju te odluke.[111] Pogodovanje naručitelja (određenim) autorima onemogućilo je afirmaciju mlađe generacije umjetnika (Branko Ružić, Ivan Kožarić, Marija Ujević), čiji su prijedlozi bili visoko vrednovani upravo na temelju inovativnosti i nekonvencionalnog pristupa temi, a u krajnjoj suprotnosti prema izvedenom rješenju.[112] Sukobi između naručitelja i autora katkada su imali i sudske epiloge. Sudska tužba koja je sredinom šezdesetih pokrenuta protiv kipara Nikole Kečanina zbog loše izvedbe skulpture za spomenik u selu Velika Ludina završila je čak na Vrhovnom sudu Jugoslavije, da bi spor u konačnici bio presuđen u korist seoske organizacije

---

[109] Mikac, Nevenka, „Nema skupih spomenika“, *Večernji list*, 26. – 27. 7. 1987.

[110] Petnaesteročlani ocjenjivački sud je, osim prve, dodijelio i sljedeće nagrade: 2. nagrada – Branko Ružić; 3. nagrada – Ivan Kožarić (urb. arh. rješenje: Branko Silađin, Tomislav Kožarić i članovi radne grupe „Z“; hort.: B. Mrković; statika i konstr.: Svetko Milin); 3. nagrada – Marija Ujević (arh.: Boško Budisavljević), kao i tri otkupa: Šime Vulas (arh.: Duško Rakić); Lojze Dašler; Franc Popek. Rad Dušana Džamonje predložen je za otkup izvan natječaja jer je izborom druge lokacije odstupio od natječaja, no autor je otkup odbio. „Zapisnik ocjenjivačkog suda natječaja za izradu idejnog rješenja SPOMENIKA SELJAČKOJ BUNI 1573. god. u Hrvatskoj i Sloveniji u Gornjoj Stubici“, 16. 6. 1970., Arhiv Grge Gamulina, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.

[111] Vidi: Škunca, Josip, „Jedanput natječaj, drugi put ne“, *Vjesnik*, 31. 12. 1970; „Augustinčić kleše Gupca“, *Vjesnik*, 7. 3. 1971., 3.; Škunca, Josip, „Augustinčić: živim pod pritiskom kratkog roka“, *Vjesnik*, 13. 3. 1971.

[112] U obrazloženju žirija za dodjelu 3. nagrade projektu Ivana Kožarića i suradnika između ostaloga stoji: „U cjelini se taj prijedlog ističe i produbljenim shvaćanjem sadržaja seljačke bune i posve novim i nekonvencionalnim izražavanjem tog sadržaja. U tom je smislu predloženi projekt zanimljiva inovacija na području spomeničke plastike u našoj sredini.“ „Zapisnik ocjenjivačkog ...“, (1970.).

boraca. Budući da borci više nisu htjeli surađivati sa Kečaninom, lijevanje skulpture u bronci bilo je povjereno drugom autoru.[113]

Posebno složen segment analize predstavlja odnos (likovnog) kritičara i autora (umjetnika), s obzirom na to da je pripadnost istim intelektualnim krugovima često rezultirala njihovim bliskim emotivnim i suradničkim vezama. Priroda i dinamika tako uspostavljenih odnosa mogla je svjesno ili nesvjesno utjecati na javnu afirmaciju određenih autora ili na njihov bolji plasman na natječajima. Javna reakcija Milana Preloga i njegova obrana Bakićeva prijedloga za spomenik Marxu i Engelsu 1953. godine zasigurno je utjecala na učvršćivanje njihova prijateljskog odnosa, a kiparu osigurala važno intelektualno i moralno uporište za ostvarivanje budućih projekata. Džamonjino prijateljstvo s talijanskim likovnim kritičarem i teoretičarem Giuliom C. Arganom, koji je 1960-ih godina uživao izniman međunarodni ugled, nedvojbeno je ojačalo kiparevu međunarodnu reputaciju i pomoglo u ostvarivanju važnih narudžbi za spomenike u Hrvatskoj i Italiji. Iako je ostvarivanje bliskih odnosa među pripadnicima iste umjetničke mreže neizbježno, u uvjetima pojačanog rivalstva među autorima takvi odnosi često su izazivali međusobne prozivke, sukobe i frustracije.[114]

Za razliku od odnosa likovnih kritičara i umjetnika, odnos je između naručitelja i kritičara uglavnom jednosmjeran. U većini slučajeva ta dva aktera procesa podizanja spomenika pripadaju različitim društvenim sferama – naručitelj dolazi iz sfere društveno-političkih i upravljačkih struktura, dok kritičari pripadaju intelektualno-umjetničkom miljeu. Dok su si potonji već tijekom pedesetih godina, službenim izuzimanjem kulturne proizvodnje iz sfere izravnog političkog utjecaja,[115] osigurali relativno visoku razinu autonomije, naručitelju je u interesu bilo ostvarivanje pozitivne javne recepcije spomeničkih realizacija te je morao razviti osjetljivost i na receptivne mehanizme razvijene diskursom intelektualnih i stručnih krugova. Utjecaj naručitelja na likovnu kritiku bilježi se stoga samo tijekom prvih poslijeratnih godina, kad su inicijative za veće spomeničke projekte dolazile izravno iz političkih

[113] Mjesni odbor SUBNOR-a popravak Kečaninove skulpture najprije je ponudio Vojinu Bakiću, no posao je na kraju ipak preuzeo kipar Mihael Kajfeš."Okončan spor oko spomenika u Ludini", *Moslavački list,* 15. 3. 1967., 1.; Božičević, Mato, „Do Dana borca spomenik u Ludini", *Moslavački list,* 15. 3. 1968., 2.

[114] Daljnja analiza toga fenomena trebala bi se stoga temeljiti na suvremenim teorijama socijalnih mreža, a zahtijevala bi i primjenu odgovarajuće metodologije.

[115] Mislimo na proces povlačenja Komunističke partije iz umjetničke i znanstvene sfere, započet govorom Edvarda Kardelja pred članovima slovenske Akademije znanosti i umjetnosti u Ljubljani u prosincu 1949. godine, a dovršen njegovim govorom na sjednici Komisije za ideološko-politički rad u okviru III. Kongresa SK Srbije u Beogradu 1952. godine. Kardelj, Edvard, *Izlaganja na III. Kongresu SK* Srbije, Rad: Beograd, 1954., 14., citirano u: Kolešnik, Lj., *Između istoka...* (2006.), 91.

struktura,[116] a cjelokupna društveno-politička klima nije ostavljala mnogo prostora za kritičku refleksiju.[117]

Oba opisana modela temelje se na sintezi rezultata naših istraživanja fenomena izgradnje spomenika u razdoblju socijalizma u Hrvatskoj i Jugoslaviji te – koliko nam je poznato – predstavljaju prvi prijedlog cjelovitog prikaza dinamike odnosa među društvenim akterima procesa proizvodnje spomeničke plastike. Kako bismo ispitali valjanost i primjenjivost toga modela na neke druge srodne procese, u sljedećim ćemo odjeljcima opisati obilježja, uloge i utjecaj pojedinih aktera na proizvodnju spomeničke plastike, kao i načine na koje su njihove interakcije utjecale na promišljanje, odabir, realizaciju i javnu recepciju spomenika. Budući da je zakonska regulativa jedan od ključnih činitelja u normiranju odnosa među tim akterima, započet ćemo naše razmatranje predloženoga modela kraćim pregledom razvoja zakonodavnoga okvira procesa izgradnje spomenika u Hrvatskoj/Jugoslaviji između 1945. i 1990. godine.

[116] Tako je primjerice Ministarstvo građevina FNRJ bilo je zaduženo za podizanje *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji* u Batini, a Ministarstvo prosvjete NR Srbije organizator prvog natječaja za *Spomenik žrtvama fašizma* u Jajincima kod Beograda 1947./1948. godine.

[117] Vidi primjerice: Bihalji-Merin, Oto, „O spomenicima dostojnim besmrtnih dela“, *Narodni list*, Zagreb, srpanj 1948., 2.

3.2. Naručiteljska struktura i zakonodavni okvir podizanja spomenika

Regulacijski mehanizmi i normativni akti povezani s uvjetima izgradnje i zaštite spomenika predstavljaju polazišne koordinate za analizu procesa nastanka pojedinih spomenika. Rekonstrukcija povijesnog razvoja toga dijela zakonodavstva pretpostavlja poznavanje šireg pravnog uređenja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, obilježenog nizom promjena u razdoblju od 45 godina. Iako povijest zakonodavstva povezanoga s izgradnjom spomenika ne predstavlja uže polje interesa našega istraživanja, uvid u širok raspon arhivskih izvora omogućio nam je izdvajanje ključnih regulacijskih mehanizama i opis karakterističnih situacija, iz kojih je vidljiv utjecaj zakonodavnog okvira na proces nastanka spomeničke plastike u razdoblju socijalizma.[118]

Zakonski propisi i normativni akti uređivali su odnose među društvenim akterima koji su sudjelovali u procesu izgradnje spomenika, od nastojanja da se regulacijom natječajne procedure osigura što viša umjetnička kvaliteta spomeničkih projekata, preko primjene složenih modela financiranja spomenika, do uključivanja stručnih službi i šire društvene zajednice u njihovu zaštitu, održavanje i društvenu uporabu. Uočljivo je da su se od spontane ritualne prakse podizanja spomenika palim borcima tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata, do prostorno-ekonomskog planiranja velikih memorijalno-rekreativnih spomeničkih područja 1970-ih godina, procedura i sustav izgradnje spomenika postupno usložnjavali, a broj regulacijskih mehanizama povećavao. Oni su se javljali kao odgovor na brojne probleme nastale kao nusproizvod pojačane i uglavnom stihijske produkcije spomenika koja je obilježila prvih 10–15 poslijeratnih godina. Ta vrsta zakonodavstva proizlazila je i iz nužnosti usklađivanja aktivnosti povezanih s izgradnjom spomenika s novim etapama u razvoju društveno-političkog sustava, u prvome redu s principima društvenog samoupravljanja. Tome valja pribrojiti i specijalizaciju određenih segmenata rada unutar naručiteljskih struktura, primarno S(U)BNOR-a, kao i njihovu sve tješnju suradnju sa stručnim tijelima i društvenim organizacijama koje su sudjelovale u realizaciji spomenika putem radnih akcija ili prikupljanja donacija.

[118] Za potrebe ovoga dijela istraživanja konzultirani su arhivski izvori nastali na saveznoj, republičkoj i lokalnoj razini. Popis svih korištenih arhivskih izvora dio je cjelovitog popisa literature.

3.2.1. Uloga S(U)BNOR-a u izgradnji, zaštiti i društvenom korištenju spomenika

U uvodnom dijelu svoje knjige *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje* Heike Karge ističe kako je uloga veterana Drugoga svjetskog rata u kreiranju politika sjećanja u Jugoslaviji nesrazmjerno zapostavljena tema u kontekstu recentnog akademskog interesa za taj tip historiografskih i kulturoloških istraživanja.[119] To svakako vrijedi i za dosadašnje povijesnoumjetničke pristupe temi spomenika, u kojima je uloga naručitelja u procesu izgradnje uglavnom prešućena ili umanjena. Naručitelj se spominje tek u kontekstu, uglavnom negativno intonirane, spoznaje o „ideološkoj motiviranosti" toga tipa umjetničkog rada. Spomenuta studija Heike Karge bila nam je posebno važna u metodološkom smislu, s obzirom na to da pruža prvi razrađeni model uvođenja analize uloge naručitelja u istraživanje spomenika iz razdoblja socijalizma, koji podrazumijeva temeljit opis naručiteljskih procedura i načine na koje S(U)BNOR sudjeluje u kreiranju politika pamćenja Jugoslavije. Osim što svojom studijom korigira historiografski deficit povezan s tim važnim segmentom kulturne i političke povijesti Jugoslavije, autorica na uvjerljiv način dovodi u pitanje prevladavajuću predodžbu o dihotomiji pamćenja, odnosno „suprotstavljanj(u) odozgo nametnutog pamćenja i pamćenja koje je ispod njega skriveno, pravog pamćenja".[120]

Savez boraca NOR Jugoslavije osnovan je 1947. godine u Beogradu i do raspada Jugoslavije ostat će jedino veteransko udruženje boraca iz Drugoga svjetskog rata.[121] Udruženje je bilo hijerarhijski ustrojeno tako da je Centralni odbor S(U)BNOR-a Jugoslavije u Beogradu nadzirao rad republičkih i pokrajinskih odbora, koji su, pak, prikupljali informacije o aktivnostima kotarskih i općinskih udruženja boraca. Svojom razgranatom strukturom S(U)BNOR je trebao osigurati široku inicijativu i nadzor nad procesom izgradnje spomenika.[122] Osnovni zadatak te veteranske organizacije – posebno u prvoj fazi njezina djelovanja – bila je evidencija i skrb o bivšim borcima i vojnim invalidima, odnosno rješavanje njihova

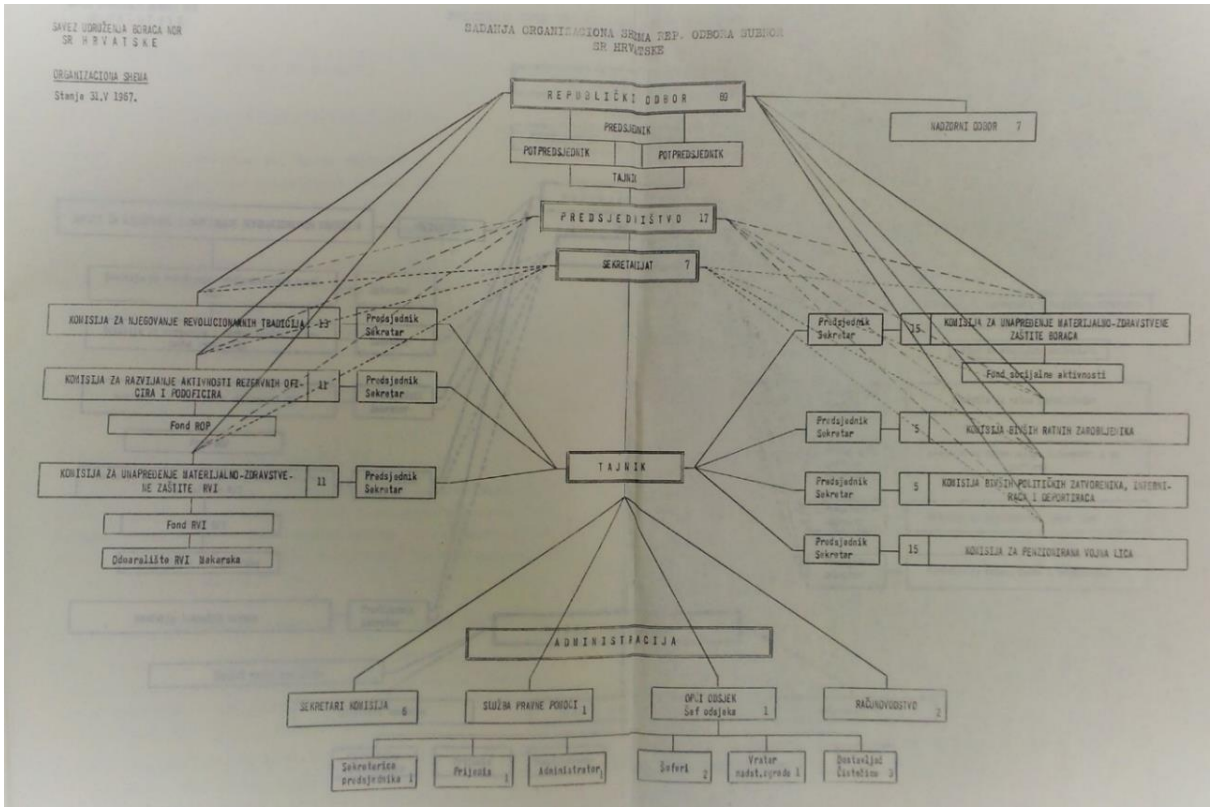
---

[119] Karge, H., *Sećanje u kamenu...*(2014.), 16–17.
[120] Isto, 17.
[121] Zbog unutarnjeg preustrojstva udruženja, Savez boraca NOR (SBNOR) preimenovan je 1962. godine u Savez udruženja boraca NOR (SUBNOR). AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 1, Materijali sa I–IV kongresa, „Statut Saveza udruženja boraca NOR-a Jugoslavije", 1961.
[122] Iz godišnjeg izvješća o radu Glavnog odbora SBNOR-a Hrvatske za 1951. godinu saznajemo da je u Hrvatskoj bilo 2700 osnovnih, 88 kotarskih i 22 gradske organizacije SBNOR,. AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 24, Republički odbor SUBNOR Hrvatska 1949.–1971. „Godišnji izvještaj o radu organizacije Saveza boraca u NR Hrvatskoj", 1952. Nakon reorganizacije po teritorijalnoj osnovi, SBNOR Hrvatska je 1957. godine brojao 2885 osnovnih, 296 općinskih i 27 kotarskih organizacija, s otprilike 243 500 članova. *Izvještaj glavnog odbora Saveza boraca Narodno-oslobodilačkog rata Hrvatske o radu Saveza između Drugog i Trećeg kongresa (1951–1957),* Zagreb: SBNOR Hrvatska, 1957., 4–5.

materijalnog, zdravstvenog i stambenog pitanja. Prvih petnaestak poratnih godina u fokusu SBNOR-a bilo je i socijalno zbrinjavanje velikoga broja djece čiji su roditelji kao pripadnici NOVJ stradali u Drugom svjetskom ratu.[123] Izgradnja spomenika posvećenih NOB-u, revoluciji i radničkom pokretu bila je tek dio vrlo široko postavljenog projekta brige o „obilježavanju značajnih događaja i ličnosti“ i „njegovanju revolucionarnih tradicija“, kojoj su pripadale organizacije i koordinacije proslava i obljetnica, obimna izdavačka djelatnost, suradnja s obrazovnim i odgojnim institucijama, međunarodna suradnja sa srodnim organizacijama i sl. Iako će se od sredine 1950-ih godina teme povezane s podizanjem, evidencijom, zaštitom i društvenom uporabom spomenika sve češće javljati i o kojima će se sve detaljnije i dulje raspravljati na sjednicama SUBNOR-ovih odbora i specijaliziranih komisija, čini se kako sama izgradnja spomenika nikada nije bila smatrana prioritetnim zadatkom toga udruženja.[124] Reformom državnog administrativnoga aparata početkom 1960-ih godina ona se uklapa u širu skupinu aktivnosti pod nazivom *Njegovanje revolucionarnih tradicija*, za koje su bile zadužene posebne komisije. Ustroj i organizacijska shema republičkog odbora SUBNOR SR Hrvatske iz 1967. godine (**Dijagram 5.**) pokazuje kako je Komisija za njegovanje revolucionarnih tradicija bila jedna od sedam specijalnih komisija, zaduženih za rješavanje različitih pitanja statusa bivših boraca i logoraša. Iako su se ustroj, broj i naziv komisija tijekom vremena mijenjali, ovaj shematski prikaz upućuje na širinu i razgranatost aparata kojim je rukovodio SUBNOR.

[123] SBNOR Hrvatska je 1957. godine skrbio za socijalni status i školovanje čak 22 551 djeteta palih boraca. *Izvještaj glavnog odbora...* (1957.), 24–26.
[124] Na takav zaključak navodi i uobičajena struktura dnevnih redova sastanaka toga udruženja, na kojima je pitanje izgradnje spomenika uglavnom adresirano pred sam kraj rasprave.

Dijagram 5.



Dijagram 5.

Organizacijska shema republičkog odbora SUBNOR SR Hrvatske iz 1967. godine. Izvor: AJ, Fond: 297, fasc.:24.

U skladu s odlukom Centralnog odbora Saveza boraca i preporuci III. kongresa SBNOR Jugoslavije, od sredine pedesetih godina u Hrvatskoj formiraju se posebne *komisije za obilježavanje historijskih mjesta i uređenje grobova*, a u nekim se regijama objedinjuje rad kotarskih i općinskih odbora osnivanjem *koordinacionih odbora.*[125]Aktivnosti tih tijela intenzivirane su krajem 1950-ih godina, kada se javljaju prvi primjeri suradnje SUBNOR-a s mlađom generacijom arhitekata i umjetnika, koja svojim rješenjima odstupa od tradicionalne tipologije spomenika i primjene ustaljenih ikonografskih i oblikovnih šablona majstorskih radionica.[126] Tih se godina javljaju i opći anonimni natječaji, na kojima nagrade po prvi puta

[125] *Izvještaj glavnog odbora Saveza boraca Narodno-oslobodilačkog rata Hrvatske o radu Saveza između Drugog i Trećeg kongresa (1951–1957)*, Zagreb: SBNOR Hrvatska, 1957., 7.
[126] AJ, Fond: KPR (Predsjednički kabinet), Kutija: II-2-e-1. *Izvješće centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a iz 1961.*

odnose inovativna, nerijetko i eksperimentalna rješenja, o kojima ne odlučuju (samo) partijski funkcioneri i prvoborci, već i predstavnici struke (likovni kritičari, povjesničari umjetnosti). Prvi takav primjer predstavlja natječaj za *Spomenik žrtvama fašizma* u Jajincima pokraj Beograda, organiziran 1957.–1958. godine, među čijim se nagrađenim projektima posebno ističu arhitekti i umjetnici iz Hrvatske.[127]

Na novi odnos prema naručiteljskoj proceduri, posebno u smislu postavljanja širih natječajnih propozicija i uključivanja struke, utjecao je niz čimbenika i društveno-političkih okolnosti tijekom 1950-ih godina, pri čemu je posebnu ulogu imao proces manje vidljivih, unutarnjih promjena u načinu funkcioniranja S(U)BNOR-a kao glavnog naručitelja spomenika. Naime, posljedice nedostatka stručnih kadrova unutar struktura te boračke organizacije, posebno na razini nižih, općinskih i kotarskih odbora, postajale su sve izrazitije, a manifestirale su se pristajanjem uz anakrone spomeničke tipove, niskom kvalitetom ili „konfekcijskom" produkcijom spomeničke plastike, koja je u nedogled varirala iste motive i ikonografske obrasce. Kako bi se ispunio minimalni S(U)BNOR-ov kriterij izgradnje spomenika – dostojno obilježavanje važnih povijesnih događaja i ličnosti povezanih s NOB-om – pokazala se potreba za suradnjom sa stručnim organizacijama i službama. Uvođenje regulative, koja će se većim dijelom primjenjivati posredstvom službe za zaštitu spomenika kulture, nije nametnula država, već se ono unutar samih S(U)BNOR-ovih struktura pokazalo kao nužnost u pokušaju rješavanja spomenutih akutnih problema, koji su se počeli gomilati već tijekom prve polovice pedesetih godina.

Počeci suradnje s konzervatorskom strukom vidljivi su već početkom 1950-ih godina. Na savjetovanju Saveza društava muzealaca i konzervatora Jugoslavije, održanom 1953. godine u Beogradu, oformljena je sekcija za muzeje i spomenike NOB pri Upravi muzealsko-konzervatorskog društva FNRJ. Sekcija je 1955. godine organizirala savjetovanje za predstavnike muzeja i organa nadležnih za zaštitu spomenika kulture, no tom je prilikom prioritet dan muzeološkim pitanjima povezanim s prikupljanjem, prezentacijom i čuvanjem izvornih dokumenata iz ratnoga razdoblja. Potreba za očuvanjem autentičnih lokacija, dokumenata i predmeta iz NOB-a djelomično je bila motivirana političkim napadima i pritiscima povodom rezolucije Informbiroa 1948. godine. Naime, dio sovjetske strategije usmjerene prema međunarodnoj diskreditaciji FNRJ bilo je i umanjivanje uloge jugoslavenskog

[127] Vidi: Horvatinčić, Sanja, „Povijest nemogućeg spomenika: izgradnja spomenika žrtvama fašizma u Jajincima", u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32–33; 34–35 (2015.), 261–282.

pokreta otpora u Drugom svjetskom ratu. U srpnju 1949. godine, Glavni odbor SBNOR-a Jugoslavije oštro je reagirao na pokušaje difamacije, zalažući se za jačanje propagandnih aktivnosti. Poseban naglasak stavljen je na prikupljanje, čuvanje i prezentaciju autentičnih dokumenata i eksponata iz ratnoga razdoblja.[128] Organizacija izložbi autentičnih dokumenata i prikupljanje osobnih svjedočanstva rata bile su tako ciljano usmjerene na očuvanje historijskih činjenica povezanih s Drugim svjetskim ratom. Slična je uloga pripisivana i praksi podizanja spomen-obilježja, čija se proliferacija u kontekstu novonastale situacije u javnosti predstavljala kao još jedan dokaz o masovnom sudjelovanju naroda u borbi protiv fašizma.[129]

Međutim, već je idući, zajednički sastanak predstavnika Zavoda za zaštitu spomenika kulture, udruženja muzealaca, Saveznog zavoda za statistiku i Centralnog odbora SBNOR-a, održan 1956. godine u Zagrebu, usmjeren na rješavanje problema zaštite spomenika NOB-a. Tom je prilikom zaključeno kako je potrebna „razrada definicije o tome šta treba smatrati spomenikom NOB“, odnosno kako je nužno razmotriti „pitanje koji spomenici dolaze u obzir za zaštitu, pitanje organa koji će vršiti tu zaštitu i koji će ih evidentirati.“[130] Imajući u vidu zaključke donesene 1957. godine na III. kongresu SBNOR-a Jugoslavije,[131] u Beogradu je iste godine održano samostalno savjetovanje Saveza društava muzealaca i konzervatora o temi zaštite spomenika NOB. Aktivnosti predviđene tim savjetovanjem predstavljale su početak dugog – i nikada u potpunosti dovršenoga – procesa izrade cjelovite evidencije i klasifikacije značajnih povijesnih objekata i mjesta iz NOB-a, s ciljem zaštite postojećih i osiguravanja uvjeta za što kvalitetniju izgradnju novih spomenika u neposrednoj budućnosti.[132]

Iako je jedan od ključnih problema o kojem se raspravljalo na tome savjetovanju bilo nepostojanje jasne definicije samog spomeničkog fonda (njegov tematski, vremenski i tipološki opseg), zaključci nisu ponudili jednoznačne parametre koji bi konzervatorima olakšali posao

---

[128] „Rezolucija protiv klevetničke kampanje Informbiroa“, *27. srpanj. Organ zemaljskog odbora Saveza boraca NOR Hrvatske,* 16. 7. 1949., 2.

[129] „Dokumenti koji će biti samo u ovom vremenu sakupljeni i broj poginulih u NOB, jasno govore da li je naš narod vodio borbu ili nije. Masovno podizanje spomenika i spomen-ploča palim borcima koje podiže sam narod, jasan su dogovor svima onima koji nas kleveću.“ Smolčić, Franjo, „Kako će narod Hrvatske proslaviti Dan ustanka“, *27. srpanj. Organ zemaljskog odbora Saveza boraca NOR Hrvatske,* 27. 7. 1949., 2.

[130] AJ, SUBNOR, 297 II, br. reg.: 312, „1975. – Njegovanje borbenih tradicija“, 3/s.

[131] Među zaključcima toga kongresa bila je odluka da se „nastavi rad na obeležavanju značajnih mjesta iz NOR, podizanju spomenika i spomen-ploča“, te da se u tu svrhu angažiraju umjetnici i stručnjaci, „(...) vodeći računa o tome da se traže skromnija i jednostavnija rješenja.“ AJ, SUBNOR, 297/II, br. reg.: 312, „Njegovanje borbenih tradicija“, 1975., 2/s.

[132] Isto, 6/s.

na terenu.[133] Tome valja dodati i kroničan nedostatak kvalificiranih kadrova, na koji se uporno ukazivalo u izvješćima službi za zaštitu spomenika kulture.[134] Riječ je bila o velikom problemu, koji nam je potvrdio i Rastko Schwalba, prvi referent zadužen za spomenike NOB-a pri Republičkom zavodu za zaštitu spomenika u Zagrebu, ističući veliku odgovornost pri selekciji građe i odabiru konzervatorskog pristupa koja je pred njega postavljena krajem 1950-ih godina.[135] Čini se, međutim, da je, osim problema nedostatka financijskih sredstava i kvalificiranih kadrova, izostanak jasnih kriterija urodio i kreativnim suradnjama s drugim društvenim organizacijama (povezivanje s privrednim sektorom) te iznalaženjem novih modela zaštite, kao što je primjerice organizacija i osnivanje zaštićenih spomen-područja, o čemu će više riječi biti u posljednjem odjeljku idućeg poglavlja.

Međurepublička savjetovanja organizirana na saveznoj razini tijekom pedesetih i šezdesetih godina nisu bila usmjerena samo na rješavanje problema evidencije i zaštite postojećih spomenika već i na donošenje stručnih preporuka za podizanja novih, a odigrala su značajnu, dosad neprepoznatu ulogu i u postavljanju osnovnih kriterija pri izgradnji spomenika te ukazivanju na njihove formalno-estetske probleme.

Utjecaj struke na naručiteljske strukture odvijao se upravo kroz konzervatorsku službu, a čini se da je takva praksa bila posebno prisutna u Hrvatskoj. Zahvaljujući postupnoj decentralizaciji Saveza boraca, koja se od početka 1960-ih odvija usporedno s decentralizacijom na ostalim razinama državnoga aparata, rješavanje zakonodavnih pitanja i uspostavljanje mehanizama nadzora nad kvalitetom spomenika prepuštaju se pojedinim republikama.[136] Tako su pri republičkim odborima SUBNOR-a formirane posebne komisije za praćenje i koordinaciju rada na nižim razinama spomeničke produkcije te davanje preporuka o lokacijama i načinima obilježavanja. Iako su i Hrvatskoj krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća osnovana takva tijela, briga o spomenicima bila je povjerena Zavodu za zaštitu spomenika kulture:

---

[133] „(...) svaki dokument, ili svaki predmet, nepokretni i pokretni, koji nam svojom sadržinom, izgledom, ili bilo čime, govori i svedoči o bilo kojem vidu te naše revolucionarne borbe, aktivnosti i otpora, kao i rezultatima svega toga, zatim svako mesto uz koje su najznačajniji događaji iz bilo koje oblasti NOB vezani, sve to ima i svoje odgovarajuće spomeničke vredenosti. Sa tih osnova moramo polaziti kako u ocenjivanju šta sve treba da se smatra spomenikom NOB, tako i u praktičnoj aktivnosti na samoj zaštiti spomenika NOB.“ Isto, 7/s.

[134] *Bilten*, god. 5, br. 14, Beograd: Društvo konzervatora Jugoslavije, 1964., 23–24.

[135] Razgovor s Rastkom Schwalbom vođen je u Muzeju grada Rijeke 4. i 5. lipnja 2014. godine. Schwalba je tom prilikom, između ostalog, istaknuo teške uvjete terenskog rada koji je mahom uključivao obilazak autentičnih lokacija bivših partizanskih logora (Moslavačka gora, Kalnik, Papuk, Petrova gora). Integralni zvučni zapis razgovora nalazi se u Dokumentacijskom odjelu Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.

[136] Sličan je proces zahvatio i druge važne faktore u prenošenju društvenog sjećanja, poput školskih programa.

„Rad na poslovima zaštite, izgradnje i čuvanja spomenika NOR u SR Hrvatskoj odvija se preko Zavoda za zaštitu spomenika kulture čije su obaveze i nadležnosti precizno određene Zakonom o zaštiti spomenika kulture SR Hrvatske. Na inicijativu i u saradnji sa Republičkim odborom SUBNOR SR Hrvatske, Republički zavod izradio je predlog uređenja značajnih mjesta, objekata i spomen područja narode revolucije. U nastojanju da staranje za pojedina istorijska područja i spomen objekte obuhvati što širi krug društvenih činilaca, osnovane su pri Savetu za negovanje tradicija Republičkog odbora SUBNOR posebne komisije: za Petrovu Goru, Jasenovac, Staru Gradišku, Kamensko, Kumrovec, Lukov Dol, i dr., a za podizanje spomen obeležja u 16 opština osnovani su posebni odbori.“[137]

Jedan od ključnih dokumenata donesen je 1969. godine pod nazivom „Preporuke međurepubličkog savetovanja o problemima zaštite i podizanja spomenika revolucije“, na zajedničkom sastanku boračkih i konzervatorskih tijela održanom 25. i 26. travnja 1969. godine u Beogradu, čiji je cilj bio „da se za istim stolom nađu i predstavnici stručnih i naučnih institucija i društveno-političkih organizacija, da izmjenjuju misli i iskustva i dogovore se o mestu i ulozi svakog učesnika u ovom zajedničkom poslu“.[138] Izdvajamo teme adresirane na tome sastanku koje su bile u užoj vezi s izgradnjom i zaštitom spomenika, a koje su bile karakteristične za većinu rasprava vođenih između stručnih službi i SUBNOR-a od sredine 1950-ih godina pa do raspada Jugoslavije:

- usklađivanje koordinacije provođenja zaštite i nadzora nad izgradnjom spomenika unutar zadanog samoupravnog zakonskog okvira
- društvena briga o spomenicima i potreba uvođenja institucije pokroviteljstva nad spomenicima
- zakonski propisi i drugi normativni akti potrebni za reguliranje zaštite i izgradnje te vrste spomenika – obaveza raspisivanja javnih natječaja
- kategorizacija, evidentiranje i valorizacija spomenika
- urbanistički, likovno-estetski problemi spomenika

[137] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 80, „Problemi izgradnje i zaštite spomenika NOR i revolucije (Prijedlog teksta kojim bi se Komisija obratila Predsjedništvu Saveznog odbora SUBNOR)“, 10. svibanj 1971.

[138] Savjetovanje je održano na inicijativu Saveznog odbora SUBNOR Jugoslavije, a u suradnji s republičkim i pokrajinskim odborima SUBNOR-a, republičkim i pokrajinskim zavodima za zaštitu spomenika kulture, zavodima za zaštitu prirode, sekretarijatima za obrazovanje, nauku i kulture, Stalnom konferencijom gradova i dr. AJ, Savezni savez za obrazovanje i kulturu, 319, fasc.: 76, „Preporuke međurepubličkog savetovanja o problemima zaštite i podizanja spomenika revolucije“, Beograd, 1969.

- financiranje zaštite i izgradnje spomenika
- prezentiranje spomeničkog fonda.[139]

Budući da svrha savjetovanja nije bilo donošenje jedinstvenog zakona ili definiranje načela rada na saveznoj razini, zaključci su se sveli na iznošenje i usporedbu dotadašnjih iskustava pojedinih republika i pokrajina. Kad je riječ o podizanju novih spomenika i njihovim urbanističkim i likovno-estetskim problemima, iskustva i mišljenja uglavnom su se preklapala. Među problemima uočenima na temelju evidencije postojećih spomenika više je puta isticana potreba očuvanja autentičnosti spomeničkih lokacija, nesrazmjer likovne kvalitete spomenika i važnosti komemoriranog događaja, nedostatan angažman profesionalnog i stručnog kadra, poput arhitekata i likovnih umjetnika, kao i izostanak sustavnog arhiviranja projektne dokumentacije povezane s izgradnjom spomenika. Zanimljivo je da su takve primjedbe uglavnom bile u skladu sa zaključcima SUBNOR-ovih sjednica, na kojima se načelno zalagalo za „modernost, trajnost i kvalitetu izvedbe spomenika“, uz naglašavanje potrebe za što sustavnijom evidencijom i klasifikacijom spomeničkih realizacija.[140] U izvješću s III. plenuma Centralnog odbora Saveza boraca NOR, održanom 1954. godine u Beogradu, visokopozicionirani politički funkcioner i narodni heroj Petar Stambolić oštro je kritizirao rastući trend tipiziranih spomenika:

> „Predlog moj bi bio da ova komisija, koja se sada formira, i možda slične kod republičkih odbora, odezbedi, saradnjom sa mesnim organizacijama Saveza boraca, taj umetnički kvalitet kod podizanja spomenika. A drugo, da uzmemo možda orijentaciju na podizanje nekih korisnih ustanova, koje bi pretpostavljale spomenik zahvalnosti, mislim na razne domove i da bi mogle da se podignu biste ili spomen-ploče koje bi isto tako izražavale naša osećanja zahvalnosti prema onima koji su pali, kao što to čine podignute figure koje mi dosta skupo plaćamo, a koje su slabog kvaliteta. Na taj način izbegli bi podizanje skoro istovetnih spomenika.“[141]

[139] Isto.

[140] „S posebnom pažnjom treba da se obezbede umetnički kvalitet spomenika putem angažovanja arhitekata, urbanista, književnika, likovnih umetnika drugih kulturnih radnika, kao i preko konkursa i stručnih žirija.“ Fond: KPR (Predsjednički kabinet), Kutija: II-2-e-1, „Izvještaj centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a“, 1961.

[141] „Diskusija posle referata“, *Crvena zvezda,* 6. 4. 1954., 5.

Krajem pedesetih godina, stav struke postao je do te mjere relevantan da se u SUBNOR-ovim izvješćima prenose čitavi elaborati stručnih komisija sastavljenih od prominentnih likovnih umjetnika, teoretičara i povjesničara umjetnosti.[142]

Zajednički interes SUBNOR-a i stručnih službi očitovao se i kroz obostrano zalaganje za donošenje posebnih zakona i osnivanje stručnih komisija pri republičkim tijelima koja bi bila nadležna za spomenike NOB-a i revolucije. Oko toga postignuta je suglasnost većine predstavnika konzervatorskih službi pojedinih republika i pokrajina prisutnih na spomenutom Savjetovanju iz 1969. godine. Iznimka su bili konzervatori iz Slovenije, prema čijem bi mišljenju donošenje posebnih zakonskih propisa usmjerenih na samo tu skupinu spomenika moglo ugroziti osnovno demokratsko načelo izgradnje spomenika:

> „Posebni zakonski propisi, odnosno posebni zakon o podizanju spomenika u vezi sa Narodnooslobodilačkom borbom, nije potreban. Njime bi podizanje spomenika izgubilo svoj dublji društveni smisao, jer bi do izvesne mere bilo dirigovano od strane države. Još uvek su, međutim, na snazi razni propisi koji posredno ili neposredno regulišu tu materiju: Zakon o zaštiti spomenika kulture, Zakon o urbanističkom planiranju, regionalnom planiranju, razni građevinski, saobraćajni i drugi propisi, propisi u vezi sa poreskim olakšicama itd.“[143]

Stav slovenskih konzervatora o potrebi očuvanja određene razine autonomije u procesu izgradnje spomenika odskakao je od općeg trenda birokratizacije, koji je, kao nusproizvod uvođenja reda u sustav produkcije spomenika, tijekom 1970-ih i 1980-ih godina pridonosio procesu profesionalizacije toga polja, ali i „okoštavanju“ društvenog sjećanja. Kao što je vidljivo iz tema i zaključaka spomenutih savjetovanja, federativno ustrojstvo socijalističke Jugoslavije podrazumijevalo je da savezni zakonski propisi čine opći legislativni okvir, u skladu s kojim je svaka republika i pokrajina donosila vlastite zakone u vezi s procesom izgradnje i zaštite spomenika. Budući da se ta relativna zakonodavna neovisnost djelomično odrazila i na specifičnosti korpusa spomeničke plastike u pojedinim republikama, zakonski okvir mogao bi se uzeti kao polazište ili važan element njihove buduće komparativne analize.

---

[142] *O spomenicima kulture iz Narodnooslobodilačke borbe,* Beograd, Gradski odbor Saveza boraca NO rata Srbije, 1960.
[143] Isto.

Unutar cjeline zakonske regulative koja je definirala praksu izgradnje spomenika u Hrvatskoj, posebno važnim čine se Zakon o zaštiti spomenika kulture[144] i Zakon o prostornom uređenju i korištenju građevinskog zemljišta, koji odredbama o urbanističkom i regionalnom prostornom planiranju predviđa „donošenje smjernica i mjera za zaštitu spomeničkih područja i cjelina, spomenika kulture i zaštitu prirode".[145] Tijekom 1960-ih godina intenzivno se radilo i na usklađivanju zakonodavstva s međunarodnim konvencijama o zaštiti spomenika, koje su postavile nove parametre valorizacije i zaštite spomenika kulturne, a time i memorijalne baštine.[146] ICOMOS-ova definicija povijesnog spomenika iz 1966. godine, kojom se naglašava historijski značaj objekata i očuvanje autentičnosti njegova šireg urbanog ili ruralnog ambijenta, kao i integracija spomeničke baštine u suvremene društvene procese, zasigurno je osnažila razvoj samoupravnih modela zaštite te opravdala prioritet obnove, rekonstrukcije i zaštite autentičnih lokacija iz NOB-a.[147]

Osim zakonske regulative povezane s izgradnjom i zaštitom spomenika u javnom prostoru, posebnu je važnost imalo i donošenje zakonske regulative o uređenju grobnica iz Drugog svjetskog rata.[148] Na inicijativu saveznog SBNOR-a 1954. godine donesen je savezni zakon kojim se briga o grobljima i spomenicima boraca i žrtava fašističkog terora stavlja u nadležnost narodnih odbora općina i gradova.[149] U skladu s novim saveznim zakonom iz 1961. godine te njegovim izmjenama i dopunama iz 1965. godine,[150] donijete su preporuke za izradu republičkih zakona o uređenju grobova i spomenika,[151] čime je to pitanje prepušteno

---

[144] Prvi, opći Zakon o zaštiti spomenika kulture i prirodnih rijetkosti Demokratske Federativne Republike Jugoslavije donesen je već 1945. godine, da bi kasnije doživio nekoliko izmjena i dopuna (1946., 1959., 1965.). Republički zakon u Hrvatskoj donesen je 1960. godine te je također imao nekoliko izmjena i dopuna. *Službeni list*, br. 54, 31. 7. 1945.; *Narodne novine. Službeni list Socijalističke Republike Hrvatske*, br. 18, 4. 5. 1960.; *Narodne novine. Službeni list Socijalističke republike Hrvatske*, br. 32, 30. 7. 1965.; *Narodne novine. Službeni list Socijalističke Republike Hrvatske*, br. 7, 15. 2. 1967.

[145] *Narodne novine. Službeni list Socijalističke Republike Hrvatske*, br. 14, 16. 4. 1973., 274.

[146] Vidi: „Zakon o ratifikaciji konvencije o zaštiti svjetske kulturne i prirodne baštine", *Službeni list SFRJ*, br. 56, 8. 11. 1974.

[147] *International Charter for the Conservation and Restoration of Monumnets and Sites*, Venecija: ICOMOS, 1966., 2, 4.

[148] U skladu sa službenim politikama pamćenja socijalističke Jugoslavije, taj se zakon nije odnosio na groblja i stratišta poražene strane, odnosno na grobnice pripadnika okupacijskih (talijanskih, njemačkih, mađarskih) i kolaboracijskih (domobranskih, ustaških, četničkih) vojnih formacija na tlu Hrvatske. Usp. Geiger, Vladimir; Josipović Batorek, Slađana, „O provođenju odluke komunističkih vlasti iz 1945. o uklanjanju grobalja i grobova 'okupatora' i 'narodnih neprijatelja' u Slavoniji i Srijemu", *Scrinia Slavonica*, 15 (2015), 291–316.

[149] „Zakon o zaštiti grobova boraca palih u Narodnooslobodilačkom ratu i žrtava fašističkog terora", *Službeni list Federativne Narodne Republike Jugoslavije*, br. 29, 14. 7. 1954., 482.

[150] „Zakon o grobljima boraca", *Službeni list Federativne Narodne Republike Jugoslavije*, br. 52, 31. 12. 1961., 1053–1054; „Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o grobljima boraca", *Službeni list Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, br. 9, 3. 3. 1965., 234–235.

[151] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 109. „Preporuka o uređenju i održavanju grobalja i grobova boraca NORa i žrtava fašističkog terora", 1965.

republičkim zakonodavstvima. Posljedica je bila daljnja decentralizacija boračke organizacije i poticanje njihove suradnje s drugim društvenim organizacijama oko stalne brige o održavanju spomenika i groblja.[152]

Uređenje većih stratišta i bivših logora često je predstavljalo nesavladivu financijsku prepreku lokalnim vlastima i općinskim odborima S(U)BNOR-a, što je, pak, dovodilo do odgađanja adekvatnog uređenja nekih od središnjih mjesta sjećanja u zemlji. Izvješće Glavnog odbora SBNOR Hrvatske iz 1954. godine upućuje tako na financijske probleme povezane s uređenjem i obilježavanjem najvećih stratišta Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj:

> „Nakon oslobođenja, a od 1948. godine pogotovo, organizacije Saveza boraca i druge organizacije prema mogućnostima, uređivale su grobove palih boraca, prenosile kosti u zajedničke kosturnice, podizali spomen ploče i spomenike i u tu svrhu sabirana su sredstva na osnovu dobrovoljnih priloga. Mi ne znamo točno koliko je u tu svrhu utrošeno novaca, ali se vrijednost tih radova cijeni na nekoliko stotina milijuna dinara. Do sada se od Narodnih vlasti u ovu svrhu dalo malo sredstava. (...) Međutim, mi smatramo da je kod nas zasada najveći problem i najhitnije uređenje groblja, gdje su se vršili masovni pokolji t.j. u t.zv. koncentracionim logorima, a ovo su takva mjesta i takova groblja koja zahtijevaju veća financijska sredstva, koja ne mogu naše kotarske organizacije ostvariti dobrovoljnim prilozima i sl.“ [153]

Među neuređenim lokacijama spominje se područje bivšeg ustaškog logora Jadovno i Jasenovac, masovne grobnice kod Rakova Potoka i na Dotršćini te groblje na Plješevici kod Korenice, za čije su uređenje tražene i posebne dotacije od Izvršnog vijeća Sabora NRH-a.[154]

Uzmemo li u obzir navedene financijske probleme, postaje jasno kako zrelo i inovativno umjetničko promišljanje načina obilježavanja masovnih stratišta iz Drugog svjetskog rata, u kojem je prednjačila mlađa generacije hrvatskih kipara (D. Džamonja, Z. Kolacio i dr.), tijekom 1950-ih godina nije bilo moguće bez spremnosti nadležnih instanci na znatna ulaganja u sanaciju terena i pokrivanje troškova raspisivanja natječaja.[155] Budući da su službene politike

---

[152] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 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“.

[153] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 24. „Rep. odbor SUBNOR Hrvatska 1949–1971“, „Izvješć o uređivanju grobova palih boraca“, 19. 2. 1954. Kako doznajemo iz izvješća Centralnog odbora SBNOR Hrvatska iz 1957. godine, Izvršno vijeće Sabora NRH u međuvremenu je odobrilo sredstva u iznosu od 55 014 177 dinara. *Izvješć glavnog odbora*... (1957.), 29.

[154] Isto.

[155] Mlađa generacija hrvatskih umjetnika i arhitekata od sredine 1950-ih godina svoje projekte uspješno plasira na međunarodne i jugoslavenske natječaje za spomenike: na natječaj za spomenik u Jajincima kraj Beograda iz 1957.,

pamćenja u vezi s Drugim svjetskim ratom tih godina bile i dalje primarno orijentirane isticanju herojskog aspekta antifašističke borbe, obilježavanje groblja i lokacija bivših logora na nepristupačnim lokacijama padalo je u drugi plan. Tim razlozima svakako treba pribrojiti i nepovoljnu ekonomsku situaciju ranoga poraća, kada su sredstva bila primarno usmjerena na obnovu i izgradnju vitalnih komponenti ekonomskog razvoja zemlje (obnova porušenih sela i gradova, tvornica, prometne mreže i sl.).[156] Međutim, već su tada bile u tijeku infrastrukturne pripreme (donošenje spomenutih zakonskih propisa, otkup zemljišta, melioracija tla i sl.) za buduće uređenje spomenutih memorijalnih kompleksa, poput Jasenovca, Jadovna ili Dotrščine, koji će se uglavnom realizirati tijekom 1960-ih godina.[157]

Savez boraca primarno je skrbio za organizaciju proslava i podizanje spomenika na tlu Jugoslavije, no tijekom cijeloga promatranog razdoblja dolazilo je i do suradnje sa srodnim, inozemnim veteranskim udruženjima. Međunarodna afirmacija Jugoslavije i NOB-a bila je posebno značajna nakon rezolucije Informbiroa 1948. godine, pa su posredstvom SBNOR-a uspostavljane i važne diplomatske veze. Tako je, primjerice, sredinom 1970-ih kroz suradnju SUBNOR-a Splita i Beograda osnovano Društvo britanskih jugoslavenskih veterana (*British Yugoslav Veterans*), koje je djelovalo unutar udruge Britansko-jugoslavenskog društva (*British Yugoslav Society*), osnovanog još 1949. godine s ciljem „promicanja razumijevanja između naroda Britanije i Jugoslavije".[158]

Posredstvom boračkih veza, uglavnom na području Europe i najčešće povodom obilježavanja godišnjica ili zbog potrebe sređivanja dokumentacije o jugoslavenskim palim borcima i žrtvama fašizma, podignuto je i nekoliko spomenika. Prvi je takav primjer podizanje spomenika jugoslavenskim borcima u norveškom selu Beisfjordu kraj Narvika 1949. godine, kamo je njemačka vojska 1942. godine transportirala oko 900 boraca NOVJ-a, ratnih zarobljenika, od kojih većina nije preživjela logor (**Slika 1.**).[159] Kasnijih je godina u toj zemlji

---

na kojem Z. Kolacio i K. A. Radovani osvajaju prvu nagradu, natječaj za spomenik na mjestu bivših nacističkih logora u Dachauu (1958.) i Auschwitzu (1959.), na kojima Džamonja visoko kotira s prijedlozima upotrebe apstraktne skulpture u memorijalne svrhe.

[156] Podaci za cijelu Jugoslaviju govore o uništenju preko 20 % cjelokupnog stambenog fonda te oko 50 % rudnika i industrijskih pogona. Srušeni su svi veliki čelični mostovi, preko ¾ svih ostalih mostova i veći dio željezničkih pruga. Bolnice, škole, biblioteke, kazališta, arhivi i muzeji bili su razoreni i opljačkani. Gažević, Nikola (ur.), *Vojna enciklopedija*, II izdanje, svezak 5, Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1985., 788.

[157] Detaljniju rekonstrukciju uređenja i izgradnje spomenika na mjestu bivšeg logora u Jasenovcu napravila je Heike Karge. Vidi: Karge, H., *Okamenjeno sećanje...* (2014.), 193–244.

[158] AJ, Fond: SUBNOR 0712, Komisija za međunarodnu saradnju, 1974., broj reg. 134.

[159] „U Bejsfjordu kod Narvika otkriven je spomenik jugoslovenskim borcima", *Crvena zvezda. Organ glavnog odbora Saveza boraca Narodnooslobodilačkog rata*, Beograd, srpanj 1949., 62– 63.

bilo podignuto još nekoliko skromnijih spomenika posvećenih deportiranim jugoslavenskim borcima i civilima.

Na temelju sporazuma između vlada Jugoslavije i Italije, 1964. godine izvršena je ekshumacija i trajna sahrana „posmrtnih ostataka palih i umrlih jugoslavenskih građana iz oslobodilačkog rata 1941. – 1945., kao i ranijih ratova.“[160] Realizacija monumentalne spomen-kosturnice u Barletti povjerena je Dušanu Džamonji, a projekt je realiziran u suradnji s arhitekticom Hildegard Auf Franić 1970. godine (**Slika 2., Slika 3.**). Nekoliko godina kasnije otkrivena je i nešto skromnija spomen-kosturnica palih jugoslavenskih boraca na groblju u mjestu Sansepolcro u središnjoj Italiji, čiji je autor srpski kipar Jovan Kratohvil.[161] U oba slučaja spomenici su realizirani posredstvom SUBNOR-a, a tehnička izvedba povjerena je talijanskim građevinskim poduzećima.

Savez boraca vrlo je rano uspostavio suradnju i s međunarodnim komitetima bivših interniraca i ratnih zarobljenika najvećih nacističkih logora (Auschwitz, Dachau, Mathausen, Ravensbrik i Buhenwald),[162] na čijem će obilježavanju sudjelovati i umjetnici iz Jugoslavije. Projekti Nandora Glida i Dušana Džamonje (u suradnji s arhitektom Ninoslavom Kučanom) za Dachau postigli su zapažen uspjeh na oba natječaja za taj spomenik, održana 1959. i 1960. – 1965. godine (**Slika 4., Slika 5.**).[163] Na drugom natječaju, na kojem se Džamonja natjecao samostalno,[164] pobijedio je projekt Nandora Glida. Istome je autoru 1957. godine bila povjerena i realizacija spomenika jugoslavenskim žrtvama u bivšem logoru Mathausen u Austriji (otkriven 1958. godine).[165] Oba su kipara od početaka svojeg djelovanja bila međunarodno usmjerena, prijavljujući svoje projekte na međunarodne natječaje za *Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku*, održanom 1953. godine, i na natječaju za *Spomenik u memorijalnom kompleksu Auschwitz-Birkenau*, održanom 1957./1958. godine.[166]

---

[160] *Spomen-kosturnica Barletta*, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1970.
[161] *Spomen-kosturnica Sansepolcro*, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1973.
[162] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 17. „O radu sekcije bivših zarobljenika i sekcije bivših interniraca i deportiraca“, 14. 3. 1957.; AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 58, Saradnja s međunarodnim komitetom za konc. logore.
[163] Na prvom natječaju raspisanom 1959. godine Nandor Glid natječe se u suradnji s timom pod nazivom „Židovska Jugoslavija“ i bilježi zapažen uspjeh. Ridle, Andrea; Schretter, Lukas (ur.), *Das internacionale Mahnmal von Nandor Glid. Idee, Wettbewerbe, Realisirung*, Berlin: Metropol-Verlag, 2015., 54–56.
[164] Zanimljiv je podatak da Džamonja u sklopu svojeg prijedloga za spomenik predlaže citat iz Staroga zavjeta. Ridle, A; Schretter, L. (ur.), *Das internacionale Mahnmal...* (2015.), 68.
[165] Isto, 90.
[166] Iako projekti N. Glida ne ulaze u naš korpus spomenika, u kontekstu ove rasprave upućujemo na istaknuto djelovanje toga kipara u inozemstvu. Osim spomenutih spomenika u Dachauu i Mathausenu, 1979. godine podignut je i njegov *Spomenik žrtvama koncentracijskih logora* u Yad Vashemu (Izrael), a 1997.otkriven je

Jugoslavensko sudjelovanje na komemoracijama u Auschwitzu ili Dachauu, vođeno posredstvom SUBNOR-a, podrazumijevalo je djelovanje u sferi kulturno-diplomatskih odnosa. U tom je smislu posebno zanimljiv materijal povezan s uređenjem jugoslavenskih postava u sklopu većih izložbenih projekata organiziranih u bivšim koncentracijskim logorima. Osim dokumentacije i autentičnih predmeta, oni su uključivali i izlaganje radova suvremenih umjetnika iz Jugoslavije.[167] Međutim, analiza fenomena nacionalne reprezentacije kroz takav tip izložbi, u kojima je i umjetnost igrala važnu ulogu, prelazila je okvire našega istraživanja, pa se njima nismo sustavnije bavili.

Suradnja na planu organizacije komemorativnih svečanosti bila je dvosmjerna, pa je tako obilježavanje mjesta stradanja ili organizacije vojnih jedinica nacionalnih manjina ili drugih nacionalnosti na tlu Jugoslavije uvijek podrazumijevalo i suradnju sa srodnim udruženjima njihovih matičnih zemalja, što je mnogim događajima dalo međunarodnu dimenziju i diplomatski karakter. Tako je posjet delegacija bivših talijanskih boraca Zagrebu 1949. godine, koji je uključivao i posjet spomeniku i kosturnici palih boraca talijanske partizanske brigade „Italija“ na Mirogoju, imao i velik politički značaj, a s obzirom na problematičnu geopolitičku situaciju Jugoslavije nakon rezolucije Informbiroa (**Slika 6.**).[168] Sličan karakter imala je i organizacija proslave 25. obljetnice osnivanja čehoslovačke brigade „Jan Žiška“ iz Trocnova 1967. godine, povodom koje je uspostavljena suradnja sa Savezom antifašističkih boraca ČSSR, uz napomenu kako je će to biti „prilika da podsetimo narode naših zemalja na važnost bratstva naših zemlja u borbi protiv fašizma i opasnosti koje prete miru u današnjem času.“[169] Iste godine panirana je – u suradnji s DDR-om – i izgradnja spomenika njemačkoj četi „Ernest Telman“ u Mikleušu, na lokaciji na kojoj su 1943. godine poginuli borci te čete. Dušan Džamonja bio je angažiran na izradi projekta, no spomenik nikada nije bio izveden (**Slika 7.**).[170]

---

spomenik *Menora u plamenu*, posvećen Židovima stradalima u Solunu u Grčkoj. Za cjelovit popis spomenika toga autora nastalih na tlu bivše Jugoslavije, vidi: Isto, 88–94.

[167] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 113, „Natječaj za spomenik i izložba u Auschwitzu“.

[168] „Komanda grada Zagreba podigla je nadgrobni spomenika palim talijanskim partizanima“, *27. srpanj*, 1. 11. 1949., 2.

[169] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 35, „Materijali o proslavi formiranja čehoslovačke brigade u Daruvaru 'Jan Žiška'“.

[170] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 80, „Materijali udruženja boraca Hrvatske 1960., 1968., 1971.“.

3.2.2. Javni natječaji

Kao što je vidljivo iz dokumentacije nastale uz spomenuto savjetovanje konzervatora iz 1969. godine, šezdesete su godine u svim jugoslavenskim republikama bile obilježene iznalaženjem odgovarajuće zakonske regulative za provođenje javnih natječaja pri izgradnji spomenika. Iako su natječajne procedure bile već uobičajene,[171] tijekom šezdesetih godina strukovna udruženja sve jasnije i glasnije artikuliraju svoje zahtjeve za zakonskim normiranjem natječajne procedure, ne libeći se pritom apelirati i na najviše političke instance. Dobar je primjer takva djelovanja struke protestno pismo Društva arhitekata Hrvatske upućeno 1964. godine Centralnom odboru SUBNOR-a povodom izostanka javnog natječaja za spomenik u Jasenovcu.[172]

Moguće da je upravo afera oko izgradnje tako važnog spomenika ubrzala pravnu regulaciju toga pitanja u Hrvatskoj, pa je tako 1968. godine konačno donesen Zakon o podizanju spomenika historijskim događajima i ličnostima,[173] na čijem je donošenju radio Savjet za podizanje spomenika historijskim događajima i ličnostima SR Hrvatske, osnovan 1967. godine kao posebno tijelo pri Republičkom odboru SUBNOR-a.[174] Tim je zakonom uvedena obaveza uključivanja profesionalno meritornih osoba u stručne odbore i žirije za odabir najkvalitetnijih spomeničkih rješenja, no – kao što smo već pokazali na primjeru natječaja za spomenik Seljačkoj buni – praksa je ukazivala i na niz problema pri implementaciji te zakonske odredbe, posebno kad se ona kosila s interesima i željama naručitelja.

Rekonstrukcija javnih natječaja povezanih s podizanjem spomenika posvećenih Drugom svjetskom ratu već je uvriježena metoda analize politika pamćenja i društvenog sjećanja. Štoviše, analizom modela financiranja, postavljenih propozicija, sastava žirija, prijavljenih i nagrađenih projekata, moguće je ocrtati i šire kulturne, umjetničke i društveno-političke horizonte društvene zajednice druge polovine 20. stoljeća. Tome u prilog govori niz suvremenih studija na temu kulturne politike poslijeratnog razdoblja, temeljenih na analizi

---

[171] Jedan od prvih javnih natječaja u Hrvatskoj bio je natječaj za spomenik narodnom heroju Marku Oreškoviću u Korenici (1946.–1947.). Zanimljivo je da podizanje spomenika nije inicirao SBNOR, nego Kulturno-umjetničko društva „Prosvjeta“. Dodijeljene su četiri nagrade i jedan otkup (nagrade: V. Radauš, F. Kršinić, G. Antunac, R. Ivanković; otkup: J. Papić). Vidi: „Spomenik heroju“, PREGLED br. 4/47, prod. Jadran film, Zagreb, 1947. Hrvatska kinoteka: 2672/305 D.

[172] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 24, Republički odbor SUBNOR Hrvatska 1949. – 1971., „Dopis Saveza arhitekata Hrvatske SUBNOR-u Jugoslavije“, 19. 3. 1964.

[173] *Narodne novine*, br. 1, 1968.

[174] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 24, Republički odbor SUBNOR Hrvatska 1949. – 1971, „Materijali za plenum republičkog odbora SUBNOR SR Hrvatske,“ 26. 6. 1967.

međunarodnih natječaja, poput onoga za *Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku* iz 1953. godine[175] ili natječaja za *Spomenik žrtvama fašizma u Auschwitzu* iz 1958. godine.[176] Zahvaljujući svojoj nadnacionalnoj dimenziji, međunarodni su natječaji obilježili, a katkada i približili spomeničku produkciju obaju političkih blokova, što tu temu čini vrlo poticajnom za šire, komparativne kulturno-povijesne analize.

U lokalnom kontekstu, javni natječaji čine svojevrstan pokazatelj razvojne linije spomeničke plastike u razdoblju socijalizma, kako u Hrvatskoj, tako i na području cijele Jugoslavije. Štoviše, tu je temu nemoguće povezati s teritorijem samo jedne od bivših republika s obzirom na to da su općejugoslavenski natječaji bili mjesta susreta umjetnika i arhitekata iz cijele bivše države. Najveći broj takvih natječaja javlja se 1960-ih i 1970-ih godina, da bi – uslijed ekonomske krize, ukupnog pada spomeničke produkcije, ali i smanjenog interesa mlađe generacije umjetnika za tu kiparsku i arhitektonsku problematiku – tijekom 1980-ih godina došlo do svojevrsne krize. Tih se godina, naime, sve češće primjenjuje format pozvanih natječaja, koji, unatoč renomiranim imenima, ne daju zadovoljavajuće rezultate. Ilustrativni su primjeri zatvoreni natječaji za *Spomenik Titu i vjekovnoj borbi za slobodu grada Zadra* iz 1983. godine[177] i *Spomenik Titu* u Zagrebu iz 1987. godine. Prvi je raspisala Skupština općine Zadar, a poziv uputila Kosti Angeliju Radovaniju, Vojinu Bakiću, Dušanu Džamonji, Zdenku Kolaciju, Branku Ružiću i Šimi Vulasu te Miodragu Živkoviću i Bogdanu Bogdanoviću, koji se nije odlučio na sudjelovanje. Natječaj je proglašen neuspjelim, a mediju su izvještavali „o krizi renomiranih autora te pomanjkanju etičkog i profesionalnog odnosa spram zadatka“.[178] Ni natječaj u primjeru zagrebačkog spomenika nije bio mnogo uspješniji. Odbor za podizanje *Spomenika Titu*, osnovan 1983. godine, založio se za raspisivanje općejugoslavenskog natječaja kako bi se dobilo najbolje rješenje za spomenik koji je trebao obilježiti 100. obljetnicu Titova rođenja 1992. godine. Prvonagrađeni projekt Vojina Bakića nije bio realiziran. Dok je u

---

[175] O tome natječaju posebno je mnogo pisano u recentnijoj povijesnoumjetničkoj i kulturnopovijesnoj literaturi povezanoj s Hladnim ratom. Vidi: Marter, Joan, „The Ascendancy of Abstracion for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition“, u: *Art Journal...* (1994.), 28–36; Burstow, Robert, „Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism“, u: Lj. Kolešnik (ur.), *Art and Ideology...* (2004.), 37–56., i dr.

[176] Murwaska-Muthesisus, Katarzyna, „Oskar Hansen and the Auschwitz Countermemorial, 1958–1959.“, u: *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe, 1945 – 1968*, C. Benton (ur.), London: Ashgate Publishing Limited; Henry Moore Institute, 2004., 193–211.

[177] Vidi: Mlikota, Antonija, „Natječaj za spomenik drugu Titu i vjekovnoj borbi Zadra za slobodu iz 1982. godine“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića,* 32–33; 34–35, 2015., 299–321.

[178] I.O., „Pomanjkanje etičkog i profesionalnog odnosa“, *Vjesnik*, 8. 1. 1983.. Vidi još i: Pavlaković, Vjekoslav, „Slojevit a nedefiniran prostor“, *Vjesnik*, 8. 1. 1983.; S. Ab., „Natječaj za spomenik Titu i revoluciji. Sedam neuspjelih radova“, 12. 12. 1982., *Vjesnik*.

novinskoj anketi o tome projektu, što ju je 1985. proveo zagrebački *Vjesnik*, Eugen Franković predlagao raspisivanje međunarodnog natječaja (kakav u Jugoslaviji dotad nikada nije raspisan),[179] posebno zanimljiv odgovor na pitanje kako bi trebao izgledati spomenik Titu dao je u istoj anketi Radovan Ivančević:

> „Tražiti obavezno figurativni spomenik bilo bi u kontradikciji s onim što je značila Titova epoha u umjetnosti Jugoslavije. Ako postoji nešto što na prvi pogled i bitno razlikuje nesvrstanu Jugoslaviju od doktrine 'blokova' i očigledno dokazuje da je ona treći svijet, to su njeni javni spomenici: iako su nastali na temelju državne narudžbe i u monumentalnosti, što je tipično za 'istočne' zemlje, oni najbolji među njima oblikovani su nefigurativno, na način 'zapadne' umjetnosti (spominjem kao primjere Bakićev u Kamenskom i Vulasovu pred Rijekom). Jedino što pouzdano znamo o umjetnosti jest da nam je stvaralačka mašta umjetnika nudila uvijek nešto što nismo mogli predvidjeti ili zamisliti: kada bismo mogli zamisliti buduće djelo, umjetnici nam ne bi bili ni potrebni, zar ne?“[180]

Osim niza neuspjelih natječaja, posljednju dekadu socijalističkog razdoblja obilježava i dovršavanje ranije započetih velikih memorijalnih projekata (Jajinci, Srijemski front), uglavnom svedeno na iznalaženja kompromisnih rješenja za konačno uređenje. Istovremeno, a u skladu s upravnim reformama i promjenama unutar radnog zakonodavstva, odvija se i proces slabljenja utjecaja SUBNOR-a na lokalnoj razini, čime se briga o spomenicima i „njegovanju revolucionarnih tradicija“ prenosi na cijelu samoupravnu zajednicu, posebno na omladinske organizacije i pedagoške institucije. Temeljem zaključaka Republičkog odbora SUBNOR-a SR Hrvatske, sredinom sedamdesetih godina uvedena je praksa osnivanja stalnih odbora za njegovanje revolucionarnih tradicija pri općinskim skupštinama,[181] koja ingerencije nad upravljanjem memorijalnom baštinom daje lokalnoj samoupravi. Ugovori o preuzimanju skrbi nad spomenicima sklapaju se s najrazličitijim društvenim organizacijama i institucijama – od tvornica i poduzeća do vrtića i osnovnih škola. Tako je primjerice Skupština općine Donji Miholjac, na temelju Društvenog dogovora o uređenju, održavanju i korištenju spomenika i spomen-obilježja iz NOB-e, sredinom osamdesetih dodijelila 25 povelja „u znak priznanja i zahvalnosti na preuzimanju trajne brige o spomen-obilježju“ osnovnim školama, šumarijama i

---

[179] Franković, Eugen, „Spomenik Titu u Zagrebu – kakav i gdje? Izraz epohe“, *Vjesnik*, 8. 3. 1985.
[180] Ivančević, Radovan, „Spomenik Titu u Zagrebu – kakav i gdje? Mjesto najživljeg susreta“, *Vjesnik*, 2. 3. 1985.
[181] HR-DAOS-1110, kut. 39, god. 1971.–1987., proslave; „Međuopćinska konferencija SSRNH za Slavoniju i Baranju“, Osijek, 25. 2. 1974.

poduzećima na teritoriju svoje općine.[182] Iako je namjera takve organizacija bila usklađena s novom etapom u procesu decentralizacije državnoga aparata, ona je – zahvaljujući „okoštalom“ sadržaju poruka sadržanih u narativima povezanim s NOB-om, ali i općim političkim i ekonomskim promjenama – rezultirala svojevrsnim opterećenjem i formalizacijom procesa kojim se društveno sjećanje prenosi među društvenim akterima.

3.2.3. Modeli financiranja spomenika

Do 1951. godine sredstva za financiranje S(U)BNOR-a uglavnom su dolazila iz saveznog budžeta, da bi se tijekom 1950-ih godina troškovi za njegovo redovito funkcioniranje postupno i u sve većoj mjeri osiguravali iz vlastitih prihoda (članarine, donacije, redukcija administrativnog aparata), a sredstva za dodatne aktivnosti – kojima je pripadalo podizanje spomenika i uređenje groblja – i dalje se osiguravaju dotacijama iz saveznih, republičkih i općinskih 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, osnovanom sa zadatkom organizacije, obilježavanja i očuvanja sjećanja na važne događaje i datume Drugoga svjetskoga rata, dodijeljen poseban kredit od Saveznog izvršnog vijeća.[183] Ta su sredstva bila, međutim, planirana samo za obilježavanje najznačajnijih povijesnih mjesta, poput lokacija na liniji kretanja Vrhovnog štaba NOVJ, a uglavnom su podrazumijevala postavljanje spomen-ploča i izgradnju utilitarnih objekata (škole, bolnice i sl.). U planu financiranja sredstvima iz saveznog budžeta nalazio se relativno malen broj spomenika od općega značaja za cijelu Jugoslaviju: *Spomenik partizanu-borcu* i *Spomenik omladini* u Beogradu, *Spomenik Titu* u Titovu Užicu, *Spomenik ženi-borcu* koji je bio planiran za Ljubljanu te uređenje Sutjeske, Srijemskog fronta i Jasenovca.[184] Izgradnja i financiranje ostalih spomenika bili su prepušteni koordinaciji republičkih odbora, koji su pak imali vlastite prioritete. To je u konačnici značilo da su inicijative za izgradnju spomenika od lokalnog

[182] Povelje u znak priznanja i zahvalnosti na preuzimanju trajne brige o spomen-obilježju NOB, dodijeljene 1986. godine nizu škola i poduzeća u općini Donji Miholjac, Arhiv Centra za kulturu, financiranje i javni sektor Grada Donjeg Miholjca.

[183] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 1., *Materijali s I–IV kongresa,* 1947. – 1969., „Stenografske beleške sa III. Kongresa SUBNOR Jugoslavije 27. i 28. 4. 1955. u Ljubljani“.

[184] Za izgradnju svih navedenih spomenika bilo je planirano raspisivanje natječaja, osim za spomenik Titu, „jer nam iskustva pokazuju da konkursi, bilo da su opšti, bilo da su konkursi pozvanih, nisu dali odgovarajuće rezultate.“ Isto.

značaja teško dolazile do potrebnog novca te da su u logističkom i u financijskom smislu ovisile o angažmanu cijele zajednice, od volonterskog rada do donacija lokalnih poduzeća. Ustavne promjene iz 1963. godine započele su proces decentralizacije cjelokupnog ekonomskog planiranja i jačanja samoupravnog modela financiranja, što je imalo reperkusije i na dodjelu sredstava za izgradnju spomenika, ali i potaknulo razvoj drugih modela osiguravanja potrebnih sredstava, pa čak i onih tržišno usmjerenih, poput turizma.

U Hrvatskoj su, ovisno o okolnostima, primjenjivani neki od sljedećih modela financiranja: dotacije iz republičkog ili saveznog budžeta, alociranje sredstava iz lokalnih, kotarskih, republičkih ili saveznih boračkih organizacija, dodjela sredstava lokalnih zajednica (općine, kotari), individualne donacije, donacije radnih kolektiva, volonterski rad i organizacija omladinskih radnih akcija. Izrada financijske konstrukcije najčešće je podrazumijevala kombinaciju više spomenutih modela ili udruženi rad administrativnih jedinica koje su u podizanju spomenika vidjele zajednički interes.

Problem prikupljanja sredstava posebno je bio prisutan u manjim sredinama, pa su napori prikupljanja dostatnog iznosa često trajali godinama. Koordinatori akcije povremeno su posezali za metodama direktnog lobiranja, usmjerenog i prema najvišim državnim instancama, no najčešće bez uspjeha.[185] U većini slučajeva, problem financiranja morao se rješavati na lokalnoj razini, što je podrazumijevalo financijski ulog samih građana i ulaganje sredstava iz privrednog sektora (tvornice, javna poduzeća i sl.).[186]

Organizaciju prikupljanja dobrovoljnih priloga za realizaciju većih spomeničkih projekata uglavnom su provodili odbori za izgradnju spomenika, koordinacijska tijela oformljena specifično u tu svrhu. Uobičajen model bilo je prodavanje zahvalnica, a sredstva prikupljena na taj način nerijetko su bila i osnova cjelokupne financijske konstrukcije izgradnje spomenika.

---

[185] Dokumente toga tipa često nalazimo u arhivskoj dokumentaciji Centralnog odbora SUBNOR-a u Beogradu. Vidi: AJ, Fond: Savezno izvršno veće, br.: 130, Spomen obeležja, odlikovanja“, Fasc.: 786.
Molbe za sufinanciranje spomenika (Donji Lapac, Vrsi, Blato na Cetini, Živaja i dr.) nerijetko su slane su i međuopćinskim odborima SUBNOR-a u Hrvatskoj. Vidi: HR-DARI-246.

[186] Karakterističan primjer prikupljanja sredstava predstavlja akcija za izgradnju *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Sinju, koja se provodila početkom 1950-ih godina, a u njoj su sudjelovali radnici lokalne ciglane „Tadija Anušić“, kolektiva „Kamenolom“, Savezi boraca okolnih sela, a u Zagrebu i Beogradu bili su formirani i posebni odbori za prikupljanje priloga u svrhu podizanja spomenika. „Novi spomenici“, *27. srpanj*, 2. 3. 1951., 4.

Jedan od prvih primjera takve prakse bila je akcija za izgradnju *Spomenika oslobođenju Rijeke* na Delti, početkom 1950-ih godina (*Rijeka – Delta*).[187] Financijsko izvješće od 25. 7. 1955. godine pokazuje kako su se sredstva prikupljala prodajom „malih“ i „velikih“ spomen-zahvalnica, što ih je agencija za propagandu OZEHA dizajnirala posebno za tu prigodu. Male zahvalnice prodavale su po gradskim rejonima[188] ili su ih kupovali Kotarski odbori saveza borca (Rijeka, Zagreb, Rab, Beograd), dok su izdašnije priloge osiguravala sindikalna udruženja, sekretarijati za unutarnje i vanjske poslove u Beogradu, brojna poduzeća iz Rijeke, Opatije, Beograda, Kneževca, ali i pojedinci, poput sitnih obrtnika ili vojnih lica.[189] Osim što su građani bili detaljno informirani o tijeku akcije prikupljanja sredstava u masovnim medijima, taj tip propagande služio je i za prozivanje onih koji nisu sudjelovali u financiranju.[190]

Jedan od značajnijih SUBNOR-ovih projekata započetih 1950-ih godina bilo je osnivanje Koordinacionog odbora SBNOR za Slavoniju, koji se od svojeg osnutka 1957. godine kontinuirano zauzima za obilježavanje značajnih lokacija povezanih s NOB-om.[191] Već u lipnju iste godine osnovan je Odbor za gradnju spomenika palim borcima Slavonije. Odluka o lokaciji centralnog spomenika za Slavoniju u Kamenskoj donesena je na savjetovanju prvoboraca NOR-a iz Slavonije, održanog 9. 9. 1957. godine u Strmcu kod Nove Gradiške, a u planu je bilo otkrivanje spomenika 1961. godine. Tom je prilikom odlučeno da se Muzej NOB-a i radničkog pokreta sagradi u Slavonskom Brodu te da se u Osijeku postavi monumentalni „spomen-reljef“ s prikazom ratnih zbivanja na području čitave Slavonije, od čije se realizacije odustalo 1963. godine, kada je brigu o izgradnji spomenika preuzeo Kotarski odbor Saveza boraca NOR-a Osijek. Osim što je bio je pokretač ideje o izgradnji centralnog slavonskog spomenika u Kamenskoj, taj je Odbor krajem 1950-ih godina proveo uspješnu akciju uređenja niza spomen-groblja i izgradnje pratećih suvremenih spomeničkih rješenja na području cijele Slavonije. Na

[187] Oznakom lokacije spomenika u kurzivu i zagradi upućujemo čitatelja na cjeloviti zapis o spomeniku, koji se pod tim nativom vodi u kataloškoj bazi podataka priloženoj ovoj disertaciji.

[188] „Važno je da svaki ulagač shvati da je i njegov ulog pridonio podizanju monumentalnog spomenika u našem gradu. Uz obilazak građana po kućama, aktivisti će obilaziti i poduzeća, odnosno sindikalne podružnice u poduzećima i tako agitirati da odaziv ulagača među članovima sindikata bude što veći“, S. D., „Prvi prilozi za spomenik u Rijeci“, *Novi list*, 26. 3. 1955.

[189] Muzej grada Rijeke, Rijeka, Dokumentacijski odjel, „Izvješće o stanju položenih priloga na male spomenice i priloga od društvenih organizacija, poduzeća, ustanova i građana u vremenu od 20. 6. 1955. godine, sa stanjem danas“, Odbor Saveza boraca NOR Rijeka, 25. 7. 1955.

[190] „Čudno je kako su se neka velika riječka poduzeća naprosto oglušila na akciju sakupljanja dobrovoljnih priloga za spomenik na Delti. Između ostalih, do danas nisu dali nikakav prilog 'Veležito', 'Mirna', 'Srboplod' – izvozno poduzeće, 'Istravino', 'Elektroprimorje' i dr.“ „Prilozi za spomenik još uvijek stižu“, *Novi list*, 25. 8. 1955.

[191] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUB. Našice, Zapisinici 1957.–1969.

njihovim arhitektonskim i hortikulturnim rješenjima bili su angažirani renomirani arhitekti i krajobrazni arhitekti, poput Zdenka Kolacija, Grozdana Kneževića i Silvane Seissel.[192]

S ciljem formiranja jednoga od ključnih mjesta sjećanja na NOB i revoluciju u Slavoniji, Koordinacioni odbor zamislio je podizanje monumentalnog spomenika posvećenog ustanku naroda Slavonije i palim borcima. Pri donošenju odluke o podizanju spomenika 1957. godine Zvonko Brkić, prvoborac i jedan od inicijatora akcije, podsjetio je na genezu ideje o spomeniku, koja se javlja ubrzo po završetku rata:

> „Pred desetak godina mi smo se dogovorili da bi se trebalo izgraditi jedan reprezentativan spomenik palim borcima u Slavoniji, ali do sada nije ništa učinjeno po tom pitanju. Ja mislim da su sada materijalne mogućnosti povoljnije i da ovo pitanje treba ponovno staviti na diskusiju i prići realizaciji te zamisli. Tada je vladalo mišljenje da je najpogodnije mjesto za podizanje takvog spomenika Sl. Brod iz nekoliko razloga, kao Sl. Brod se nalazi na takvom mjestu, da bi spomenik bio vidljiv sa auto-puta i sa željezničke pruge, kao i zbog toga, jer je u Brodu bila jaka partijska organizacija i jak radnički pokret, što je predstavljalo značajan faktor za razvitak ustanka u Slavoniji. No po pitanju mjesta gdje da se gradi spomenik treba se još dogovoriti. Uz taj spomenik trebat će raznim figurama i reljefima prikazati svu širinu borbe u Slavoniji.“[193]

Karlo Mrazović-Gašpar svestrano je podržao spomenuti prijedlog izgleda spomenika: „To bi trebalo da bude velik reprezentativan spomenik sa nizom reljefa i figura putem kojih bi se prikazalo svu širinu i veličinu NOB-e u Slavoniji.“[194] Na jednome od kasnijih sastanka, kad je odlučeno da lokacija spomenika bude selo Kamenska kao ustaničko žarište Slavonije, predloženo je da se izgradnja spomenika povjeri Antunu Augustinčiću. Također je zanimljiv podatak da su kipari dolazili u Kamensku i prije nego je odluka o podizanju spomenika u Kamenskoj bila donesena:

> „Nedavno je ovdje bio Radauš, koji je snimio taj teren i koji je – ne znam kako se dogovorio s drugovima iz Požege i iz njihovog razgovora on je vjerojatno krivo shvatio da to treba da bude spomenik Slavoniji. On je već napravio i skicu tog spomenika, i maketu. Zvao je i mene, ali ja nisam to htio ići gledati i rekao sam, da mi to nismo nikada odlučili na jednom zajedničkom sastanku, odnosno dogovoru, da to bude spomenik

[192] Informacije o od oko desetak spomenika i groblja srodnih tipoloških odlika, nastalih u sklopu ove akcije, nalaze se u kataloškoj bazi podataka.
[193] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, „Zapisnik osnivačke sjednice Odbora za izgradnju spomenika palim borcima Slavonije-Našice“, Zvečevo, 16. 6. 1957., 2.
[194] Isto, 3.

Slavoniji. Time sam vas htio upozoriti da već postoji jedna maketa ukoliko bude negdje razgovora oko spomenika.“[195]

Unatoč otvorenim ponudama renomiranih kipara da izvedu ovaj spomenik, Odbor je krajem pedesetih godina odlučio izdvojiti znatna financijska sredstva za raspisivanje općeg jugoslavenskog natječaja. Raspisom natječaja 1960. godine njegovim je sudionicima dana potpuna sloboda u koncipiranju idejnog rješenja,[196] a formiranje užeg, stručnog žirija svakako je utjecalo na prihvaćanje modernističkih koncepcija.[197] Čini se da su prevagnuli argumenti struke, pa je tako prvu nagradu gotovo jednoglasno odnio natječajni prijedlog Vojina Bakića, izveden u suradnji s arhitektom Josipom Seisselom i Silvanom Seissel kao autoricom hortikulturnog rješenja (*Kamenska*).[198]

Financijska konstrukcija realizacije tog monumentalnog i tehnički iznimno zahtjevnoga spomenika rađena je gotovo cijelo desetljeće.[199] Projekt ne bi mogao biti ostvaren bez zalaganja različitih tijela Saveza boraca, što je podrazumijevao uporno lobiranje i prikupljanje velikog broja donacija iz cijele Hrvatske, ali i iz drugih jugoslavenskih republika. U kontekstu ove rasprave posebno je važan podatak da je od 1963. godine strategija financiranja spomenika, koja se prethodno zasnivala na budžetskim sredstvima općina i kotara Slavonije, zamijenjena prikupljanjem donacija putem zahvalnica:

„U ranijim informacijama je iznijeto da je u dva navrata izvršeno štampanje zahvalnica u cilju pokrivanja jednog dijela troškova za izgradnju spomenika, prvo u vrijednosti od 1,125.000,00, a drugo 525.000,00 novih dinara. Ova sredstva, uz sredstva predviđena za ovu namjenu u budžetima općinskih skupština, predstavljala su osnovni i jedini izvor financiranja izgradnje spomenika“.[200]

---

[195] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, „Zapisnik osnivačke sjednice Odbora za izgradnju spomenika palim borcima Slavonije-Našice“, 21. 7. 1957., Zvečevo, 7.

[196] „Natjecateljima se u oblikovnom i urbanističkom pogledu daje potpuna sloboda. Rezultat natječaja trebao bi biti značajan prilog našoj likovno-kulturnoj djelatnosti i problematici.“ HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, „Raspis i uslovi natječaja za idejni projekt spomenika u Kamenom“.

[197] Na prvoj sjednici ocjenjivačkog suda odlučeno je da ocjenu donese stručni dio žirija, u čiji su sastav ušli: Miro Begović, Bogdan Bogdanović, Mane Trbojević, Saša Sedler, Husref Redžić, Josip Vaništa, Ivan Sabolić, Pavao Ungar. HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUB-a Našice, „Zapisnik sa prve sjednice ocjenjivačkog suda“.

[198] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUB-a Našice, „Ocjene članova žirija“.

[199] Treba napomenuti da je razlog ovako dugotrajnom procesu realizacije spomenika bio i iznimno kompleksan proces testiranja modela u Vojnom institutu u Đakovu, koji je trajao punih tri godine, od 1959. do 1963. godine. Osim toga, prva polovica šezdesetih godina bila je obilježena intenzivnim radom na privrednoj i društvenoj reformi na razini cijele SFRJ.

[200] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, Zapisinici 1957. – 1969., „Informacija o obavljenom utvrđivanju stanja i aktivnosti na realiziranju sredstava od zahvalnica za izgradnju spomenika u Kamenskom“, 1966.

Budući da se sredinom šezdesetih usložio sustav prikupljanja i prelijevanja tako prikupljenih sredstava te da je porasla cijena materijala i usluga, od nekih se, doduše sporednih, propozicija projekta moralo odustati kako bi se smanjili troškovi (asfaltiranje pristupnoga puta i smanjenje površine mramornog popločenja cijele površine u podnožju spomenika).[201]

Prikupljanje donacija za realizaciju spomenika bilo je otežano činjenicom da se tijekom prve polovice 1960-ih provodio i niz drugih dobrotvornih akcija: prikupljala su se sredstva za pomoć potresom porušenog Skoplja, za pomoć ugroženim članicama Pokreta nesvrstanih (Vijetnam, Palestina, Indija), kao i za izgradnju spomen-područja Jasenovac.[202] Nakon konačne financijske konsolidacije donesena je odluka da se dokumentacija o pojedincima i kolektivima koji su materijalno potpomogli izgradnju spomenika pohrani u muzej:

> „Davanje priloga za izgradnju spomenika nije samo običan spisak već će se on pohraniti u historijski muzej, odnosno ući će u historijsku građu kao knjiga i naša djeca će moći vidjeti koliko smo dali učešća za proslavu i spomenik Slavonije. Treba nekako evidentirati i one ljude koji su dali sredstva za zahvalnice kako bi i njihova imena bila historijski obilježena“.[203]

Još vidljivije isticanje uloge donatora u izgradnji spomenika osmišljeno je u sklopu akcije prikupljanja sredstava za izgradnju spomenika na Kozari, u čijem je pozivu bilo navedeno da će svi donatori koji uplate više od 500 000 dinara dobiti status „utemeljitelja spomenika“ i biti upisani u spomenik.[204] Budući da je akcija bila uspješna, imena donatora upisana su u brončani prsten prilazne rotonde koja je činila sastavni dio Džamonjina monumentalnog prostornog spomeničkog kompleksa.[205] Sredstva za izgradnju objekata memorijalne namjene prikupljana su i organizacijom prodajnih izložbi doniranih umjetničkih radova, poput izložbe „Split – Kumrovec“, koja je 1973. godine bila održana u splitskom Umjetničkom salonu, s ciljem izgradnje Spomen-doma boraca i omladine u Kumrovcu. Na izložbi su sudjelovala 53 umjetnika čije je sudjelovanje u takvu projektu bila potaknuta lokalnim iskustvom pružanja otpora sudjelovanju na izložbi koju je 1943. godine organizirala

---

[201] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, Zapisinici 1957. – 1969., „Zapisnik sa savjetovanja predstavnika cijele Slavonije, održanog 18. XI 1967.g. u Sl. Brodu u zgradi Socijalističkog saveza, sa početkom u 9 sati“, 1967.

[202] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUBNOR Našice, Zapisnici 1957. – 1969., „Informacija o obavljenom utvrđivanju stanja i aktivnosti na realiziranju sredstava od zahvalnica za izgradnju spomenika u Kamenskom“, 1966.

[203] HR-DAOS, Koordinacioni odbor SUB. Našice, Zapisinici 1957.–1969., „Zapisnik sa sastanka predsjednika općinskih skupština i predsjednika općinskih konferencija SSRN-a“, Osijek, 15. 3. 1968.

[204] D. P., „U spomen Kozare“, *Oslobođenje*, Sarajevo, 19. 2. 1971.

[205] Natpis s imenima donatora većim je dijelom uništen 1990-ih godina.

talijanska fašistička uprava i organizacijom čuvene ilegalne izložbe u jednom privatnom splitskom stanu.[206] Ako zanemarimo konstataciju iz predgovora te izložbe da ona „uz ostalo, potvrđuje kontinuitet Revolucije, jer, osim učesnika NOR-a, na njoj izlaže i mlađa generacija likovnih umjetnika,“[207] takav model financiranja javnih objekata u to se vrijeme, a i danas, mogao pronaći i u većini zapadnoeuropskih kapitalističkih zemalja.

[206] *Split – Kumrovec*, katalog izložbe, Umjetnički salon, 9.–25. 3. 1973., Split: SUBNOR općine Split; Savez omladine općine Split; Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, pododbor Split, 1973., n.p.
[207] Isto.

3.3. Oblici autorstva i uloga umjetnika u produkciji spomeničke plastike

> „Opća tendencija naših organizacija, je da podižu spomenik sa skulpturom, tj. spomenike na kojima moraju raditi kipari, pa tako danas u Hrvatskoj gotovo nema kipara koji nije imao prilike da radi na (...) kakovom spomeniku. To je s jedne strane dobro, jer su mnogim mladim talentiranim kiparima na taj način pružene mogućnosti da stvaraju, ali, s druge strane, nužno je nastalo i slabih radova. Osim toga, bilo je šabloniziranja, koja potječu otuda što su neke organizacije naprosto naručivale ono što žele, po primjeru i uzoru na neki drugi spomenik. Mnogo bi bolje bilo da su na više mjesta, umjesto takvih spomenika, podizani spomenici arhitektonske naravi. Među spomenicima imade, međutim, i takvih koji bez sumnje predstavljanju umjetničku vrijednost.“[208]

U prethodnom je razmatranju vidljivo da nadležni S(U)BNOR-ovi organi, kao i pojedinci koji su unutar udruženja bili zaduženi za pitanje spomenika, nisu bili nimalo ravnodušni prema formalno-estetskim problemima spomeničke plastike. U pokušaju njihova rješavanja S(U)BNOR je tako bio prinuđen na suradnju sa stručnim službama i strukovnim udruženjima, ali i na uspostavljanje izravnih veza s arhitektima, urbanistima i samostalnim umjetnicima. Iako su te suradnje bile usmjerene na unapređenje sustava i podizanje kvalitete spomeničke plastike, promjene su se odvijale sporo. U nedostatku financijskih sredstava zakonske propise nije bilo jednostavno primijeniti u praksi, a stručne preporuke nisu ostvarivale željeni učinak. Međutim, pojačana potražnja za spomenicima tijekom pedesetih godina svakako je išla u korist umjetnika, kako u smislu materijalne dobiti, tako i u smislu stvaranja i povećanja osobnog socijalnog kapitala, koji je utjecao na njihovo pozicioniranje u svijetu umjetnosti i na mogućnost angažmana u budućim projektima te vrste. Participacija kipara u spomeničkoj produkciji u tom je smislu usporediva sa sudjelovanjem umjetnika na redovitim izložbama ULUH-a tijekom pedesetih godina, praksom koju Ljiljana Kolešnik prepoznaje kao jedan od oblika „normalizacije“ institucionalne infrastrukture kulturnog života poslijeratne Jugoslavije. Uspostavljanje hijerarhijske strukture likovne proizvodnje, koje se osim kroz godišnje izložbe ogledalo i u strukturi strukovnih udruženja, sustavu dodijele godišnjih likovnih nagrada i sl., „omogućavalo je gotovo potpunu političku kontrolu likovne produkcije i apsolutni konsenzus

[208] *Izvješće glavnog odbora Saveza boraca Narodno-oslobodilačkog rata Hrvatske o radu Saveza između Drugog i Trećeg kongresa (1951. – 1957.),* Zagreb: SBNOR Hrvatska, 1957., 32.

oko prirode umjetničkog djela i društvene uloge same umjetnosti.“[209] Dok su konstrukcija i oblici reprodukcije kolektivnog sjećanja i službenih narativa o Drugom svjetskom ratu bili jasno hijerarhijski strukturirani (iako ne uvijek jednosmjerni ni u potpunosti kontrolirani), sama produkcija spomenika u velikoj se mjeri odvijala stihijski, a oblici umjetničke participacije u tom procesu nisu bili određeni jasnim procedurama i hijerarhijom. Jedan od razloga tome ležao je u širokoj uključenosti različitih aktera, od kojih mnogi nisu imali ni formalno obrazovanje ni izraženijih umjetničkih ambicija. S druge strane, opće društvene i ekonomske prilike, kao i pragmatičan odnos prema kulturno-umjetničkom stvaralaštvu ranoga poraća, školovanim kiparima nije ostavljalo mnogo prostora za intimističku plastiku. Dok je taj tip zadatka, njegov ideološki sadržaj i mogućnost javnog djelovanja savršeno odgovarao psiho-socijalnom profilu umjetnika poput A. Augustinčića, drugi su, zahvaljujući specifičnom umjetničkom senzibilitetu ili svjetonazoru, to razdoblje teže podnijeli. Jedan od njih bio je Frano Kršinić, autor čak pet većih brončanih kompozicija u razdoblju od 1950. do 1955., koji će godinama kasnije priznati:

> „Nikada se u umjetnosti nisam odricao stvari koje sam napravio. Pa se tako ne odričem nijednog spomenika žrtvama fašizma koji je danas izložen, ali ja bih danas to drugačije uradio. Nije bilo u vrijeme diktirane umjetnosti dobro za nas umjetnike. Današnja mlada generacija umjetnika i ne zna za te naše krize. I bolje da ne zna za takve krize. Bilo je to vrijeme čak i straha. Nije se tada moglo reći: ja ću raditi kako ja hoću, a ne kako bi tražite. (...) Naravno, toga je svega kasnije nestalo, i poslije se prešlo u drugu krajnost. Ja sam se vratio na svoj pravac, ali imam osjećaj kao da je izgubljeno nekih desetak godina pravoga rada“.[210]

Iako je pritisak na renomirane kipare, voditelje novoosnovanih majstorskih radionica, prvih desetak godina zasigurno bio velik, takva je situacija omogućila mlađim umjetnicima izlazak na likovnu scenu i stjecanje praktičnih iskustava u radu na velikim narudžbama. Na to upućuje i komentar iz uvodnog citata, kojim nadležna komisija saveznog SBNOR-a u izvješću o situaciji na planu izgradnje spomenika u razdoblju 1951.–1957., upućuje na prednosti i mane uključivanja velikog broja umjetnika različitih profila, različitih stupnjeva formalnog obrazovanja, ali i osobnih talenata, u proces izgradnje spomenika. Rezultati toga procesa ovisili su, međutim, i o dinamici razvoja umjetničke scene i sazrijevanja nove generacije umjetnika, koje se odvijalo neovisno o sustavu narudžbi.

---

[209] Kolešnik, Lj., *Između istoka...* (2006.), 30.
[210]- „Frano Kršinić: 'Nisam slabić – ali bilo je teško'“, *Vjesnik*, 19. 10. 1968.

3.3.1. Problem autorstva i kolektivnog rada u produkciji spomeničke plastike

Jedan od ključnih uzroka formalno-stilske heterogenosti korpusa spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj proizlazi iz interakcije različitih društvenih aktera koje označavamo krovnim pojmom autora, kao i iz različitih modela produkcije i kolaboracije prisutnih unutar kreativnog procesa nastanka spomenika. Taj se proces obično povezuje s radom umjetnika, primarno kipara, koji svojim zanatskim vještinama i kreativnom sposobnošću nastoje pretočiti zadanu temu u medij skulpture ili prostornog oblikovanja, stvarajući tako *figure sjećanja* kao fizičke nositelje kulturalnog sjećanja određene zajednice.[211] Želja za stvaranjem što trajnijih i komunikativnijih medija sjećanja oduvijek je motivirala naručitelja da u tu svrhu angažira što sposobnije i talentiranije majstore. Njihov zadatak bio je da postojeće vizualne i tipološke obrasce na odgovarajući način reproduciraju ili prilagode zahtjevima naručitelja te tako osiguraju kontinuitet s ikonografskim i oblikovnim tradicijama medija spomenika ili da inovativnim oblikovnim sredstvima i umjetničkim postupcima pridonesu stvaranju novih i učinkovitijih modela medijacije sjećanja. U promatranom povijesnom razdoblju taj se proces znatno usložio, s obzirom na to da su međusobni odnosi aktera koji ga definiraju, kao i sustav zakonske regulacije i financiranja spomenika, bili jednako tako iznimno složeni.

Analizu problema autorstva nužno je stoga započeti objašnjenjem društvene uloge umjetnika u određenom povijesno(umjetničkom) trenutku i pripadajućem kulturološkom kontekstu. Toj temi moguće je prići iz različitih teorijskih (i ideoloških) perspektiva, od one materijalističke, prema kojoj bi relacije između autora i ostalih aktera procesa podizanja spomenika (naručitelj, kritičar, korisnik) bile u potpunosti određene ekonomskim odnosima, do one koja je usmjerena najprije na psihološke aspekte kreativnog procesa stvaranja. Budući da bi analiza te problematike, koja bi joj prišla iz različitih teorijskih perspektiva, zahtijevala zasebno poglavlje, ako ne i zasebnu studiju, te s obzirom na relativno širok vremenski obuhvat građe koja je predmet naše analize, odlučili smo da, na temelju znatne količine prikupljenih, relevantnih podataka iz primarnih i sekundarnih izvora, problemu autorstva pristupimo identifikacijom kreativnih prinosa različitih aktera procesa nastanka spomenika, a koji se mogu – barem djelomično – opisati kategorijom „autorstva“. U skladu s tim, pojasnit ćemo i fenomen

[211] Assmann, Jan; Czaplicka, John, „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique*, br. 65, *Cultural History/Cultural Studies* (proljeće – ljeto, 1995.), 129.

klasifikacije procesa proizvodnje spomenika, koji je, prema našem mišljenju, jedan od ključnih uzroka formalno-stilske i tipološke heterogenosti spomeničkih realizacija koje čine naš korpus.

Krenimo stoga od same kategorije autorstva, odnosno načina na koji je ona definirana unutar kataloške baze podataka spomenika nastalih u razdoblju socijalizma u Hrvatskoj. Zajednička kategorija „autora“, s kojom smo započeli proces prikupljanja podataka, ubrzo se pokazala nedostatnom za opisivanje širokog raspona aktera koji su se javljali u ulozi autora spomenika. Kao što je vidljivo iz već spomenute **Karte 2.**, za više od dvije trećine spomenika nije bilo moguće utvrditi podatke o autorstvu zato što je većina spomenika – uglavnom onih koji su se oslanjali na konvencionalne arhitektonske matrice (obelisci, piramide, stele) – nastajala anonimno, odnosno angažmanom lokalnih obrtnika ili priučenih majstora, poput klesara, kovača i građevinara. Podjela autora čija su nam imena bila poznata napravljena je ovisno o njihovoj osnovnoj profesionalnoj djelatnosti, na kategorije *kipar*, *arhitekt*, *likovni umjetnik* i *autor*. Dok u prve dvije kategorije pripada većina autora spomenika, pojmom *likovnog umjetnika* obuhvatili smo preostale vrste školovanih umjetnika (slikari, grafičari), a općim pojmom *autora* zanatske profesije (klesari, građevinski tehničari), kao i različite druge aktere koji se povremeno javljaju u ulozi autora (povjesničari i lokalni kroničari, povjesničari umjetnosti i konzervatori, radnici u tvornicama i sl.). Prikupljanje te vrste podataka bilo je otežano činjenicom da proces njihova nastanka često nije bio dokumentiran, odnosno da su relevantni podaci u međuvremenu izgubljeni ili nam naprosto nisu bili dostupni u okviru ovoga istraživanja. Kada podizanje spomenika jest bilo zabilježeno, primjerice u lokalnom tisku ili boračkim časopisima, ime autora nerijetko je izostajalo iz novinarskih izvješća jer je naglasak bio na političko-performativnom činu otkrivanja spomenika i podsjećanju na važnost povijesnih događaja kojemu je posvećen.

Količina prikupljenih podataka o autorima spomenika dovoljno je velika da nam omogućuje provođenje kvantitativne analize, čija primjena u ovakvom tipu istraživanja ranije nije bila uobičajena. Zorna prezentaciju podataka pokazala se kao vrlo koristan alat koji pruža važan prinos analizi ove problematike, nudeći cjelovit pregled različitih tipova autorstva prisutnih u nastanku spomenika, kao i prostornu zastupljenost pojedinih autora na području Hrvatske. Tu smo metodu primijenili upotrebom tablice i prostornih prikaza (karti). Tabličnim prikazom podataka prikupljenih u bazi prikazali smo omjer različitih vrsta autora, promjene u zastupljenosti pojedinih tipova autorstava u promatranom razdoblju, kao i učestalost suradnje među različitim vrstama autora, koje su u pravilu doprinosile razvojem kompleksnijih

spomeničkih tipologija. S druge strane, prostorni prikazi omogućili su sagledavanje geografske distribucije kipara s većim brojem realizacija u polju spomeničke plastike.

U **Tablici 4.** kronološki su prikazani podaci o autorima, pri čemu je ukupan broj autora spomenika otkrivenih u jednoj godini podijeljen u četiri spomenute kategorije autora: kipari, arhitekti (u koje ubrajamo i krajobrazne arhitekte), likovni umjetnici (slikari i grafičari) te kategorija „ostalo“. Iz tablice je vidljivo da su pedesete godine, odnosno razdoblje od 1947. do 1962. godine, bile obilježene djelovanjem najvećeg broja autora u svim kategorijama. Pojačana aktivnost odgovara intenzitetu ukupne produkcije spomenika u tom desetljeću, kao i pojačanoj aktivnosti podizanja spomenika u intervalima 1975. – 1976. i 1980. – 1981., što je vidljivo usporedbom tih podataka s podacima prikazanima na **Dijagramu 1**.

Najzastupljenija vrsta autora očekivano su kipari, dok je porast udjela arhitektonskog angažmana zamjetan tek tijekom druge polovice pedesetih godina, pa ponovno krajem šezdesetih te na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine. Tijekom posljednjih dvaju desetljeća zamjetno je smanjenje disproporcije u zastupljenosti kipara i arhitekata, pri čemu u nekim godinama ukupan broj arhitekata premašuje broj angažiranih kipara (primjerice 1970., 1979. i 1983. godine). Angažman ostalih autora u podjednakom je, no relativno malom broju, prisutan tijekom cijele druge polovine 20. stoljeća, s očekivano većim udjelom u vrijeme općeg rasta spomeničke produkcije.

Tablica 4. Tablični prikaz podataka o broju autora koji se javljaju pojedine godine. Autori su razvrstani prema kategorijama ovisno o tipu autorstva, dok je u posljednjem stupcu prikazan broj suradničkih projekata.

godina	kipari	arhitekti	likovni umj.	ostalo	suradnje
1945.	3				
1946.		1			
1947.	14	1			1
1948.	6		1	1	
1949.	13			1	
1950.	9	2			
1951.	19	3		3	3
1952.	16	1		5	
1953.	13	3		3	1
1954.	12	4			2
1955.	18	5		3	5
1956.	13	10	3	1	6
1957.	13	6		4	3
1958.	15	7	2		2
1959.	10	10		2	2
1960.	12	8			4
1961.	23	10		4	3
1962.	10	6			
1963.	5	1	1		
1964.	8	2			1
1965.	11	1	1	1	
1966.	7	4		1	
1967.	3	1		2	1
1968.	9	11	1		4
1969.	4	3	1		1
1970.	2	4		1	1
1971.	4	1	1		
1972.	5	2			1
1973.	8	3		1	1
1974.	9	3	2		2
1975.	15	5	3	1	2
1976.	16	6			2
1977.	8	2		3	1
1978.	7	4		1	1
1979.	6	7		1	4
1980.	11	6		2	2
1981.	11	9	1		3
1982.	8	1		1	1
1983.	7	9	1	1	2
1984.	5	2		1	1
1985.	6	2		1	1
1986.	2				
1987.	2	2			
1988.	2	2			1
1991.	1				

Upliv ostalih vrsta likovnih umjetnika u polje memorijalne plastike bilježimo tek sredinom pedesetih godina, iako je njihov ukupan udjel u produkciji spomenika relativno skroman. Najveći broj takvih realizacija, i to gotovo isključivo na području srednje i južne Dalmacije, imao je slikar Joko Knežević, koji je povremeno djelovao i u mediju skulpture, izvodeći nekoliko plitkih reljefa u kamenu. Za razliku od nekih dijelova Slovenije, gdje nailazimo na medij fresko slikarstva u javnom prostoru,[212] slikari u Hrvatskoj gotovo su se isključivo koristili medijem mozaika, koji je primjereniji klimatskim uvjetima i u kontinentalnom i u priobalnom području Hrvatske.[213] Među spomenicima te vrste posebno se ističu dva mozaika Ede Murtića: *Spomenik Šušnjarskoj bitki*, postavljen uz cestu između Kamenske i Kamenskog Vučjaka, otkriven 1968. godine, i *Spomen-kosturnica boraca Moslavine,* podignut na Gradini u Čazmi 1971. godine. Oba mozaika nastala su kao intervencije u površinu postojećeg spomenika, zamjenjujući izvorna, reljefna rješenja njegova likovnog segmenta. Kosturnica u Čazmi nastaje, naime, još 1956. godine suradnjom arhitekta Fedora Wenzlera, pejsažne arhitektice Mire Wenzler-Halambek i kipara Belizara Bahorića, koji izvodi uleknute reljefe sa stiliziranim prikazima tipskih epizoda iz NOB-a na stijenkama kvadratnog bloka kosturnice (**Slika 8.**).[214] Pri obnovi betonske konstrukcije spomenika 1971. godine, na uređenju vanjskih stijenki spomenika angažiran je slikar Edo Murtić, a Belizar Bahorić izvodi niz apstraktnih reljefa u suterenu/kripti kosturnice (**Slika 9.**).[215]

Dok je Wenzlerov i Bahorićev projekt u Čazmi bio publiciran u stručnim časopisima, pretpovijest Murtićeva monumentalnog mozaika s prikazom Šušnjarske bitke do sada je bila gotovo nepoznata. Spomenik, koji je podigao Kotarski odbor SBNOR-a Slavonska Požega, otkriven je 1961. godine, povodom proslave 20. godišnjice Ustanka. Osim ploča s natpisima o povijesnoj bitci, na impozantnom betonskom okviru veličine 12 x 5 m nalazila se

> „aplicirana mramorna ploča formata 200 x 300 cm s plitko urezanim reljefom koji kartografski prikazuje situaciju bitke u 10,30 sati. (...) Cijelo zdanje poduprto je s bočnih

[212] Primjerice, monumentalna freska u funkciji *Spomenika Poljanskom ustanku*, Poljana nad Škofjom Lokom, Slovenija, Ive Šubic, 1981. Mušinovič, Mina, „Javni spomeniki 19. in 20. stoletja na Gorenjskem“, Ljubljana: Fakulteta za podiplomski humanistični študij Ljubljana, 2013. (doktorski rad), 189.

[213] Potrebno je spomenuti i najveći fresko-ciklus toga tipa realiziran na području bivše Jugoslavije (ukupno 12 freski), koji Krsto Hegedušić sa suradnicima izvodi početkom 1970-ih godina na unutrašnjim zidovima *Spomen-doma Bitke na Sutjesci* u Bosni i Hercegovini. Vidi: Plenča, Dušan, *Tjentište – dolina heroja*, Beograd: NIP „Mladost“; Tjentište: Nacionalni park „Sutjeska“, 1974., 71–78.

[214] Reljefi donose prizore stradanja iz Drugog svjetskog rata: na zapadnoj strani nalazio se prikaz strijeljanja, na južnoj prikaz borbe, a na istočnoj nošenja ranjenika. Šaina, Toni; Šurina, Edita, „Zaštitni zahvati na zidnim mozaicima Ede Murtića na Spomen-kosturnici u Čazmi“, *Portal* 5, 2014., 262.

[215] Maleković, Vladimir, „Rekonstrukcija kosturnice u Čazmi“, *Čovjek i prostor*, 212, 1971, 18.

strana s dva kontrafora podno kojih su postavljene dvije kamene klupe. Iza desnog kontrafora vode kamene stepenice na mali plato iznad reljefa, gdje se također nalazi jedna kamena klupa."[216]

Iako je zadržana osnovna struktura spomenika i koncepcija uprizorenja bitke koja se odvila na autentičnoj lokaciji spomenika, kreativnim ulogom jednog od najcjenjenijih apstraktnih slikara toga vremena, sama je povijesna epizoda pretočena u znatno upečatljiviju likovnu interpretaciju (**Slika 10., Slika 11.**). Budući da je spomenik s Murtićevim mozaikom bio ponovno otkriven iste godine kada i *Spomenik pobjede revolucije naroda Slavonije* u susjednoj Kamenskoj, izvjesno je da je isti Odbor koji je koordinirao izgradnju Bakićeva spomenika angažirao sredinom šezdesetih godina i Murtića. Toj pretpostavci u prilog ide i činjenica da je predsjednik J. B. Tito nazočio otvorenju obaju spomenika.[217]

Od ostalih spomeničkih realizacija izvedenih u navedenom mediju valja istaknuti mozaik slovenskog slikara Marija Preglja, ujedno i prvi takav primjer na tlu Hrvatske, koji je nastao u sklopu spomen-groblja na mjestu bivšeg fašističkog logora nedaleko od mjesta Kampor na otoku Rabu (Edvard Ravnikar, 1953.; **Slika 12.**). Mozaik manjih dimenzija slikara Marcela Arnolda realiziran je 1975. godine u sklopu memorijalnog kompleksa na mjestu spaljenog sela Stari Gradac nedaleko od Našica.[218] U Dalmaciji se, pored niza realizacija Joke Kneževića (koji su nam zanimljiviji iz tipološke i ikonografske perspektive), ističe i slabo poznati spomenik slikara Marinka Benzona, izveden 1956. godine u suradnji s arhitekticom Volgom Benzon-Mijač, i čini skladnu urbanističku cjelinu u historijskoj jezgri Vranjica nedaleko od Splita (**Slika 13.**).

U posljednjem stupcu u **Tablici 4.** nalazi se podatak o broju suradnji ostvarenih određene godine. U skladu s općim trendom rasta spomeničke produkcije, porast broja suradničkih projekata bilježi se u tri intervala – u drugoj polovini pedesetih godina, početkom i krajem šezdesetih te na prijelazu iz osmoga u deveto desetljeće. Godine u kojima je zabilježen najveći broj umjetničkih suradnji nisu bile obilježene i općim rastom u produkciji spomeničke plastike, već su na pojavu kreativnih suradnji prvenstveno utjecali čimbenici poput natječajnih

---

[216] Ljubljanović, Srećko, *Spomenici revolucije. Spomen-obilježja radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta u Požeškoj kotlini*, Slavonska Požega: Savez udruženja boraca NOR; Općinski odbor Slavonska Požega, 1968., 26–27.

[217] U digitalnoj fototeci Muzeja istorije Jugoslavije u Beogradu dostupni su fotoalbumi s prikazom obaju događaja. Vidi: http://www.foto.mij.rs/site/gallery/10447/allphotos i http://www.foto.mij.rs/site/gallery/10445/allphotos, Muzej istorije Jugoslavije, ©2012.

[218] Autor je idejnog rješenja memorijalnog kompleksa kipar Želimir Janeš, a izveden je u suradnji s krajobraznim arhitektom Dragutinom Kišem.

propozicija, ali i opće težnje za ostvarivanjem integriranih prostorno-skulpturalnih cjelina, kakve su sve otvorenije promovirane od početka šezdesetih godina.

Standardni oblik tehničke suradnje između kipara i arhitekata u razradi spomeničkih projekata, kakav je poznat i u međuratnom razdoblju, uglavnom je podrazumijevao tradicionalniju tipologiju i urbanistički smještaj spomeničke plastike. Princip intermedijalnog promišljanja spomenika najdosljednije je proveden na primjeru *Spomenika revolucije* u Makarskoj iz 1974. godine (kipar Šime Vulas, arhitekt Matija Salaj i grafičar Ante Kuduz; *Makarska*) i *Spomenika rudaru* u Labinu iz 1983. (slikar Quintino Bassani, arhitekt Berislav Iskra; *Labin*). Novi pristupi slaganja i povezivanja osnovnih konstruktivnih elemenata unutar spomeničke cjeline, koji su rezultirali odmakom od standardne tipologije, proizlazili su spomenutih tehničkih suradnji druge polovine pedesetih, novoga tipa kolaborativne prakse koja je pretpostavljala tješnju suradnju pojedinaca različitih umjetničkih specijalizacija. To se načelo javlja kao referenca na ideju sinteze u umjetnosti, koja nakon rata predstavlja okosnicu visokomodernističkog shvaćanja odnosa umjetnosti, arhitekture i dizajna. Ona je, primjerice, vidljiva u koncepciji arhitektonskih časopisa (*Arhitektura, Čovjek i prostor, Sinteza, Arhitektura – Urbanizam*), koji – prema uzoru na zapadnoeuropske časopise toga tipa – od početka pedesetih godina redovito prenose relevantne informacije o zbivanjima u suvremenoj umjetnosti i dizajnu, kao i debate o potrebi sinteze svih plastičkih umjetnosti, aktualne u tom trenutku. Ta će razvojna linija suradnji u polju memorijalne plastike kulminirati prepoznatljivim umjetničkim opusima Dušana Džamonje, Zdenka Kolacija ili Bogdana Bogdanovića.

Ideja suradnje pri izvedbi spomenika u razdoblju socijalizma nije podrazumijevala samo tehničku i kreativnu razmjenu između umjetnika i arhitekata već i participaciju cijele društvene zajednice. Osim što je služio kao uporište provođenja ranije opisnih modela financiranja donacijama i dobrovoljnim radom, ideja klasnog, nadnacionalnog kolektiviteta – koja je bila implicirana i u popularnoj sintagmi „bratstvo i jedinstvo“ – bio je i moćna metafora izgradnje cjelokupnog društvenog uređenja, koja je u performativnom smislu indicirana upravo kolektivnim naporom izgradnje spomenika.

Taj je aspekt izgradnje spomenika zabilježen i na filmskoj traci, što nam je u kontekstu ove rasprave zanimljivo jer predstavlja svojevrsnu anatomiju tog kolektivnog napora. Kratkometražni dokumentarni film *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, jedan je od prvih

produkcijski zahtjevnijih filmova snimanih za potrebe *Filmskih pregleda*.[219] Budući da je nosio jasnu poruku savezništva i zahvalnosti jugoslavenskog naroda na sovjetskoj vojno-strateškoj podršci u Drugom svjetskom ratu, raskid političkih i diplomatskih veza s SSSR-om 1948. godine obustavio je javnu distribuciju toga filma.[220] Unatoč njegovoj nesumnjivoj ideološko-propagandnoj funkciji, na koji je upozorila Leonida Kovač u analizi hrvatske filmske produkcije ranoga poraća,[221] čini se da je u većini dosadašnjih tumačenja zanemarena središnja tema filma: dekonstrukcija umjetničkog procesa, odnosno ogoljavanje materijalne i tehnološke osnove izgradnje spomenika. Budući da je sam pojam spomenika bio opterećen ideološkim balastom klasnih proturječja kapitalističko-monarhističkog sistema međuratnog razdoblja, intervencija u njegovo značenjsko polje bila je pitanje historijske nužnosti, a odvila se unošenjem novih ideoloških sadržaja. Ideja spontanosti u obilježavanju mjesta stradanja i odavanja počasti vojnim saveznicama, u kojem sudjeluju široke narodne mase, legitimirala je potrebu kontinuiteta uporabe spomenika u socijalističkom društvu. Intencija filma bila je učiniti vidljivim proizvodne procese nastanka monumentalne skulpture, a time afirmirati i na jednak način tretirati sve koji su sudjelovali u njegovu nastanku. Film nastoji usredotočiti pažnju gledatelja na praćenje brojnih faza izrade monumentalne plastike, koja započinje upoznavanjem autora idejnog projekta, kipara Antuna Augustinčića,[222] s povijesnim kontekstom i terenom lokacije budućeg spomenika, što je služilo kao poticaj umjetničke inspiracije i vizije. Slijedi detaljan opis tehnoloških i materijalnih uvjeta izgradnje spomenika, koji je (bio) nepoznat prosječnom građaninu: težak fizički rad i kolektivan napor u pribavljanju materijala za spomenik (lomljenje i transport kamenih blokova s otoka Brača) te, do u tančine dokumentiran, tehnološki proces oblikovanja i izrade brončanih skulptura i reljefa. U filmu su tako prikazani različiti akteri kompleksnog procesa izgradnje spomenika – odabir adekvatne lokacije i razvoj ideje, izrada idejnih nacrta i maketa, modeliranje, lijevanje, cizeliranje i klesanje figura te

[219] *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, režija: Milan Katić, Jadran film, Zagreb, 1948. Odjel Hrvatskog filmskog arhiva Hrvatskog državnog arhiva (Hrvatska kinoteka), Zagreb.

[220] Kovač, Leonida, „Jesmo li još uvijek moderni?“, u: *Refleksije vremena 1945. – 1955.* Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2012., 285.

[221] Autorica pritom dovodi filmske žurnale u produkciji Jadran Filma u kontekst njemačkog *Kulturfilma*, sredstva masovnog informiranja, koje 1930-ih biva instrumentalizirano u svrhu nacionalsocijalističke propagande. Fokusirajući se na formalno-estetske aspekte filma, autorica dolazi do problematičnog zaključka kako je „Filmski pregled, posredstvom nekadašnjih profesionalaca prema njemačkom modelu koncipiranog Hrvatskog slikopisa čiju je tehničku opremu preuzeo, baštinio i goebbelsovsku tehnologiju indoktrinacije masa.“Isto, 285.

[222] Augustinčić je u filmu jedini predstavljen kao „umjetnik“ („zamisao umjetnika pretvara se u djelo“), a kao njegovi suradnici navedeni su kipari Grassi i Stanković (glavna figura) te Antunac i Ivanković (skupina Crvenoarmejaca), iako nam je poznato da su na izradi skulptura sudjelovali i Ante Despot, Želimir Janeš i Ivan Sabolić te arhitekt Drago Galić. Na filmu je prikazan i Frano Kršinić kao suradnik na izradi klesanih figura na spomeniku, odnosno pri modeliranju simboličkih figura koje prikazuju pet rodova oružja Crvene armije.

tehnička izvedba platoa, stubišta i postamenta, u kojem – ravnopravno s umjetnicima – sudjeluje velik broj anonimnih radnika i tehničara.

Fascinacija kolektivitetom vremenom će oslabjeti, a profesionalizacija izrade spomenika i normalizacija ideje o umjetničkom „geniju“ učinit će kolektivan rad na spomeniku ponovno manje vidljivim. Iako je u kiparsko-arhitektonskim suradnjama uloga arhitekata i krajobraznih arhitekata (uglavnom žena) često bila ključna u uspostavljanju neposrednijeg odnosa promatrača i društvenog kolektiva s estetskim i idejnim aspektima spomenika, u većini slučajeva prevladao je „umjetnički genij“ kipara, a uloga arhitekta svedena je na tehničku asistenciju. Važan prinos arhitekata konačnom rješenju spomeničkog zadatka time je često zanemaren. Za ilustraciju naše tvrdnje mogli bismo uzeti primjer srpskog arhitekta i slikara Vladimira Veličkovića, odnosno njegovu ulogu u prostornoj koncepciji i izvedbi *Spomenika revoluciji naroda Moslavine* u Podgariću (izvedba humaka nad kosturnicom, monumentalni portal i prilaz spomeniku), kojeg je isticao i sam Džamonja i bez kojega sama skulptura ne bi imala jednak učinak na posjetitelja (više o ovom projektu vidi u poglavlju: *3.4.4. Skulpturalno-arhitektonski konstruktivno-inovacijski tip (KIT/SA)*).[223] Sličan primjer predstavlja i proces nastanka spomenika na Petrovoj gori, čije se autorstvo i u stručnoj literaturi nerijetko pripisuje samo Vojinu Bakiću kao nositelju idejne koncepcije spomenika, odnosno njegova kiparskog elementa sadržanog u definiranju vanjske ovojnice objekta. Uloga arhitekta Berislava Šerbetića u programskom i funkcionalnom razvoju projekta, kao i njegov prinos razvoju inovativne ideje spomenika, podrazumijeva ravnopravan i komplementaran rad dvojice autora na izradi izvedbenog rješenja spomenika, što je naglašeno i u samom opisu projekta:

> „Takav vlastiti, 'unutrašnji' program omogućuje Šerbetiću da racionalno ispituje svoju, drugotnu intervenciju: tako je njegov udio čitak i primjeren – i Bakiću i njemu samom. Stoga i nema potrebe tražiti razgraničenja što ih valjda zahtijeva konzervativna staleška svijest obiju 'struka'. Iako svjesno i unaprijed postavljena, ona je obvezuje na odmjeravanje udjela. Vrednija od razdvajanja ovdje je posvjedočena mogućnost suradnje, određena uzajamnom spremnošću na ustupke posebnoj naravi ove zadaće.“[224]

U vrijeme izgradnje Petrove gore, 35 godina nakon Katićeva filma o spomeniku u Batini, snimljen je još jedan dokumentarno-propagandni film o izgradnji spomenika.[225] Iako ga

---

[223] - „Moslavački stih. Kako je nastao spomenik revoluciji u Podgariću“, *Vjesnik u srijedu*, 13. 9. 1967.

[224] Knežević, Snješka, „Projekt spomenika na Petrovoj gori“, u: *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Acta architectonica, Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, 1981., 11.

[225] *Narodu Korduna i Petrovoj gori*, režija: Stanko Eder, RTZ, Zagreb, 1984. Arhiva HRT-a, br. medija: IMX-63429.

odlikuje primjena drukčijih formalno-estetskih i narativnih sredstva, središnja tema filma i dalje je kolektivan napor izgradnje spomenika, ilustriran prikazima etapa zaštite centralne bolnice, formiranja spomen-područja i scenama mehanizacije i radnika na gradilištu, koje se izmjenjuju i preklapaju sa sjećanjima svjedoka događaja kojima je spomenik posvećen. Kako bi se izbjegao doživljaj radnika na gradilištu kao anonimnih kotačića u kolektivnom mehanizmu izgradnje spomenika, kamerom se bilježi njihov osobni odnos prema temi antifašističke borbe i revolucije, kao i prema samome objektu u čijoj gradnji sudjeluju.

3.3.2. Razine produkcije spomenika

Kvantitativna analiza i primjena analitičkih alata povezanih s našom kataloškom bazom podataka nudi cjelovitiji uvid u intenzitet angažmana pojedinih umjetnika i arhitekata u produkciji spomeničke plastike u Hrvatskoj. Razlike u tom intenzitetu prikazane su različitim veličinama krugova na **Dijagramu 6.** i **Dijagramu 7**.

Dijagram 6. prikazuje zastupljenost kipara prema broju realiziranih spomenika, pri čemu su u analizu uvršteni samo oni autori koji su u razdoblju 1945. – 1991. imali pet ili više realiziranih spomenika u javnom prostoru. Budući da nije bilo moguće prikupiti podatke o svim realiziranim spomenicima pojedinih autora, posebno onih koji u dosadašnjoj stručnoj literaturi nisu odgovarajuće obrađeni (npr. N. Kečanin, S. Mišić, A. Ušljebrka i dr.), napominjemo da su moguća manja odstupanja dijagramskog prikaza od stvarnoga stanja.

Dijagram 6.

Dijagram 6.

Zastupljenost kipara prema broju realiziranih spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.). Prikazani su samo kipari koji imaju pet ili više realizacija. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017.

Očekivano visoko zastupljeni su A. Augustinčić i V. Radauš, koji su zahvaljujući svojoj međuratnoj spomeničkoj produkciji i poslijeratnoj ulozi voditelja majstorskih kiparskih radionica bili u privilegiranoj poziciji pri dobivanju javnih narudžbi u odnosu na ostale kipare, a posebno na kipare mlađe generacije. Unatoč odbacivanju načela socijalističkog realizma te iznimno dinamičnom i progresivnom razvoju umjetničke i arhitektonske scene u Hrvatskoj, posebice krajem pedesetih godina, standardna kvaliteta, zanatska vještina, klasični ikonografski program i tipološki repertoar spomeničkih rješenja koja su izlazila iz majstorskih radionica osiguravali su tim autorima – sve do kraja šezdesetih godina – kontinuiran i trajan angažman u

polju spomeničke plastike. Ne bi pritom trebalo zanemariti ni kompleksnost same tehničke izvedbe spomenika, koja je Augustinčiću i Radaušu bila znatno olakšana angažiranjem brojnih polaznika njihovih radionica. U usporedbi s ta dva autora, spomenička produkcija Frane Kršinića, voditelja treće majstorske radionice u Zagrebu, bila je zamjetno manja, zbog činjenice da njegova kiparska poetika nije bila usklađena ni s tematskim repertoarom te vrste kiparskih realizacija ni s formalno-estetskim zahtjevima naručitelja.

Znatnu produkciju spomenika ostvaruju i kipari Nikole Kečanina, Stanislava Mišića, Vinka Matkovića i Zvonka Cara, koji su, međutim, ostali gotovo nevidljivi u pregledima hrvatske skulpture druge polovice 20. stoljeća.[226] Njihova produktivnost posljedica je pojačane potražnje za spomenicima konvencionalne tipologije (puna plastika na postamentu) i realističnog tretmana skulpture početkom 1950-ih godina. U nedostatku izrazitijih umjetničkih ambicija ta su trojica kipara iskoristila zanatske vještine stečene na Akademiji i primijenila ih pri produkciji tipizirane, gotovo šablonizirane, spomeničke skulpture. Sudimo li prema pojedinačnim opusima te skupine autora (Matković, Car, Kečanin) iskustvo socijalističkog realizma uporno se prenosi čak i u razdoblju kad je ideja doktriniranog odnosa prema umjetničkom stvaralaštvu poprimila iznimno negativne konotacije i postala gotovo tabuom u hrvatskoj likovnoj kritici.

Uzrok tome fenomenu ne leži samo u kratkotrajnoj epizodi socrealizma u Hrvatskoj već ga je nužno sagledati u kontinuitetu s tendencijama međuratne spomeničke plastike, koja se uglavnom oslanjala na provjerenu recepturu akademskog realizma i blaže oblike formalne stilizacije, odnosno na estetiku generiranu ukusom ondašnjih naručitelja. Iz kolektivnog sjećanja, kao i iz povijesti umjetnosti i urbane povijesti Hrvatske, gotovo je izbrisan podatak da su tijekom 1930-ih godina brojni gradovi i manja naselja obilježavani spomenicima, spomen-pločama ili drugim tipovima spomen-obilježja posvećenih pripadnicima vladajuće srpske kraljevske dinastije Karađorđević. Među dvjestotinjak evidentiranih spomenika na području Kraljevine Jugoslavije, posvećenih uglavnom kralju Petru i njegovu nasljedniku Aleksandru,[227] više od pedeset spomenika nalazilo se na središnjim trgovima i parkovima diljem Hrvatske.[228]

---

[226] S izuzetkom Vinka Matkovića, navedeni kipari, unatoč visokoj produktivnosti u polju memorijalne plastike, svoje mjesto ne nalaze u relevantnim pregledima hrvatske skulpture 20. stoljeća. Vidi: Gamulin, G., *Hrvatsko kiparstvo...* (1999.) i Šimat Banov, I., *Hrvatsko kiparstvo...* (2013.).

[227] Rajčević, Uglješa, *Zatirano i zatrto. O uništenim srpskim spomenicima. Knj. 1*, Novi Sad: Prometej, 2001., 5–6.

[228] Gradovi i mjesta u Hrvatskoj u kojima su od 1921. do 1940. podignuti spomenici Kraljevini Jugoslaviji, odnosno pripadnicima kraljevske obitelji Karađorđević: Zagreb (6), Split (2), Sušak (2), Tijesno, Novi Vinodolski, Darda, Vinkovci, Dubrovnik, Hrvatska Dubica, Popovac, Nova Gradiška, Otočac, Selce, Sisak, Kastav, Supetar,

Ti su spomenici gotovo u cijelosti uništeni već s prvim danima nakon kapitulacije Kraljevine, odnosno nacističke okupacije i uspostave kvislinškog režima NDH u Hrvatskoj.[229] Preostatci toga korpusa koji su preživjeli ratna razaranja nisu bili prihvaćeni ni od revolucionarne komunističke vlasti, koja je, vođena marksističkim tumačenjem povijesti, u prvim godinama poraća uklanjala ne samo spomenike poraženom monarhističkom režimu već i historijskim ličnostima čije je djelovanje ocijenjeno kao „kontrarevolucionarno", poput Josipa Jelačića u Zagrebu i Niccola Tommasea u Šibeniku. Zanimljiv je reljefni portret kralja Petra I Karađorđevića, postavljen 1938. godine iznad ulaza u Meštrovićevu galeriju likovnih umjetnika u Zagrebu. Naime, portret je uklonjen tek nakon što je objekt podignut u čast kralju – a koji je u vrijeme Pavelićeva režima bio u funkciji džamije – prenamijenjen u Muzej narodnog oslobođenja, kasniji Muzej revolucije naroda Hrvatske.[230] Valja uzgred spomenuti i da je autor reljefa, mladi i perspektivni kipar Ivo Lozica, ubijen godine 1943. u rodnoj Lumbardi, gdje se pokušao skloniti od ustaške strahovlade.[231]

Unatoč skromnim umjetničkim dosezima spomenika međuratnog razdoblja, ta „dvostruko negirana" međuratna epizoda čini se značajnom u kontekstu naše rasprave s obzirom na to da su među najzastupljenijih autorima monumentalne plastike iz vremena Kraljevine Jugoslavije bili upravo oni kipari – u prvome redu Antun Augustinčić i Frano Kršinić – čije su iskustvo, umjetnički talent i tehničko znanje činili oslonac izgradnje prvih poslijeratnih spomenika, ali i prijenosa znanja o produkciji monumentalne plastike novim generacijama kipara. Ovdje valja spomenuti i kipara Vinka Matkovića, koji se tijekom tridesetih godina afirmira izvedbom nekolicine javnih spomenika na Sušaku te koji i nakon rata zadržava poziciju najzastupljenijeg autora javne plastike na riječkom području.

Takav slijed događaja otvara pitanje utjecaja relativno kratke dominacije socijalističkog realizma u svijetu umjetnosti na hrvatsku spomeničku plastiku, odnosno, opravdanosti primjene tog pojma na *sve* spomenike koji u oblikovnom kodu (akademskog) realizma nastaju i desetljećima nakon promjene službenog kulturno-političkog stava o mjestu i ulozi umjetnosti i drugih oblika društvene „nadgradnje" u samoupravnom socijalističkom društvu. Budući da je

---

Sisak, Kastav, Brač, Krk, Kostajnica, Dekanovec, Crikvenica, Varaždin, Križevci, Gačište, Bjelovar, Benkovac, Budimci, Kupinovac, Vukovar, Slavonski Brod, Petrova Slatina, Mljet, Šibenik, Opatovac, Udbina, Osijek, Gospić, Glina, Delnice, Makarska, Doli, Kijevo, Mirkovci, Vis. Isto, 147–175.

[229] Isto.

[230] Isto, 173.

[231] Fisković, Cvito, „Svjedočanstvo o ubistvu kipara Lozice", u: *Partizanski spomenici*, Split: Naklada Slobodne Dalmacije, 1945., 11–16.

socijalistički realizam u prvome redu podrazumijevao metodu ili načelo, odnosno cjelovit ideološki pogled na društveno-političku ulogu umjetnosti,[232] čini se da uzroke dugotrajnog opstanka realističkog tretmana spomeničke plastike ne treba tražiti (samo) u iskustvu izgradnje spomenika u ranom poraću, iako je ona bila presudna u formiranju relativno uskog ikonografskog repertoara spomeničke plastike posvećene NOB-u. Tim se shvaćanjem nadovezujemo na stavove Miodraga B. Protića, koji pojavu socijalističkog realizma u plastičnim umjetnostima također tumači kontinuitetom s međuratnim djelovanjem kipara, ali i prirodom samoga kiparskog medija:

> „(...) pošto je skulptura u najvećoj mjeri javna umjetnost, u funkciji socijalnih, političkih i sentimentalnih predstava – zahtjev ideologije socijalističkog realizma nije značio osjetniji preokret. U stvari, budući više ideologija i politika nego stil, socijalistički realizam je samo na svoj način i sa svoje tačke gledišta osnažio koncept heteronomne umjetnosti, ideju da su njeni ciljevi i vrijednosti izvan nje same, koja je u jugoslavenskoj sredini – kao što smo pokazali – samo ponekad i samo u prolazu dovedena u pitanje. U tom smislu može se reći da je njegova ideologija vrijedila i prije njegove pojave, i da on u tom osnovnom smislu nije u skulpturi počeo 1945. niti prestao 1950., kao i u slikarstvu, već je važio ranije i trajao kasnije – sve do pojave Bakića, Džamonje, Olge Jevrić, Olge Jančić, Tršara i drugih. Nije dakle u pitanju potres prekida kao u slikarstvu. Naprotiv, Augustinčić (*Pali ratnik, Prenošenje ranjenika*, 1946.), Kršinić (*Ribari*, 1947.), Dolinar (*Uzbuna*, 1947.), Zdenko Kalin (*Žetelica*, 1947.), Boris Kalin (*Talac*, 1945.), i niz sličnih djela nastavlja u stvari svoju predratnu poetiku, prilagođava se novoj ikonografskoj osnovi – borbi, stradanju, revoluciji. Osim toga, za razliku od slikarstva, postojala je konkretna potreba za javnom skulpturom u razdoblju posle tako krvavog rata i tako velike revolucije. Spomenikom je trebalo obilježiti sjećanje na poginule i streljane, na heroje i žrtve. Tu obavezu mogla je prema dotadašnjem iskustvu da obavi bez većih idejnih (ali sa znatnim zanatskim) teškoćama predratna skulptura u rasponu od akademizma do socijalne umjetnosti, pošto je kratkotrajna i izuzetna 'konstruktivna'

[232] Socijalistički realizam definiran je kao „umjetnički pravac, odnosno metoda koja se pretežno primjenjuje u likovnim umjetnostima i književnosti a karakterizirana je nekim elementima realističke škole i optimističko zasnovanim socijalnim idejnim tendencijama. (...) U tom smislu ne razlikuje se estetski i likovno od mnogih ranijih akademski orijentiranih pravaca, samo što je u njemu odlučno naglašena ideološka tendencija, svjesno traženje tipičnog, razumljivog, propagandno-poučnog. (...) U okviru socijalističkog realizma tzv. 'lakirovka' u literaturi ima u lik. umjetnostima pandan u strogo ograničenom izboru motiva i pragmatističkom svođenju cjelokupnog likovnog stvaralaštva na dirigirano ispunjavanje dnevnopolitičkih zahtjeva i zadataka.“ *Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Portr – Ž,* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., 249.

skulptura u međuvremenu zaboravljena i u javnom se spomeniku nikada i nije ispoljila. Nastaje ogromna konjunktura u kojem se spomenik često ne promatra kao umjetnost nego kao motiv koji se predstavlja: u strijeljanim ili bombašu vide se prije svega strijeljani i bombaš, ne skulptura, 'konstruktivni princip', 'suština sveta'. A prije svega vidi se izraz vlastitog pijeteta.“[233]

Imajući na umu ranije opisani model produkcije spomeničke plastike u razdoblju socijalizma, čini se da je široku prihvaćenost toga tipa likovnog tretmana spomenika među naručiteljima i korisnicima potrebno sagledati i iz perspektive kontinuiteta s tradicijom međuratnog akademizma, ali i građanskom i/ili pučkom predodžbom o prikladnom formatu i oblikovnom načelu spomeničke plastike kao medija prenošenja društvenog sjećanja, čije uzroke pak možemo naći i u tradiciji sakralne umjetnosti.[234]

Pritom važnu ulogu igra činjenica da se odbacivanje socijalističkog realizma od kulturnog i političkog *establishmenta* početkom pedesetih godina, potaknuto političkom i ideološkom emancipacijom FNRJ iz sfere sovjetskog utjecaja, već sredinom pedesetih godina pretvorilo u otvorenu kampanju protiv socrealizma te u paralelno zagovaranje i implementaciju modernističkih principa kulturne i umjetničke autonomije. U iscrpnoj kronologiji i do sada najcjelovitijoj analizi uzroka, okolnosti i posljedica pojave socrealizma u hrvatskoj umjetnosti poslijeratnog razdoblja, Ljiljana Kolešnik navodi kako je jedan od prijelomnih trenutaka u procesu odbacivanja socrealističkog modela umjetnosti predstavljala izložba sovjetskih slikara održana 1949. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.[235] Niska kvaliteta izloženih radova izazvala je razočaranje zagrebačke umjetničke scene, koja se prethodne četiri godine oslanjala i uzdala upravo u sovjetske uzore i žadovljevu doktrinu socrealizma. U tom trenutku, zaključuje Kolešnik, postaje jasno da su „određena odstupanja od krute verzije socrealističke doktrine neizbježna“.[236] Zaključci drugog kongresa Saveza udruženja likovnih umjetnika Jugoslavije, održanog već sljedeće, 1950. godine u Beogradu, nedvosmisleno ukazuju na stav krovnoga umjetničkog udruženja Jugoslavije prema kulturnom modelu socijalističkog realizma:

„S time ćemo pomoći svim zdravim umjetničkim težnjama u svijetu, koje već postoje, ali koje guši sa jedne strane izvještačena umjetnost jednog društva koje umire, a sa druge

---

[233] Protić, Miodrag B., „Jugoslovenska skulptura 1870. – 1950.“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870. – 1950.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 27.
[234] Za širu razradu problematike, vidi: Sanja Horvatinčić, „Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 31, 2012., 81–106.
[235] Lj. Kolešnik, *Između istoka...* (2006.), 38.
[236] Isto.

strane revizija marksizma-lenjinizma, besprincipijelnost i pragmatizam, što karakterizira sadašnjost sovjetske umjetnosti. Naša narodna vlast sa svojim snažnim i odlučnim otporom protiv svake laži i neistina daje nam široke, ranije nepoznate mogućnosti za slobodu stvaranja svim stvaraocima, čime je omogućen nesmetani razvoj umjetnosti naših naroda. Sa borbenom kritikom, koja je oslobođena svakog dogmatizma i dirigiranog shvaćanja umjetnosti, najviše ćemo pridonijeti brzom i kvalitetnom putu naše umjetnosti. (...) Istom snagom treba se oduprijeti i nestvaralačkom naturalizmu, koji umjetnici Sovjetskog saveza nastoje da nature cijelom svijetu kao socijalistički realizam. Nadobudnost u ovom pravcu omogućila je širenje bezidejne tematike zapostavljanjem svake forme, traženje jeftine dopadljivosti i konjunktarizma. Zato će u našem budućem radu trebati da se postavi (kao) najosnovniji zadatak borba za kvalitetu, kroz najširu i najslobodniju diskusiju. Morat će zauzeti oštar stav u odabiranju umjetničkog od neumjetničkog, snažnog od slabog, istinitog od lažnog. Tim putem mi vjerujemo da ćemo doprinijeti razvitku umjetnosti, koji će nositi karakter socijalizma. Budimo graditelji nove slobodne umjetnosti, ukotvljene u našu zemlju i naš narod.“[237]

Ako takvu stavu krovnog strukovnog udruženja pribrojimo i nastojanje da se – kao još jedan u nizu odgovora na Rezoluciju Informbiroa – kroz medij spomeničke plastike izrazi specifičnost i jedinstvenost jugoslavenske antifašističke borbe, možemo ustvrditi da su već 1950. godine ostvarene osnovne pretpostavke za kasniju razvojnu liniju spomeničke plastike. Ona se, međutim, u narednom periodu nije kretala pravocrtno, već je svojom formalno-stilskom i ikonografskom heterogenošću reflektirala ideju „najšire i najslobodnije diskusije“, u kojima su, posebno tijekom prve polovine pedesetih godina, još uvijek dominirala konzervativna stajališta. Karakterističan primjer predstavlja već spomenuto odbijanje Bakićeva prijedloga za *Spomenik Marxu i Engelsu*.

Razvoj spomeničke plastike u međuratnom razdoblju bio je ograničen jasnim naručiteljskim propozicijama i gotovo u potpunosti obilježen nedodirljivim autoritetom Ivana Meštrovića. Tehničko i praktično iskustvo u produkciji spomeničke plastike, koje su Kršinić, Augustinčić, kao i nekolicina drugih kipara stekli u tome razdoblju, bilo je osnovno polazište razvoja poslijeratne produkcije spomenika. Početnim impulsima valja pribrojiti i Augustinčićev studijski boravak u Moskvi 1944. godine, zahvaljujući kojem je kipar stekao izravni uvid u

[237] AJ, SULUJ, 644, *Kongresi I, II, III, IV 1947 – 1956.*,„II kongres. Beograd 1950–1953“.

sovjetsku kiparsku produkciju.[238] Nije nezanemariva ni činjenica da – za razliku od slikarstva i grafike – ratne okolnosti nisu dopuštale ozbiljniji razvoj kiparstva, a skromna produkcija u polju memorijalne plastike pod režimom NDH nije ukazivala na znatnije formalno-stilske, ikonografske ili tipološke pomake.

Pedesete godine dovest će tako do suprotstavljenih očekivanja pojedinih aktera – dok naručitelj i publika uglavnom polaze od ranije usvojenih, popularnih predodžbi spomenika, prema kojima se sadržaj usko podudara s formalnim tretmanom skulpture ili se oslanja na prepoznatljive tipološke predloške (obelisk, piramida, bista), ambicije autora, posebno onih mlađe generacije, kao i očekivanja likovne kritike, koja tih godina pojačano prati međunarodna likovna zbivanja i teorijske rasprave, divergirala su od spomenutih normi i konvencionalnih rješenja. Ta će konjunktura tijekom pedesetih godina rezultirati utjecajem suvremenih umjetničkih gibanja na polje spomeničke plastike, a na posredan način i na skup društvenih praksi i normi koje nazivamo kulturom sjećanja. Činjenicu da su se manifestacije toga fenomena u javnom prostoru dogodile s određenim zakašnjenjem u odnosu na zbivanja u polju komorne plastike jednim dijelom valja pripisati materijalnim i logističkim problemima u izvedbi spomenika, kao i spomenutom kulturološki predodređenom poimanju prikladnog formata i oblikovnog tretmana spomenika. Istovremeno, inertnost ulaska suvremenog umjetničkog izraza u polje memorijalne plastike nije značila da rješenja toga tipa već nisu postojala u skicama i natječajnim radovima.

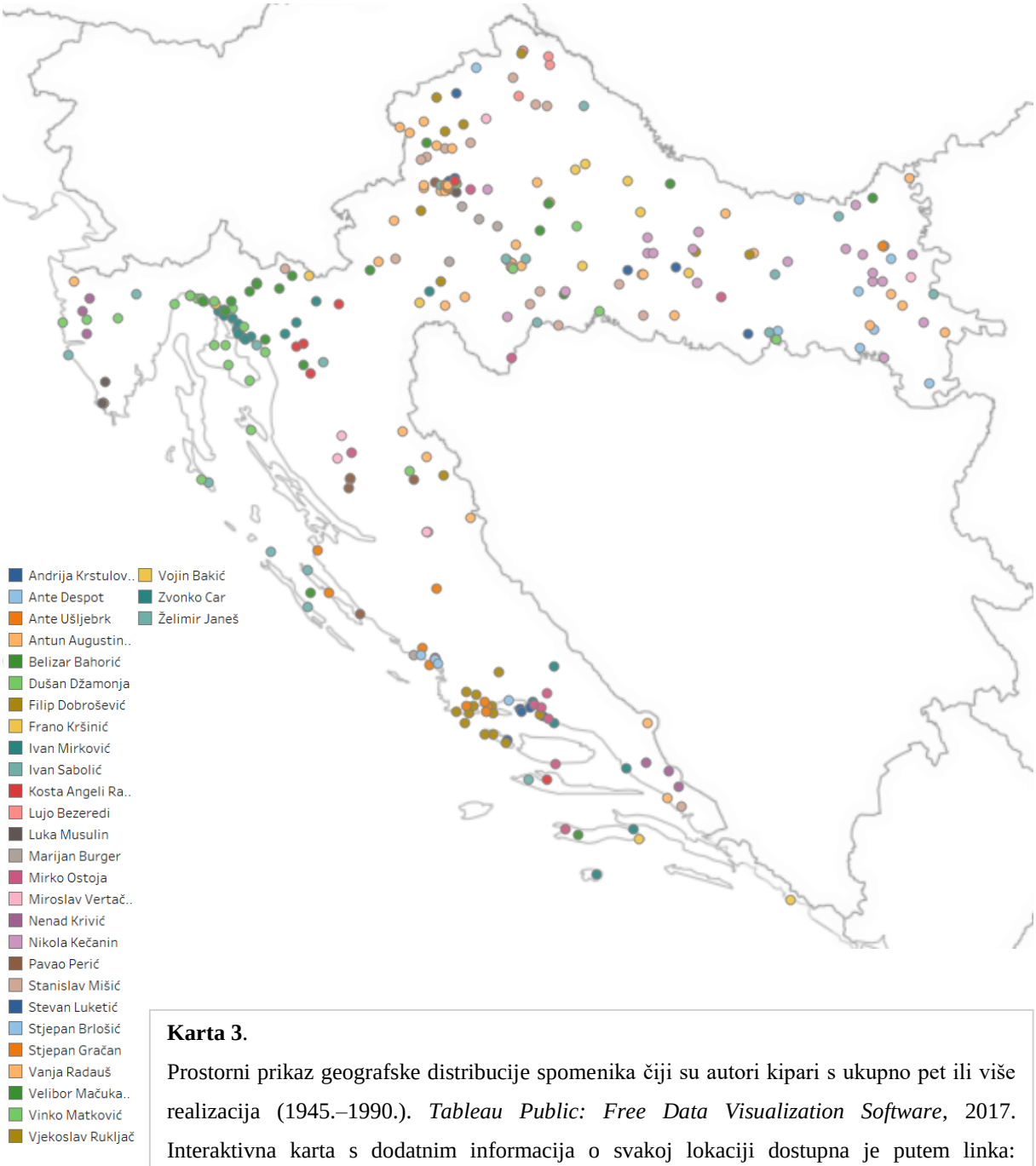
Nakon nekoliko neuspjelih pokušaja, krajem pedesetih godina konačno se javlja novo načelo oblikovanja spomeničke plastike u javnom prostoru (*Spomenik palim ilegalcima Zagreba*, Ivan Sabolić, 1959.; *Spomenik prosinačkim žrtvama*, Dušan Džamonja, 1960.). Do sredine 1960-ih godina modernistička struja novostasale i međunarodno afirmirane generacije umjetnika, koju su potaknula i podržala utjecajna imena likovne kritike, preuzela je dominaciju nad tim poljem kiparske produkcije. To ni na koji način nije značilo povlačenje druge „struje“, kod koje tradicionalniji zahtjevi naručitelja nisu predstavljali predmet razilaženja s autorovim profesionalnim ambicijama. Dapače, u kvantitativnom smislu taj tip produkcije prevladava tijekom cijelog promatranog razdoblja (1945. – 1990.), no ona se postupno provincijalizira i sve je manje vidljiva u stručnoj i široj javnosti.

Čini se kako je na djelu bio proces stratifikacije spomeničke produkcije na nekoliko prepoznatljivih razina, koji započinje tijekom druge polovine 1950-ih. Taj fenomen vidljiv je i

[238] *Jugoslovenska skulptura 1870. – 1950.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 216.

na prostornome prikazu distribucije djela pojedinih autora s ukupno pet ili više izvedenih spomenika u razdoblju 1945. – 1990. godine, na kojem uočavamo ravnomjernu zastupljenost autorskih spomenika na području cijele Hrvatske, s nešto većom koncentracijom u zonama urbanih središta (Zagreb, Rijeka, Osijek, Split) (**Karta 3.**).

Karta 3.



Karta 3.

Prostorni prikaz geografske distribucije spomenika čiji su autori kipari s ukupno pet ili više realizacija (1945.–1990.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/Wa5SkF

Analizom prostorne distribucije radova pojedinih kipara uočili smo pojavu pojedinih uzoraka na temelju kojih je bilo moguće napraviti podjelu kipara u tri karakteristične skupine autora:

1. **Voditelji i suradnici majstorskih radionica.**

Ovoj skupini pripadaju voditelji majstorskih radionica koji čine polazište razvoja spomeničke plastike (npr. Antun Augustinčić, Vanja Radauš) i kipari koji su bili usko povezani s radom kiparskih radionica (npr. Velibor Mačukatin), kao i oni koji su, unatoč vlastitom formalno-stilskom razvoju, ostali povezani s akademskim strukturama i načelima rada (Ivan Sabolić, koji 1975. godine preuzima vođenje Radauševe majstorske radionice). Vidi: **Karta 4**.

2. **Inovatori.**

Ovoj skupini autora ubrajamo umjetnike koji se, ubrzo po završetku formalnog obrazovanja, različitim formalno-stilskim traganjima emancipiraju od tradicionalnog pristupa kiparstvu i spomeničkoj plastici te djeluju neovisno, dolazeći i u povremene sukobe s akademskim strukturama (npr. Dušan Džamonja, Vojin Bakić). Ovdje pripadaju i kipari čiji opusi nisu zaokruženi jasnim karakteristikama i idejama umjetničkog stvaralaštva, ali u jednome dijelu svoje spomeničke produkcije pokazuju visoku razinu emancipacije od ustaljenih tipoloških obrazaca (npr. Mirko Ostoja, Želimir Janeš). Vidi: **Karta 5**.

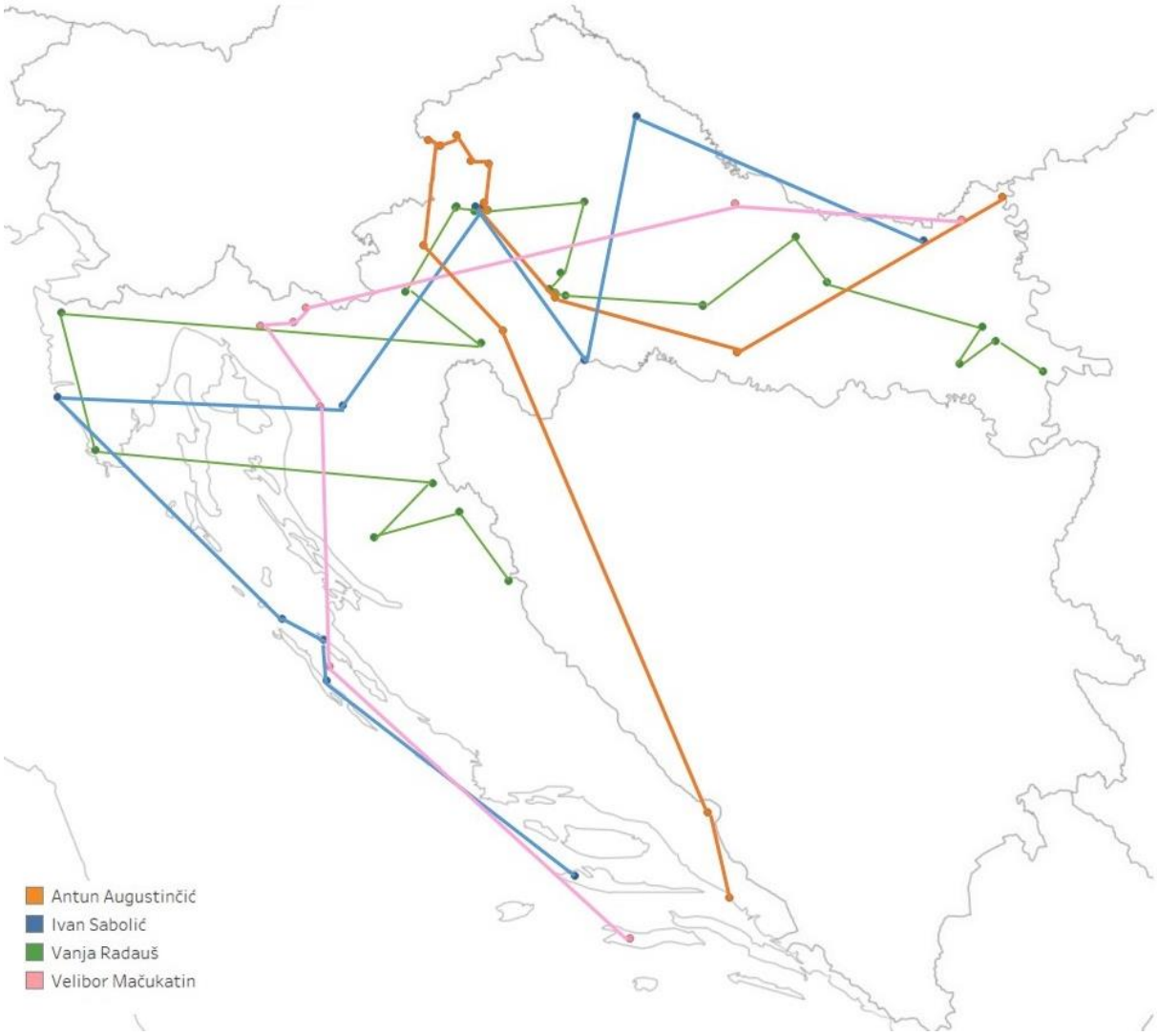
3. **Autori lokalne i regionalne orijentacije.**

Ovoj skupini autora pripadaju umjetnici koji obrazovanje stječu na Akademiji ili u sklopu majstorskih radionica, ali se osamostaljuju u pravcu zanatske produkcije tipiziranih spomenika (npr. Ivan Mirković, Nikola Kečanin, Vinko Matković, Zvonko Car). U ovu skupinu autora ubrajamo i one koji slijede specifičnu razvojnu liniju figurativne plastike koja se oslanja na lokalne klesarske tradicije (Ante Ušljebrka, Filip Dobrošević) ili na tradiciju naivnog i/ili grotesknog u umjetnosti (Stjepan Brlošić, Lujo Bezeredi). Vidi: **Karta 6**.

Karta 4. s prikazom prostorne distribucije spomeničkih realizacija prve skupine autora upućuje na djelovanje umjetnika čiji se spomenici nalaze u gotovo svim regijama Hrvatske. Tako su radovi A. Augustinčića distribuirani cijelim teritorijem tadašnje Republike – od Batine

na krajnjem istoku, preko Hrvatskog Zagorja, pa sve do Gradca u južnoj Dalmaciji; spomenici I. Sabolića od Belišća, preko Zagreba i Istre do južnodalmatinskih otoka; V. Radauša – od Srijema preko Karlovca i Istre do ličkih sela, a V. Mačukatina – od Belog Manastira, preko Gorskog kotara i Malog Iža do Blata na Korčuli.

Karta 4.

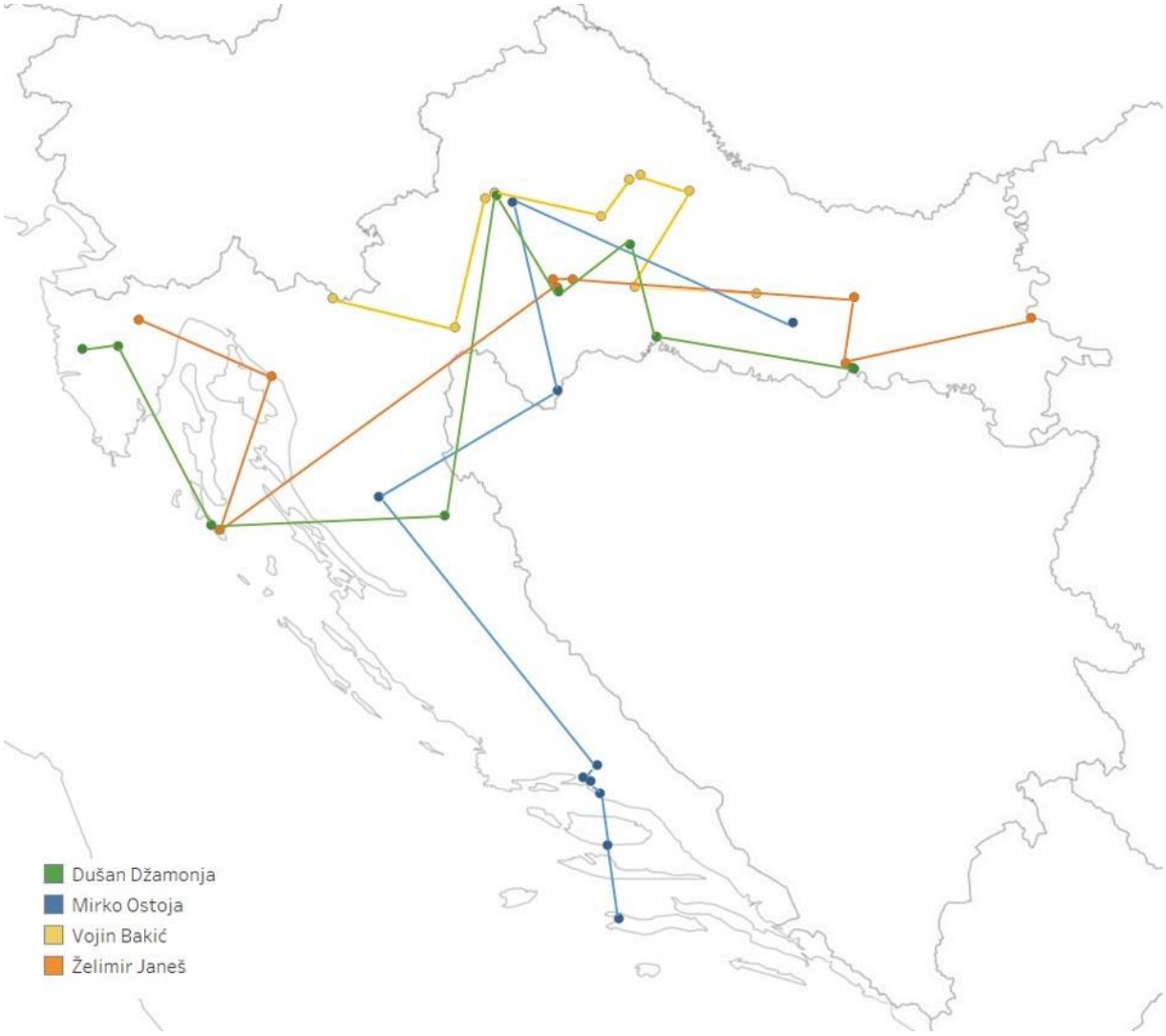


Karta 4.

Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara koji pripadaju grupi voditelja i suradnika majstorskih radionica. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/S4iT86

Prostorna distribucija radova druge skupine autora, onih koje odlikuje inovacijski pristup spomeničkoj plastici, prikazana je na **Karti 5**. Jednako kao i u autora prve skupine, i njihova produkcija može se susresti u različitim regijama Hrvatske, pri čemu je zamjetan njezin nešto skromniji obujam i koncentracija na uža geografska područja.

Karta 5.



Karta 5.

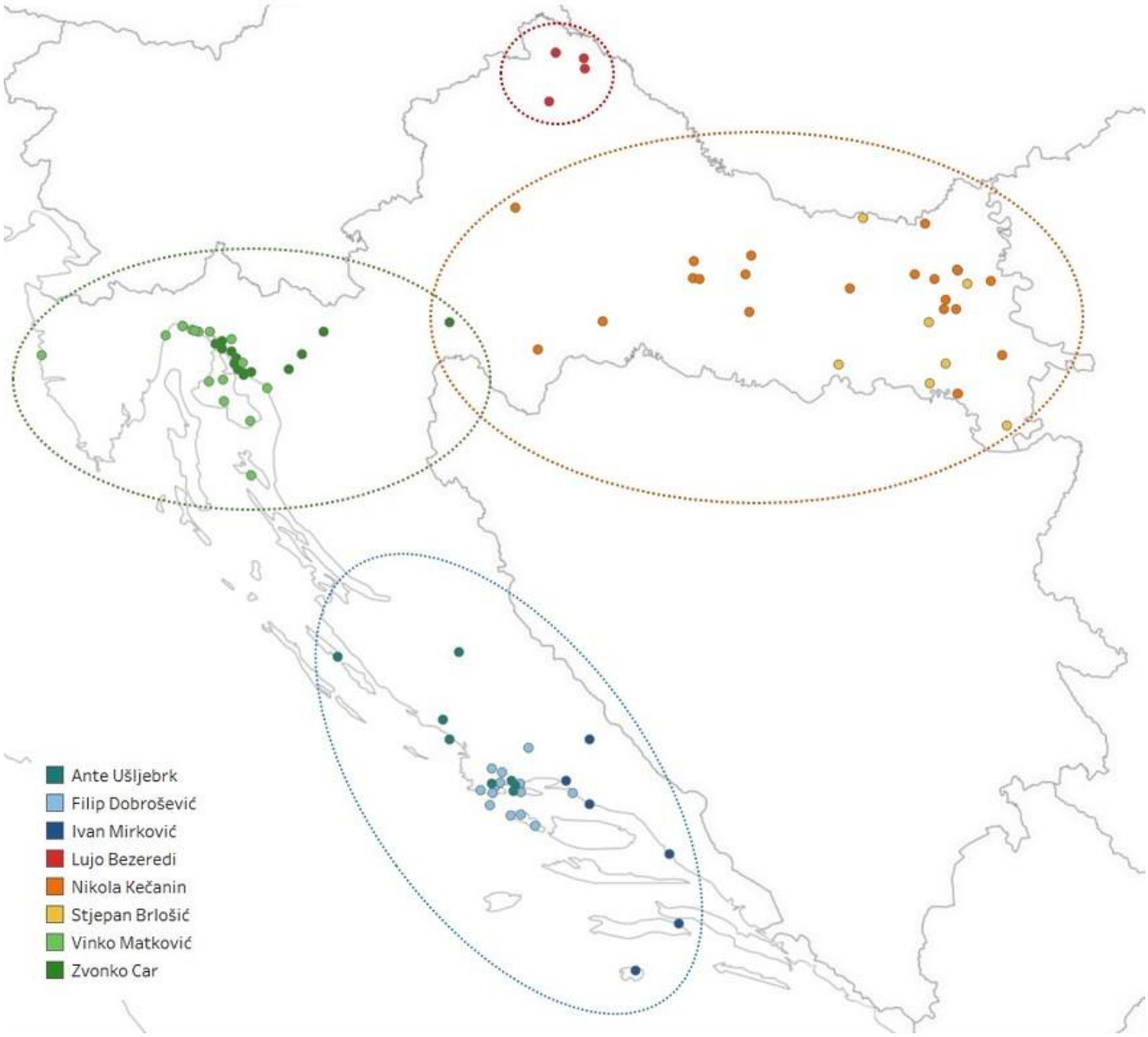
Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara koji pripadaju grupi inovatora. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/fzEz6C

Tako se, na primjer – ako izuzmemo spomenike nastale u drugim jugoslavenskim republikama – sve spomeničke realizacije Vojina Bakića nalaze na području središnje Hrvatske (na potezu od Lukovdola do Kamenske). Džamonja također djeluje uglavnom u središnjoj Hrvatskoj pa njegove spomenike ne nalazimo u Dalmaciji ni sjeverno od Zagreba. Većina njih započinje svoje djelovanje u polju memorijalne plastike spomenicima konvencionalnoga tipa, poput Džamonjina *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Slavonskom Brodu (1950.) i Pazinu (1951.) ili Bakićevih varijacija teme *Poziv na ustanak* u Bjelovaru (1947.) i Čazmi (1950.). S druge strane, širina djelovanja Mirka Ostoje i Želimira Janeša u užoj je vezi s uzorcima prostorne distribucije vidljivima na prethodnom prostornim prikazu. Unatoč smjelim odmacima od konvencionalne spomeničke tipologije,[239] opuse te dvojice kipara odlikuju znatne oscilacije u kvaliteti, kao i spremnost na kompromisna rješenja, što do određene mjere narušava kvalitetu cjeline njihovih realizacija u polju memorijalne plastike.

Geografska distribucija spomenika treće skupine autora upućuje na značajan odmak od uzoraka koji karakteriziraju prostornu distribuciju prvih dviju skupina autora. **Karta 6** jasno upućuje na četiri regionalne zone djelovanja pojedinih podskupina autora označenih nijansama iste boje. Nijansama zelene boje prikazana je visoka koncentracija spomenika Vinka Matkovića i Zvonka Cara izvedenih na relativno uskom području Primorja i Gorskog kotara, dok su različitim tonovima plave bojom prikazane lokacije na kojima su djelovali umjetnici povezani s područjem Dalmacije (A. Ušljebrka, F. Dobrošević, I. Mirković,). U kontinentalnoj Hrvatskoj uočljiva je djelatnost kipara Luje Bezeredija, lokalizirana na područje Međimurja, te Nikole Kečanina i Stjepana Brlošića u Slavoniji, koja je – iako u prostornom smislu znatno šire – i dalje regionalnog karaktera.

[239] Ivan Sabolić: *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma*, Rovinj, 1956., *Spomenik palim ilegalcima / Plamen*, Zagreb, 1959., *Spomen-park žrtvama fašizma*, Bubanj kraj Niša, Srbija, 1963., *Spomenik posvećen 25-godišnjici samoupravljanja / Šest tvornica*, Belišće, 1976.; Mirko Ostoja: *Spomenik Ivi Loli Ribaru*, Glamoč, Bosna i Hercegovina, 1960.; Želimir Janeš: *Spomenik i groblje savskim žrtvama*, Sisak, 1956., *Spomen-obilježje spaljenom selu Gradac*, Stari Gradac, 1975., *Spomenik na mjestu formiranja Sisačkog partizanskog odreda*, šuma Brezovica kraj Siska, 1981.

Karta 6.



Karta 6.

Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara lokalne i regionalne orijentacije. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/ccxFHQ

Svakoj od spomenutih skupina autora valja pribrojiti autore s manjim brojem spomeničkih realizacija, koje radi lakše čitljivosti prostornih prikaza nismo unijeli u karte. Tako autorima prve skupine možemo pribrojiti i kipare poput Vjekoslava Rukljača, Pavla Perića i Miroslava Vertačnika. Drugoj skupini autora pripadaju kipari poput Koste Angelija Radovanija i Stevana Luketića. Tu pripadaju i kipari poput Stanislava Mišića i Belizara Bahorića, čije je djelovanje u polju memorijalne plastike obilježeno srodnim uzorkom prostorne distribucije, kao

i naglašenom formalno-stilskom heterogenošću u rasponu od akademsko-realističkih skulptura standardne tipologije, preko šabloniziranih linearnih reljefa, do potpunog odmaka od figuracije i razvoja inovativnih prostornih koncepcija (na primjer, Bahorićevi šatori koji obilježavaju lokaciju bivšeg partizanskog logora u sklopu *Spomen-područja Tuhobić* ili Mišićeve reminiscencije partizanske bolnice „Stupe“ u sklopu *Spomen-područja Kalnik,* oba nastala početkom 1980-ih godina).

Obilježjima treće skupine autora odgovaraju i uzorci prostorne distribucije spomeničkih realizacija Nenada Krivića u Istri (Sveti Lovreč, Vižinada, Višnjan) i na vrgoračkom području (Kozica, Draževitići, Prapatnice), odnosno realizacije velikogoričkoga kipara Marijana Burgera, koji je izveo niz spomenička u rodnom Posavlju i Turopolju (Pleso, Ruča, Pokupsko, Čička Poljana), uz iznimku monumentalnog *Spomenika revoluciji* u Vodicama.

Analizom prostornih prikaza dolazimo do zaključka da je prostorni obuhvat djelovanja pojedinih umjetnika bio uvjetovan određenim strukturalnim zadatostima, koje su pak bile posljedica njihova pozicioniranja unutar dijela umjetničke scene izrazitije orijentiranog na spomeničku plastiku. Tako je krug umjetnika povezanih s Likovnom akademijom i Majstorskom radionicom – kako onih etabliranih već u međuratnom razdoblju, tako i kipara mlađe generacije koji prihvaćaju sličan model produkcije i distribucije svoga rada – imao mogućnost djelovanja na mnogo širem području. Tome su svakako pridonijeli visok standard zanatske izvedbe, konvencionalna tipologija njihovih spomeničkih projekata, kao i akademski pristup formalnim rješenjima, koji je bio prihvatljiv na području čitave Hrvatske. Važno je, međutim, primijetiti kako pristajanje uz konvencionalne tipološke ili formalno-stilske matrice nije bilo samo po sebi dovoljno za „osvajanje“ šireg prostora. To je vidljivo na primjeru kipara čiji prostor djelovanja, unatoč primjeni tradicionalne „recepture“ u produkciji spomenika, ostaje ograničeno na lokalni ili regionalni kontekst. Njihovo je djelovanje vrlo često ograničeno na zavičaj, u kojem su, po završenom formalnom obrazovanju, nastavili živjeti i raditi. Povezanost s lokalnim kontekstom nije bila motivirana samo sentimentalnim razlozima, već i činjenicom da se većina tih autora zbog neodgovarajućih materijalnih uvjeta rada, nedostataka ambicije i/ili skromnog talenta, nije mogla baviti samo i isključivo umjetničkim radom: Nikola Kečanin je, primjerice, bio profesor likovnog odgoja u osnovnoj školi u Daruvaru,[240] Filip

[240] Jedan od rijetkih biografskih zapisao o tvome kiparu, rodom iz Čepina kraj Osijeka, otkriva nam da je Kečanin završio tečaj kiparstva kod Mihajla Živića u Osijeku, da bi umjetničko obrazovanje nastavio kod F. Kršinića i A. Frangeša-Mihanovića u Zagrebu. Od 1937. godine bio je član KPJ i aktivno je sudjelovao u NOB-u u oblasnom odjelu agit-propa za Slavoniju. Poslije rata završava studij u klasi Vanje Radauša te od 1952. godine živi u

Dobrošević radio je kao restaurator u Konzervatorskom odjelu Zavoda za zaštitu spomenika u Splitu,[241] dok je klesarski rad Ante Ušljebrke, čini se, bio povezan s crkvenim narudžbama na području Dalmatinske zagore.[242] Način rada i stilska obilježja djela autora iz ove skupine, kao i njihova osobna povezanost s lokalnom tradicijom (klesarstvo u Dalmaciji) ili načine prikazivanja (naivno kiparstvo u sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji), povezivala ih je s tradicijom pojedinih regija i s ukusom lokalnih naručitelja. S druge strane, visoka produktivnost pojedinih autora i njihov ugled u lokalnoj zajednici rezultirali su osobnom profesionalnom specijalizacijom u polju spomeničke plastike, kakvu na primjer susrećemo u slučaju Zvonka Cara. Njegova iznimno pozitivna reputacija kao autora spomeničke plastike potaknula je lokalnu zajednicu da se založi za poboljšanje umjetnikovih radnih uvjeta, pa mu je 1955. godine sagrađen atelje u Crikvenici.[243]

Za razliku od te, izrazitije lokalno orijentirane skupine autora, šira prostorna distribucija spomeničkih realizacija kipara čiji se likovni izraz – u tipološkom i formalno-stilskom smislu – može opisati kategorijom visokog modernizma (V. Bakić, I. Sabolić), pa čak i kategorijom eksperimenta unutar formalno-estetskih zadatosti njegove visoko-modernističke poetike (D. Džamonja, S. Luketić), bila je rezultat njihove profesionalne afirmacije unutar jugoslavenske i inozemne umjetničke scene. Etabliranjem te skupine autora i njihovom inkorporacijom u srednjostrujašku poslijeratnu kiparsku produkciju (što je u velikoj mjeri bila i posljedica podrške likovne kritike), formalno-stilski izričaj, pa i samo ime određenog umjetnika, vremenom je počelo konotirati određenu razinu društveno-kulturnog prestiža. Taj je prestiž bez sumnje povećavao umjetnikove izglede na javnim natječajima, posebice nakon usvajanja procedura koje su nalagale prihvaćanje stručnih kriterija u procijeni likovne kvalitete rada.

Proces jasnije produkcijske konfiguracije u polju spomeničke plastike odvijao se spontano, kao rezultat (ili nusproizvod) opće proliferacije memorijalne plastike te dinamičnog i – uvjetno rečeno – slobodnog razvoja u sferi kulture i umjetnosti tijekom pedesetih godina. Zahvaljujući opisanom, decentraliziranom sustavu javne narudžbe, kao i općem društveno-političkom konsenzusu o prihvaćanju modernističke paradigme, problemi i teme suvremenog

---

Daruvaru, gdje radi kao nastavnik likovnog odgoja u osnovnoj školi. Šteković, L., „U ateljeu kipara Nikole Kečanina“, *Četvrti jul*, 20. 8. 1963., 9.

[241] Vidi: *Izložba sakralnih umjetnina Filipa Dobroševića*, Šolta – službene stranice općine, 2015., http://www.solta.hr/izlozba-sakralnih-umjetnina-filipa-dobrosevica/ (pristupljeno: 2. 11. 2016.).

[242] Podaci o tome kiparu/klesaru gotovo su nam u potpunosti bili nedostupni. Do toga saznanja došli smo pretraživanjem nekolicine mrežnih stranica župnih crkvi na spomenutom području.

[243] Škrgatić, Sanja, „Akademski kipar Zvonko Car“, u: *Memorijalni atelje Zvonka Cara*, Crikvenica: Ustanova u kulturi „Dr. Ivan Kostrenčić“, 2007., 8.

kiparstva počeli su se reflektirati i u sferi javne i memorijalne plastike. Istovremeno, brojni zahtjevi naručitelja i šire publike nastavljaju manifestirati potrebu za ustaljenim tipologijama i narativnim principom prikaza događaja na koje se spomenik odnosio, odnosno njegovu „široku razumljivost“ i „jasnu čitljivost“, koja je bila shvaćena kao preduvjet efikasnog prijenosa društvenog sjećanja na nove generacije. Takve okolnosti pridonijele su stvaranju različitih razina produkcije spomeničke plastike, koje su koegzistirale tijekom cijeloga promatranog razdoblja, a koje smo opisali analizom navedenih triju skupina umjetnika.

Spomeničke realizacije svojstvene načinu djelovanja prvim dvjema skupinama autora podrazumijevale su profesionalno bavljenje skulpturom i aktivno sudjelovanje na umjetničkoj sceni. Ono što ih je razlikovalo i zbog čega smo ih skloni promatrati kao dvije različite razine produkcije, bilo je različito shvaćanje i različit odnos prema umjetničkom zadatku (mimetički/narativni prema psihološkom/dijaloškom pristupu), kao i razlike u strategijama plasmana vlastitog umjetničkog rada u polje spomeničke plastike (izravne narudžbe prema sudjelovanju na natječajima). Između tih dviju razina produkcije povremeno je dolazilo do napetosti, budući da je lukrativnost većih spomeničkih narudžbi među umjetnicima stvarala kompetitivne odnose. Treća skupina autora, kojoj su pripadali i autori s najvećim brojem spomeničkih realizacija u Hrvatskoj, uglavnom je ostala nevidljiva ili marginalno pozicionirana na suvremenoj umjetničkoj sceni. Njihovo djelovanje prvenstveno je ovisilo o osobnim vezama s lokalnom zajednicom ili o osobnom senzibilitetu i afinitetu prema lokalnim umjetničkim ili zanatskim tradicijama. Iako je velik postotak spomenika tih autora nastao konfekcijskim umnažanjem motiva, prepoznatljivih simbola i gesti, dio individualnih opusa ili pojedinačnih spomeničkih realizacija u dosadašnjim je pregledima spomeničke plastike bio nepravedno zanemaren, a upućuje na inovativne tipološke i ikonografske koncepcije, neposrednost i senzibilitet u bilježenju lokalne povijesti, rijetkosti u profesionaliziranoj akademskoj produkciji spomenika.

Posebnu skupinu čine spomenici amatera i/ili anonimnih autora, čija je zastupljenost podjednaka na čitavom teritoriju Hrvatske, a odlikuje ih konvencionalna tipologija, predominantna upotreba bazičnih arhitektonskih elemenata, poput stela, piramida ili obeliska. Imena autora koji su producirali takav tip spomenika zabilježena su u vrlo rijetkim slučajevima. U Dalmaciji nam je poznat klesar Lovro Jakšić, autor spomenika u Supetru na Braču, dok se klesar Frane Košuta spominje kao autor četiriju spomenika u Istri (*Blog, Rušnjak, Kaštelir* i

Vrsar).[244] Budući da su ti majstori najčešće povezani uz lokalnu zanatsku tradiciju i materijale, njihovi spomenici u Dalmaciji i Istri uglavnom su izrađeni u široko dostupnom kvalitetnom kamenu ili mramoru, dok su u kontinentalnoj Hrvatskoj, posebno na Kordunu, Baniji, Gorskom Kotaru i Slavoniji, najčešće građeni od manje atraktivnog materijala, poput grubo klesanih kamenih blokova, betona, kulira ili granita.

Budući da je naše istraživanje bilo ograničeno na spomenike iz razdoblja socijalizma nastale na području Hrvatske, u razmatranje nisu uvrštene realizacije pojedinih autora u drugim jugoslavenskim republikama ili u inozemstvu. Takve su realizacije bile relativno rijetke, a među autorima koji su radili spomenike izvan granica Hrvatske ističu se Ivan Sabolić,[245] Dušan Džamonja,[246] Vojin Bakić,[247] Frano Kršinić,[248] Antun Augustinčić,[249] Kosta Angeli Radovani[250] i Milena Lah.[251] Među autorima spomenika iz drugih republika bivše Jugoslavije koji su izveli spomenika na tlu Hrvatske treba istaknuti Alojza Dolinara[252] i Lojzeta Lavriča[253] iz Slovenije, Rajka Radovića,[254] Slavka Miletića[255] i Momčila Krkovića[256] iz Srbije te Luku Tomanovića[257] i Antu Gržetića[258] iz Crne Gore. Suradnje i sudjelovanje umjetnika u izgradnji spomenika u drugim republikama uglavnom su se odvijali putem općejugoslavenskih natječaja,

---

[244] Ostala imena unutar toga tipa produkcije: Mate i Miha Valić (Puntera), Ilija Stjepanović (Bolomače) i dr. Za dio imena na koja smo nalazili teško je procijeniti o kojem je tipu autorstva riječ.

[245] *Spomen-park žrtvama fašizma* na brdu Bubanj kraj Niša u Srbiji, otkriven 1963. godine (u suradnji s arh. Josipom Frankolom i Antom Lozicom te krajobraznom arhitekticom Anđelom Rotkvić). Pozivni natječaj za arhitektonsko-skulptorsko i urbanističko rješenje spomenika u Nišu raspisao 1958. godine Odbor za podizanje spomenika. „Uslovi konkursa za izradu idejnog projekta spomenika na Bubnju“, Muzej grada Koprivnice, arhiva Ivana Sabolića.

[246] *Spomenik na Kozari*, Mrakovica, Bosna i Hercegovina, 1972. i *Spomen-kosturnica boraca oslobodilačkog rata Jugoslavije 1941.–1945.*, Barletta, Italija, 1970.

[247] *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora*, Kolašin, Crna Gora, 1950.; *Spomenik Stevanu Filipoviću*, Valjevo, Srbija, 1960.; *Spomen-obilježje naroda Hrvatske žrtvama u Kragujevcu*, Srbija, 1980. (u suradnji s Josipom i Silvanom Seissel). Vidi: Ivančević, N., *Vojin Bakić...* (2014.), 335–359.

[248] *Spomenik Josipu Brozu Titu*, Užice, Srbija, 1961.

[249] *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora*, Livno, BIH, *Spomenik žrtvama fašizma*, Addis Abeba, Etiopija, 1955. (u suradnji s F. Kršinićem, arh. J. Frankolom, A. Lozicom i I. Glogojom); *Spomenik etiopskom partizanu*, Holleta, Etiopija, 1957.; *Spomenik rasu Makonnenu*, Harar, Etiopija, 1959. (oba u suradnji s Franom Kršinićem). Vujučić, Davorin, *Priče o spomenicima: Skice i modeli za spomenike u stalnom postavu Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec: Muzej Hrvatskog Zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2015., 17–20.

[250] *Spomenik revoluciji/Makedonka*, Kumanovo, Makedonija, 1952.–1962. (suradnja s arh. M. Haberleom).

[251] *Spomenik palim borcima NOB*, Ajdovščina, Slovenija, 1953.

[252] *Spomenik palim borcima-zatvorenicima*, Ičići, 1949.

[253] *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora*, Tršće, 1954.

[254] *Spomenik osnivanju Jugoslavenske ratne mornarice / Krila galebova*, Podgora, 1962.

[255] *Spomenik palim borcima NOR-a i žrtvama fašističkog terora*, Orahovica, 1951.; *Spomenik na grobu dr. Krste Rudana*, Bogomolje, 1947.

[256] *Spomenik žrtvama fašističkog terora*, Mali Gradac, 1957.; *Spomenik palim lugarima*, brdo Pogledić kraj Gline, 1960. (suradnik: arh. Svetislav Ličina); S*pomenik narodnom heroju Stevanu Došenu i žrtvama fašizma sela Kraljevčani i Dodoši*, 1977.

[257] *Spomenik palim borcima NOR-a na području Konavala*, Gruda, 1961.

[258] *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora*, Drvenik, 1961.

koji su – kao i drugdje u Europi – služili kao impuls umrežavanju, povezivanju i premošćivanju granica između nacionalnih umjetničkih i arhitektonskih sredina.

Budući da su kipari činili daleko najveću skupinu autora spomenika te da je njihovo sudjelovanje u izvedbi pojedinih spomeničkih projekata bilo lakše identificirati nego sudjelovanje ostalih vrsta autora, veći dio ove analize posvećen je upravo obilježjima kiparske produkcije. **Dijagram 7.** prikazuje zastupljenost arhitekata i pejsažnih arhitekata, koja odražava stanje prikupljenih podataka u kataloškoj bazi podataka, pri čemu su prikazani autori s dva ili više realizirana projekta. U velikom broju slučajeva riječ o suradničkim projektima među samim arhitektima ili o suradnji s drugom vrstom umjetnika (kipari, slikari, grafički umjetnici i sl.). U usporedbi s **Dijagramom 6.**, koji prikazuje zastupljenost kipara, zamjetni su ujednačeniji omjeri u ukupnom broju realizacija većine arhitekata, ali i istaknutije mjesto nekolicine autora, u prvome redu Zdenka Kolacija s 29, odnosno Zdenka Sile s 18 realiziranih spomenika. Osim njih, nešto većim brojem spomenika ističu se Vuko Bombardelli i Budimir Pervan (šest), odnosno Aleksandar Freudenreich i pejsažna arhitektica Mira Halambek-Wenzler (pet).

Dijagram 7.

Dijagram 7.

Zastupljenost arhitekata i krajobraznih arhitekata prema broju realiziranih spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.). Prikazani su samo autori koji imaju dvije ili više realizacija. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017.

Jedna od karakteristika arhitektonske produkcije u polju spomeničke plastike jest veća zastupljenost žena, čiji je udjel u ukupnom broju kiparskih spomenika posve zanemariv. Od otprilike 185 kipara koji sudjeluju u produkciji spomenika u promatranom razdoblju od 45 godina, javlja se tek šest žena: Vera Dajht-Kralj s četiri realizirana spomenika,[259] Gabrijela

[259] *Spomen-kosturnica i spomenik palim borcima NOR-a i žrtvama fašističkog terora*, Graberje Ivanićko, 1956., *Spomenik i kosturnica palih boraca*, Oborovo, 1957. (u suradnji s arh. Antom Glumčićem), *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora*, Ivanić Grad, 1958.; *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma*, Leprovica, 1965.

Kolar,[260] Ksenija Kantoci[261] i Jasna Bogdanović[262] s po dva spomenika te Milena Lah i Marija Bezeredi s tek jednom spomeničkom realizacijom,[263] što u ukupnom omjeru čini nešto više od 3 % žena. Istovremeno, među stotinjak evidentiranih arhitekata bilježimo oko 10 % žena, pri čemu veći broj njih ima više od dvije realizacije. Jedan od uzroka te rodne neravnoteže svakako je činjenica da se znatan dio autorica bavio krajobraznom arhitekturom, koja je smatrana primjerenijom za žene i koja se općenito smatrala „nižom" ili pomoćnom granom arhitektonske profesije (Mira Halambek-Wenzler, Silvana Seissel, Doroteja Ložnik, Anđela Rotkvić). Također je zamjetno da je dio arhitektica bio u bračnoj zajednici s nekim od prominentnijih arhitekata te da su projektima često nastupali zajedno (Silvana i Josip Seissel, Fedor Wenzler i Mira Halambek-Wenzler). U vezi s problemom ženskog autorstva javne skulpture kao društveno i materijalno uvjetovane kategorije valja ukazati na istraživanje Instituta za društvena istraživanja iz 1985. godine, prema kojem su umjetnici podrijetlom najčešće iz seljačko-radničkih obitelji, a umjetnice iz službeničkih obitelji (67,6 %) i u pravilu urbanog podrijetla (90 %), što je ograničavalo socijalnu i klasnu promociju žena, posebno kad je bila riječ o njihovoj afirmaciji kroz javne spomeničke narudžbe.[264]

To nas dovodi do zaključka da je i u arhitektonskoj produkciji broj žena koje su samostalno realizirale spomenike bio izrazito malen. Među takvim realizacijama ističe se monumentalni *Spomenik palim borcima u NOR, žrtvama fašističkog terora i radnicima poginulim za vrijeme gradnje hidrocentrale* arhitektice Đurđice Gjanović (**Slika 14.**), podignut 1970. godine u Zakučcu kod Omiša. Riječ je o spomen-parku ispred ulaza u hidrocentralu, iz čijeg se središta izdižu dva paralelno postavljena, tanka betonska bloka (9,30 i 8,30 m), čije su vanjske stranice dekorirane apstraktnim uzorkom u betonu.[265] Plato na kojem se spomenik nalazi popločen je oblutcima, a ispred svakog bloka u tlo je ugrađeno po nekoliko ploča na kojima je popis imena palih boraca u NOB-u i radnika stradalih pri gradnji Hidroelektrane. Na suhozidu pokraj spomenika nalaze se dvije bijele mramorne spomen-ploče. Park je

[260] *Spomenik palim borcima*, Skrad, 1962.; *Spomen-fontana u sjećanje na mjesto dječjeg logora*, Sisak, 1964.
[261] *Spomenik strijeljanim borcima*, Ogulin – Bukovik, 1949. (uništen); *Spomenik palim borcima*, Gomirje, 1956.
[262] *Spomenik posvećen 25-godišnjici samoupravljanja / Šest tvornica*, Belišće, 1976. (u suradnji s Ivanom Sabolićem); *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora / Ruke slobode*, Jelenje, 1981.
[263] Marija Bezeredi radila ja na *Spomeniku palim borcima / (Veliko) oplakivanje* na čakovečkom groblju (1947.) sa suprugom Lujom Bezeredijem.
[264] Kodrnja, Jasenka (ur.), *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006.
[265] „Oba sadržaja objedinjena su u zajedničkom spomeniku, koji ipak svojom arhitekturom, izvedbom, različitim visinama i postavom na otoku između dvije ceste za selo Zakučac i za hidroelektranu – naznačuje da se radi o dvije skupine poginulih." Perić, Tomislav, *U spomen Revoluciji*, Omiš: Općinski odbor SUBNOR Omiš; Koordinacijski odbor za njegovanje revolucionarnih tradicija općine Omiš, 1983., 296.

hortikulturno riješen i opremljen klupicama i žardinjerama. Drugi je primjer samostalne spomeničke realizacije arhitektice *Spomenik žrtvama fašizma* u šumi nedaleko od napuštenog sela Pokupski Palanjek kod Siska, rad Iskre Poljak. Podignut je 1979. godine na autentičnoj lokaciji strijeljanja petoro mještana toga sela 1941. godine od ustaša,[266] a čini ga pet betonskih lamela postavljenih u krug (**Slika 15., Slika 16.**). Kompozicija simbolički predstavlja cvijet, čijih pet latica asocira na broj žrtava ubijenih na toj lokaciji. U središtu betonske strukture postavljena je uglačana kamena ploča s uklesanim tekstom. Ovdje valjda istaknuti i jedinu žensku arhitektonsko-kiparsku suradnju u polju memorijalne plastike. Riječ je o projektu kiparice Milene Lah i krajobrazne arhitektice Mire Halambek-Wenzler za *Dječje spomen-groblje i spomenik* u Sisku, o kojoj će više riječi biti u poglavlju *3.5.2. Spomen-groblja (PT/SG).*

Motivacija žena za sudjelovanje u produkciji spomeničke plastike bila je donekle drukčija od one koja je određivala intiman odnos muških autora prema ratnoj tematici. Naime, zahvaljujući formalno-pravnoj radnoj ravnopravnosti ostvarenoj tijekom i nakon Drugog svjetskog rata, ženama je po prvi puta u povijesti bio otvoren kakav-takav prostor sudjelovanja u umjetničkom mediju, koji je bio snažno obilježen muškom dominacijom zbog pretpostavljenih fizičkih predispozicija „svladavanja materijala“. Visokom kvalitetom izvedbe, ostvarivanjem neposrednog, taktilnog kontakta s promatračem i suptilnom simbolikom povezanom s komemoriranim sadržajem, navedeni primjeri ukazuju na poseban emotivni angažman autorica u promišljanju odgovarajuće forme obilježavanja tragičnih događaja. Iako je uzorak premalen za izvođenje općenitih zaključaka, uzmemo li u obzir afirmaciju ženskog lika i teme dječjega stradanja u kiparskoj produkciji žena, moguće je prepoznati određene specifičnosti ženskog pisma u spomeničkoj produkciji u razdoblju socijalizma.

Jedan dio umjetnika preživio je Drugi svjetski rat ili u njemu aktivno sudjelovao, pa se tako ratna trauma i fascinacija tim iskustvom konstantno provlačila kroz njihov rad, kako u komornoj, tako i u javnoj spomeničkoj plastici. Među prominentnije autore s neposrednim, često i traumatičnim iskustvom rata ubrajamo A. Augustinčića, V. Radauša, S. Luketića, E. Murtića, Z. Kolacija, B. Bahorića, N. Kečanina, N. Šegvića i brojne druge, čija je obimnija spomenička produkcija dijelom bila motivirana osobnom uključenošću u problem komemoracije masovnih stradanja i iznalaženje načina za rješavanjem vlastite traume. Ti su

[266] „U valu terora koji provode na teritoriju kotara Sisak, ustaše su u svibnju 1941. godine upali u selo Pokupski Palanjek nastanjeno nacionalno miješanim stanovništvom, i strijeljale petoricu nedužnih mještana. Nešto kasnije izvršili su novi upad i dio srpskog stanovništva odveli u Glinu, gdje su ga likvidirali.“ Šustić, Ivica, *Spomenici revolucionarnog radničkog pokreta, NOB-a i socijalističke revolucije na području općine Sisak*, Sisak: Muzej Sisak, 1982., 11.

autori nerijetko i otvoreno pričali o ratnome iskustvu u intervjuima ili bilježili svoja sjećanja. Kod jednoga dijela autora mlađe generacije umjetnika, koji nisu bili izravno uključeni ratna zbivanja, posljedice dramatičnih ratnih događaja snažno su se odrazile na dio njihova umjetničkog opusa. Toj skupini umjetnika spadaju umjetnici poput V. Bakića, D. Džamonje, M. Lah i dr.

S druge strane, poticaj za bavljenjem tom temom zasigurno je, makar jednim dijelom, bio motiviran i pragmatičnim razlozima, s obzirom na to da su narudžbe za spomenike bile percipirane kao izvor prihoda ili samopromidžbe. Interes za teme povezane s Drugim svjetskim ratom, revolucijom i radničkim pokretom, a time i motivacija za sudjelovanjem u osmišljavanju spomeničkih projekata, vremenom je slabjela. Smjene generacija donosile su i novo shvaćanje društvene uloge umjetnika, kao i drukčiji osjećaj odgovornosti prema kolektivnom sjećanju.

S(U)BNOR je umjetnike pokušao stimulirati nagradama i otkupima, kao i čestim revijalnim umjetničkim izložbama na temu NOB-a, koje su umjetnicima otvarale put prema „tržištu“ spomeničkih narudžbi. Identičnu funkciju stimulacije mlađih naraštaja umjetnika imao je i otkup umjetničkih djela. Tako je 1959. godine pri Centralnom odboru SBNOR-a osnovan *Fond za otkup umjetničkih djela na temu Narodnooslobodilačke borbe*. Indikativno je da se već u trenutku donošenja te mjere očekivao relativno skroman umjetnički domet takvih radova, ali je njezin cilj bilo postizanje dogovora s umjetnicima koji bi išao u korist objema stranama:

> „Mi osnivano ovaj fond da bi stimulirali umjetnike da obrađuju teme iz Narodnooslobodilačke borbe. Čini mi se da je interes mali i da se malo otkupljuju radovi. To nije dobro ni za nas ni za umjetnike. Ovim bi potakli mlađe umjetnike. Razumljivo je da to neće biti neka velika umjetnička djela. Pri održavanju raznih izložbi, treba dati sugestiju stručnim komisijama da otkupljuju radove. Ja mislim da je težište na stručnim komisijama u republikama. Treba im dati mogućnosti da što elastičnije raspolažu sa ovim sredstvima (...).“[267]

Ako su takve mjere imale određenog odjeka tijekom šezdesetih godina, politike pamćenja – zajedno s brojnim drugim pokušajima „unapređenja u njegovanju revolucionarnih tradicija“ – tijekom sljedećih dvaju desetljeća ulaze u krizu uvjetovanu brojim društveno-političkim faktorima. Njezin je simptom i jenjavanje interesa likovne kritike za spomeničku produkciju, s obzirom na to da uslijed procesa dekonstrukcije modernističke paradigme

[267] AJ, SUBNOR, 297, fasc.: 17, Materijali sa sednica 1951-1961, „Pravilnik Fonda za otkup umetničkih dela na temu NOB“, 11. 6. 1959.; „Stenografske beleške sa sednice Izvršnog odbora Centralnog odbora Saveza boraca NOR-a“, 21. 1. 1960.

spomenik više nije bio medij koji korespondira s temama i interesima suvremene umjetnosti. Umjetnici koji stasaju krajem šezdesetih godina svoju ulogu više ne vide u medijaciji velikih narativa, već zauzimaju kritičan odnos prema društvenoj stvarnosti. Umjetnici sljedeće generacije otvoreno iskazuju skepsu prema etabliranim, ritualnim aspektima politike sjećanja i uspostavljaju ironičan odmak od političkog *establishmenta*.

3.4. Utjecaji likovne kritike na produkciju spomeničke plastike

Jedan od zaključaka IV. Kongresa Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije, održanog 1956. godine u Sarajevu, bio je poticanje većega angažmana likovne kritike oko ocjene umjetničke kvalitete spomeničke plastike. Osim zalaganja za donošenje zakona o natječajima za podizanje spomenika, zaključci Kongresa sadržavali su i prijedlog da jugoslavenska sekcija AICA-a „preko svojih članova, likovnih kritičara uvede praksu likovne kritike svih važnijih spomenika koji se podižu“, kako bi se ispravila „anomalija da nasuprot djelima iz oblasti slikarstva, skulptorski javni spomenici gotovo po pravilu ostaju bez kritike.“[268] Pregled periodike iz pedesetih godina potvrđuje razloge takvih zahtjeva. Postavljajući problem kritičke refleksije o aktualnim problemima spomeničke plastike u kontekst kompleksnog odnosa likovne kritike i umjetničke produkcije 1950-ih godina u Hrvatskoj, Ljiljana Kolešnik upućuje na izostanak ozbiljnih kritičkih analiza toga tipa kiparske produkcije. Zahvaljujući njenoj uskoj povezanosti „uz simbolički sustav vladajuće ideologije, monumentalna spomenička skulptura od početka je bila tretirana kao vrlo osjetljivo područje u koje su zalazili samo najjači i samo oboružani jednako jakim argumentima,“[269] što je rezultiralo činjenicom da tijekom 1950-ih godina „nema niti jednoga suvisloga analitičkog teksta koji bi postavio bitna pitanja o problemima toga segmenta hrvatskog poslijeratnog kiparstva.“[270] Među najkompetentnije pripadnike ondašnje povijesnoumjetničke zajednice svakako je pripadao sveučilišni profesor Milan Prelog, koji u kritičarsku arenu početkom pedesetih godina ulazi iznimno rijetko i uvijek s vrlo jasnim ciljem, poput – na primjer – pokretanja argumentirane rasprave o razlozima odbijanja Bakićeva prijedloga za *Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu 1953. godine:[271]

> „Analizirajući neuvjerljivo sročena i gotovo tragikomična objašnjenja razloga zbog kojih je cijenjeni jury odbio kiparev prijedlog, Prelog daje prvu, i u godinama koje će slijediti, gotovo jedinu pravu, oštru kritiku konformizma, akademizma i malograđanskog ukusa koji obilježava velik broj spomeničkih realizacija što su se poput epidemije širili cijelom zemljom.“[272]

---

[268] AJ, SULUJ, 644, *Kongresi I, II, III, IV 1947–1956*, „Zaključci IV kongresa Saveza likovnih umetnika Jugoslavije“, 1956.
[269] Kolešnik, Ljiljana, „Likovne kritike i polemike 1950-ih godina u Hrvatskoj“, u: *Hrvatska likovna kritika 50-ih – izabrani tekstovi*, Ljiljana Kolešnik (ur.), Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999., 19.
[270] Kolešnik, Lj., *Između istoka*... (2006.), 316.
[271] Riječ je o tekstu Milana Preloga „Djelo Vojina Bakića“, *Pogledi*, 11, 1953., 912–919.
[272] Kolešnik, Lj., „Likovne kritike...“ (1999.), 20.

Iako je njegov tekst, kako zaključuje Kolešnik, predstavljao presedan u odnosu struke prema problemu spomeničke plastike, proći će više od 15 godina prije nego li će se natječajna procedura za izgradnju spomenika zakonski regulirati. Ta će afera iste godine odjeknuti u kritici još jednoga mladog povjesničara umjetnosti, predvodnika nove generacije modernistički orijentiranih intelektualaca na zagrebačkoj likovnoj sceni. U dijagnozi krize poslijeratnoga kiparstva, postavljenoj u kontekst osvrta na radove izložene na VIII. Salonu ULUH-a 1953. godine, Radoslav Putar ukazuje na učestalost pojave anakronosti i kiča, čije ogledne primjere pronalazi upravo u polju dekorativne i spomeničke javne plastike:

> „U neku se ruku nastavila ta tradicija tučanih fratara, pucetima načičkanih austrijskih generala i nerealne heroike romantičnih simbola u spomenicima koji pretendiraju na to da veličaju Oslobodilački rat i Revoluciju. No, o veličini i dinamici ratnih događaja ti spomenici ne kazuju gotovo ništa.“[273]

Iako je tako oštar ton, kao i interes likovne kritike za ovaj tip kiparske produkcije tijekom pedesetih godina prilično rijetka pojava, već sredinom desetljeća slično intonirane primjedbe, s još jačim emotivnim nabojem, početi će se javljati unutar samih naručiteljskih struktura. I tu se anakronost i neinventivnost stilskih, tipoloških i ikonografskih obilježja spomeničke plastike javljala kao ključni argument u adresiranju estetskih manjkavosti rastućeg broja spomenika. Činjenica da se kritika spomenika pojavljuje u *Crvenoj zvezdi*, službenom glasilu u izdanju saveznog odbora SBNOR-a u Beogradu, koji je bio redovito distribuiran nižim, općinskim odborima, upućuje na vrlo rane pokušaje otvorenog govorenja o problemu negativne javne recepcije estetske komponente spomenika. SBNOR-ovi funkcioneri zaduženi za iznalaženje adekvatnih modela „njegovanja revolucionarnih tradicija“, koji su činili istaknut dio političkog *establishmenta* i nastupali kao „čuvari sistema“, nisu se, doduše, zalagali za uključivanje suvremene umjetnosti u polje spomeničke plastike, već ih je brinulo da se kroz degradaciju općeg dojma spomenika može umanjiti i povijesni značaj NOB-a i revolucije.

Već krajem četrdesetih godina redakcija časopisa *Crvena zvezda* upozorava kako se nedovoljna pažnja poklanja umjetničkim aspektima spomenika te kako se „suradnja i angažiranje kipara i arhitekata nameće kao nužna i kao sastavni dio rada na podizanju spomenika“.[274] Nedostatak regulacijskih mehanizama dovest će tijekom prve polovice

---

[273] Putar, Radoslav, „Što kažu na VIII. Izložbi ULUH-a? II. Skulptura“, u: *Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950.–1960.*, Lj. Kolešnik (ur.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – AICA, hrvatska sekcija, 1998., 135–136.

[274] M. Zorić, „Više zalaganja u podizanju spomenika žrtvama rata“, *Crvena zvezda*, siječanj 1949., 39.

pedesetih godina do hiperprodukcije „konfekcijskih“ rješenja pa se pokušaji regulacije očituju, između ostaloga, kroz niz kritičkih osvrta koji se u SBNOR-ovu glasilu javljaju od sredine desetljeća, a koji su usmjereni ka otvaranju javne rasprave oko usuglašavanja simboličkog značaja i nove društvene uloge spomenika – od zalaganja za gradnju utilitarnih spomen-objekata i spomen-parkova, preko upozoravanja na estetske manjkavosti spomeničke plastike, do ukazivanja na već tada prisutne probleme održavanja spomenika.

Jedan od prominentnijih autora članka na ovu temu bio je Dragi Milenković, koji je tih godina bio u funkciji predsjednika *Komisije za obeležavanje istorijskih mesta* pri Centralnom odboru SBNOR Jugoslavije. Svega nekoliko godina nakon spomenute afere u vezi s odbijanjem Bakićeva prijedloga za *Spomenik Marxu i Engelsu*, u polemički intoniranom članku iz 1955. godine Milenković piše:

> „Koliko su naši spomenici svaki svoja misao i govor? Na kolikima je od njih ostao po dio rastočenog života umjetnika stvaraoca, u kolikima je od njih umjetnička istina, jer ako nje nema, ni umjetničkog djela nema; na ovo pitanje odgovora još nema, jer je svaki od njih ili umjetnička istina ili ni spomenik nije. I nijedan od njih ne može da živi od slave ili u sjeni drugog. Takav je zakon umjetnosti.“[275]

Postavljanje formalno-estetskih ispred ideoloških kriterija upućuje na to kako se odmak od socrealističkog poimanja umjetnosti vrlo brzo reflektirao na shvaćanja u redovima boračkih struktura, kojima se uobičajeno pripisuje konzervativnost i odanost tvrdoj partijskoj liniji. U prilog tome govori i činjenica da se autor, umjesto inzistiranja na „čitljivosti“ spomenika među „najširim narodnim masama“, zalagao za njihovu kvalificiranu estetsku valorizaciju. Milenković apelira i na potrebu većeg angažmana stručnjaka u procjeni estetske razine dotadašnjih spomenika, napominjući kako imena renomiranih umjetnika nisu uvijek bila garancija podjednake likovne kvalitete. Pritom navodi kipare poput Stevana Bodnareva, Sretena Stojanovića i Vojina Bakića:

> „Niti to mogu da budu djela jednaka po vrijednosti sva među sobom, po zakonima umjetničkog stvaranja, a niti su mnoga od njih bez mana i podložna kritici. Ili spomenici Vojina Bakića, od kojih su mnogi u nemiru, traženju (to je, razumije se, slučaj i kod drugih u manjoj ili većoj mjeri), skoro bi se moglo reći u previranju, jer je svaki novi spomenik i novo traženje i novo stvaranje sa više osjećaja snage ili sa manje smjelosti

[275] Milenković, Dragi, „Problem naših spomen-objekata. Spomenici i umetnički spomenici“, *Crvena zvezda*, 27. 12. 1955., 2.

itd. (...) A pitanje stoji otvoreno – zašto taj napor, uspjeh ili neuspjeh, nije ocjenjen? Zar su apstraktne, uopćene ocjene sposobne da zaplješću pravom ostvarenju ili da zazvižde nedonesenom djelu? Zar su sud investitora (poručioca) i žirija (ako ga i kad ga ima) jedini opunomoćeni i monopolizirani suci umjetnikova djela? (...) Na kraju, zar se na takav način ne podržavaju tvorevine plitkog talenta i nedovoljne kulture i kod bar ponekog stvaraoca?"[276]

Likovna kritika percipirana je kao jedan od ključnih jamaca kvalitete budućih spomenika. Kao i u slučaju njihove suradnje sa službom za zaštitu spomenika, čini se da je S(U)BNOR, makar načelno, vrlo rano pokušavao uspostaviti dijalog s predstavnicima likovne kritike. Ta će nastojanja zasigurno olakšati buduću suradnju s renomiranim imenima struke, primjerice pri organizaciji natječaja ili osnivanju stručnih komisija za spomenike.

Na tragu Putarova komentara o (ideološkim) zamkama primjene mimetičkog principa u obradi spomeničke plastike, Milenković na pronicljiv način otvara pitanje autentičnosti spomenika posvećenih NOB-u i revoluciji: „Zar se može previdjeti razlika između spomenika 'pobjede' u imperijalističkom ratu 1914.–1918. godine i u Narodnooslobodilačkom ratu? Da li je za tu razliku dovoljan samo radnički kombinezon i amblem petokrake sa srpom i čekićem ili bez njih?"[277] Znatno smjelije i provokativnije proširenje toga argumenta ponudio je desetak godina kasnije arhitekt Andrija Mutnjaković, postavljajući zahtjev za suvremenim oblikovnim tretmanom spomeničke plastike kao ideološki i etički problem *par exelance*:

„Između kamenog doba i našeg socijalističkog društva velika je razlika. Između fašizma i socijalizma nerazmjerno je veća razlika nego između egipatskog robovlasničkog i grčkog građansko-robovlasničkog društva. Ta historijska činjenica mnogo govori i mnogo nas obvezuje. Jer između egipatskog i grčkog društva ogromna je razlika u umjetničkim izrazima tih socijalno-filozofsko-ekonomskih cjelina. Nije li onda nužno da ta razlika bude daleko veća između fašističkih i socijalističkih društvenih zajednica?"[278]

Radeći kao suradnik u stručnom arhitektonskom časopisu *Čovjek i prostor*, Mutnjaković još 1955. godine ulazi u ostrašćenu polemiku s Androm Vidom Mihičićem, jednim od predstavnika konzervativne struje u likovnoj kritici 1950-ih godina. Polemika je iskorištena i kao prilika za „usputnu" artikulaciju nesnošljivosti koju je taj mladi, modernistički arhitekt

[276] Isto.
[277] Isto.
[278] Mutnjaković, Andrija, „Spomenik naše revolucije", *Čovjek i prostor*, 124, 1963., 2.

osjećao prema inflaciji konfekcijske spomeničke produkcije. Braneći suvremenu umjetničku produkciju od konzervativnih zamjerki starijeg kolege, Mutnjaković odgovara:

> „(...) Treći razlog da je tome tako zbog toga što su se naši umjetnici 'poveli za kreacijama zapadnjačkih umjetnika', (...) jednostavno nije točan, jer takvi spomenici, osim u nekoliko skica, kod nas ne postoje. Razloge zašto između stotine podignutih spomenika ima premalo umjetnina moramo tražiti upravo na suprotnoj strani od one na koju nas želi uputiti prof. Mihičić: moramo ih tražiti u njihovoj opterećenosti realnošću, u njihovoj opterećenosti lopatama, ašovima, bombama, puškama, mitraljezima, puško-mitraljezima, topovima, tenkovima i avionima, u njihovim teatralnim pompoznim gestama, u njihovim laokonski neuvjerljivim povicima, u njihovom bijednom naratizmu, u njihovom sterilnom naturalizmu, u njihovoj neinventivnosti i praznoći asocijacija. (...) Ovo konjukturno i neumjetničko zahvatanje u problematiku naše revolucije i naše društvene stvarnosti, ovo površno operiranje raznim predmetima (bombama i maslinovim granama), koji, u svojem banalnom općeusvojenom simbolizmu, treba da izraze svu veličinu, dubinu, herojstvo, samoprijegor, nacionalnost, solidarnost, klasnu svijet, idejnost i humanost, ljudsku bol, tragediju i zanos jedne revolucije i jednog poleta, ovo površinsko, narativno i deklarativno zahvatanje u problematiku, ovo izražavanje *stvari*, a ne *čovjeka*, upravo to i samo to dovelo je do činjenice 'postojanja stotine kipova i spomenika, ali premalo umjetnina', dovelo je do krize stvaranja i do traženja izlaza. Kakav treba da bude taj izlaz je diskutabilno.“[279]

Traženje „izlaza“ obilježilo je rad niza umjetnika u polju spomeničke plastike tijekom druge polovice pedesetih godina, kada je prisutan i sve aktivniji angažman arhitekata, koji su – zahvaljujući dijelom i takvim kritičkim istupima – bili ohrabreni da smjelije zalaze u područje likovnosti i plastičkog oblikovanja. Rasprave i polemike na kulturno-umjetničkoj sceni snažno su utjecale na samosvijest mlađe generacije umjetnika i arhitekata, ali i na uključenost drugih aktera u proces nastanka spomenika. Početkom šezdesetih godina izgradnja spomenika definitivno više nije bila samo pitanje komemorativnih rituala i službene politike pamćenja već i važno društveno, kulturno i umjetničko pitanje, koje je u medijima dobivalo sve zapaženiji prostor i bilo artikulirano kroz sve ozbiljniji kritički diskurs.

[279] Mutnjaković, Andrija, „Nekoliko konstatacija i misli uz misli i konstatacije A. V. Mihičića“, *Čovjek i prostor*, 35, 1955., 9.

Početkom 1960-ih godina u potpunosti je otvoren prostor stručne analize i kritičkog sagledavanja spomeničke plastike. Gotovo svi časopisi iz polja arhitekture, umjetnosti i dizajna posvećuju temate, pa čak i čitave brojeve temi spomenika. Uredništvo zagrebačkog časopisa *Arhitektura* naslovnicu dvobroja iz 1961. godine zaodjenulo je u skicu Bakićeva prijedloga za *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*, koji je iste godine osvojio prvu nagradu na spomenutom općem jugoslavenskom natječaju (**Slika 17.**). Budući da je cijela godina bila obljetničarska, crvena naslovnica imala je i jasnu ideološku poruku. Sličan je slučaj bio s 155. brojem istoga časopisa iz 1975. godine, u cijelosti posvećenog memorijalima revolucije, a na čijoj je uvodnoj stranici objavljena fotografija posjetitelja ispod Džamonjina *Spomenika Revoluciji naroda Moslavine* i citat Josipa Broza Tita o važnosti podizanja spomenika NOB-u.[280] Taj prigodničarski ton nije se, međutim, negativno odrazio na stručnost i objektivnost samih analiza i kritičkih tekstova u časopisu. Među istaknutijim autorima u oba broja *Arhitekture* javljaju se Darko Venturini, Zdenko Kolacio, Tomislav Premerl, Vanda Ekl, Fedor Wenzler, Mira Halambek-Wenzler, Dušan Džamonja i drugi. Među tematima toga časopisa valja spomenuti i broj posvećen spomen-domovima iz 1976. godine.[281] Časopis *Čovjek i prostor* redovito je pratio produkciju u polju spomeničke plastike u Jugoslaviji i svijetu i donosio nagrađene radove na značajnim međunarodnim natječajima, poput onoga za spomenik u koncentracijskom logoru Auschwitz 1958. godine, koji su zasigurno imali utjecaja na i domaću spomeničku produkciju.[282] Među najzastupljenijim autorima u tome časopisu javljaju se Andrija Mutnjaković, Tomislav Premerl, Zdenko Kolacio i drugi. *Život umjetnosti*, jedini časopis za suvremena likovna zbivanja u Hrvatskoj, već je u prvoj godini izlaženja jedan od temata posvetio spomenicima, u kojem značajne problemske i prostorne analize iznose povjesničari umjetnosti Eugen Franković i Antoaneta Pasinović.[283]

Iako se o spomenicima pisalo i u dnevnom tisku, češće u reportažnom nego li teorijskom ili analitičkom žanru, iscrpnije istraživanje teme nadilazilo je tematski opseg našega istraživanja.

---

[280] „Mnogobrojnim spomenicima, zajedničkim grobnicama i spomen-grobljima, spomen-školama, spomen-pločama, i na druge načine, sačuvano je na ogromnom ratnom poprištu širom naše zemlje sjećanje na žrtve koje smo dali, i na bezbrojne bitke koje smo vodili u borbi za slobodu i bolji život u socijalizmu. JOSIP BROZ TITO, „GOVORI I ČLANCI“, XVI TOM, 437, „NAPRIJED“, ZAGREB.“ *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), 155, 1975., 3.

[281] *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), 158–159, 1976.

[282] *Čovjek i prostor*, 77, 1958.

[283] Vidi: Franković, Eugen, „Javnost spomenika“, 17–24; Pasinović, Antoaneta, „Prostorna analiza spomenika“, 25–29, *Život umjetnosti*, 2, 1966.

Među srodnim časopisima u drugim jugoslavenskim kulturnim centrima poseban je utjecaj imao tematski broj posvećen spomenicima u beogradskom časopisu *Arhitektura – urbanizam* iz 1961. godine[284] i ljubljanskoj *Sintezi* iz 1967. godine, u kojoj je naglasak stavljen na aktualnu spomeničku produkciju u Sloveniji.[285] U beogradskom izdanju iz 1961. godine ističe se polemički tekst Radoslava Putara, koji problem spomenika odmiče od estetskih rasprava, postavljajući pitanje njegove funkcije u suvremenom društvu i nužnosti razbijanja tabua same teme NOB-a i revolucije:

> „U okviru stvarnih duhovnih potreba suvremenog čovjeka ne možemo uspješno njegovati mistično strahopočitanje prema bilo čemu, pa bilo to ma koliko vrijedno i značajno. Orijentacija suvremenog čovjek posvećena je – budućnosti. Ne sva, ali, njezin veći dio! 'Vječna' romantika samo je vrlo relativne naravi i posve je nesigurne vrijednosti. Ne bi li, dakle, bilo vrijedno razmisliti o tome da se već i sama tema spomenika postavi tako da uzmogne naći trajniji i dublji odjek u okviru aktualnih duhovnih interesa čovjeka?! Jednostavnije bismo to mogli kazati ovako: dobri, suvremeni spomenik ne bi trebalo da sadrži *gest* glorifikacije, nego: *akt* nastavljanja ideje i djela onih i onoga kojima se spomenik podiže. Prema tome: funkcija spomenika neka nije: signal za *meditaciju* o prošlom, nego *čin* za budućnost.“[286]

Čini se značajnim istaknuti da je autor uvodnoga teksta u taj broj časopisa Dragi Milenković, koji je i početkom šezdesetih bio istaknuti funkcioner SUBNOR-a zadužen za pitanje podizanja spomenika. Putarev stav – koji se u jednom segmentu pretvara u zahtjev („neka nije“) – o nužnosti mišljenja projektivne uloge *aktivnog* spomenika uvelike mijenja uvriježenu percepciju društvenog sjećanja u razdoblju socijalizma. Ta se projektivna dimenzija umjetnosti, naime, javlja simultano s idejama koje formiraju programsku osnovu umjetničkog pokreta *Nove tendencije* početkom šezdesetih godina.

Među časopisima posvećenim suvremenoj umjetnosti ističu se analize istaknutijih umjetničkih pojava u polju spomeničke plastike (B. Bogdanović, V. Bakić, S. Tihec) objavljene u beogradskom časopisu *Umetnost*. Jedan je od njih i iznimno važan kritički tekst hrvatske povjesničarke umjetnosti i renomirane likovne kritičarke Vere Horvat Pintarić iz 1968. godine, kojim autorica sažima dotadašnja iskustva u produkciji spomeničke plastike. Njezin osvrt

---

[284] *Arhitektura – urbanizam. Časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industijsko oblikovanje* (Beograd), 10, 1961.
[285] *Sinteza. Revija za likovno kulturo* (Ljubljana) 7, 1967.
[286] Putar, Radoslav, „Smisao i mogućnost spomenika“, *Arhitektura – urbanizam. Časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industijsko oblikovanje* (Beograd), 10, 1961., 46.

započinje konstatacijom o nedostatku kritičkog angažmana struke kad je riječ o tome tipu umjetničke produkcije, koji prema njoj zahvaća i širi problem odnosa kritike prema suvremenoj skulpturi. Osim postavljanja problema spomeničke plastike u širi problem europske moderne umjetnosti, poseban doprinos te analize leži u autoričinu razmatranju medijacijske funkcije spomenika, koju ona naziva „komunikabilnost“. Konstatirajući kako se naručitelj, polazeći od tradicionalne tipologije spomenika, „još danas usmjerava uglavnom tradicionalnom tipu rješavanja takovih zadataka, u uvjerenju da spomenik te vrste i javnog značenja može vršiti svoju ulogu samo u tom slučaju ako saopćava svoj sadržaj na način koji je prihvatljiv širim društvenim grupama“, Horvat Pintarić postavlja pitanje:

> „da li je u naše doba, za koje je tipična pojava i razvoj apstraktne umjetnosti unutar koje su učinjeni dalekosežni otkrivački zahvati, uopće moguć spomenik javnog značenja namijenjen konsakraciji i glorifikaciji nekog povijesnog događaja ili ličnosti a koji je komunikaciono efikasan tj. koji saopćava svoju poruku širim društvenim slojevima“.[287]

Komunikabilnost apstraktne skulpture, koja se u ranijih razdobljima ostvarivala putem „prepoznatljivih elemenata vizualne realnosti, jezikom ideograma i simbola“, da bi se

> „pojavom apstraktne umjetnosti i u spomeničkoj plastici pojavio šifrirani jezik kojeg šira publika nije u mogućnosti da dešifrira, a zahtjev da masovna publika uočava i prima značenje jedne poruke putem novih (apstraktnih) plastičkih znakova, da prihvati jezik čije razumijevanje pretpostavlja razvijeno vizuelno mišljenje i visok stupanj perceptivne spoznajne sposobnosti, čini se posve utopijskim, štoviše, pokazala se problematičnom ona vrst komunikacije koja se jednim dijelom temelji na podacima nove vizualne realnosti i nove (istina, nerijetko hermetičke) simbologije, za kolektivnu svijest neprihvatljive i nerazumljive“.[288]

Autorica problem komunikabilnosti apstraktne skulpture sa širom publikom pojašnjava na primjeru Džamonjinih spomeničkih projekata i realizacija. Ipak, ona problem ne vidi toliko u receptivnim kapacitetima tzv. široke publike, koliko u suženim horizontima naručitelja:

> „da li je jezik suvremene umjetnosti uistinu nerazumljiv neprofesionalnom promatraču pa je spomenik te vrste u našem vremenu izgubio smisao postojanja ili je za predstavnike društvenog naručioca (opterećene također obsolescentnim konvencijama prošlosti) karakterističan onaj stupanj (nerazvijenih) perceptivnih sposobnosti i

[287] Horvat Pintarić, Vera, „Spomenička skulptura Dušana Džamonje“, *Umetnost,* 8, 1968., 49.
[288] Isto.

(atrofiranog) vizualnog mišljenja, koji je ispod prosjeka istih sposobnosti tzv. široke publike. Neposredna iskustva koja istina nisu još provjerena sredstvima naučne analize – upućuju nas na saglašavanje s drugim dijelom ove alternative.“[289]

Potrebno je imati na umu da taj tekst nastaje neposredno prije donošenja zakona kojim je propisana obaveza javnog natječaja za realizaciju većih spomeničkih projekata te da su tijekom prethodnih desetak godina taj problem više puta adresirala stručna udruženja, ali i sam SUBNOR-a i stručne službe koje su davale svoje preporuke za mjere koje je potrebno uvesti kako bi se osigurao nadzor nad kvalitetom izvedenih spomeničkih rješenja. Čini se, međutim, da je autoričina oštra osuda struktura odgovornih za provedbu javne narudžbe spomenika sadržavala i širu kritiku sustava, koju bilo lakše artikulirati posredstvom likovnokritičarskog, nego li otvorenog – ili angažiranoga – političkog diskursa. To je posebno vrijedilo za kritiku usmjerenu spomeničkoj plastici kao tipu likovne produkcije koja je, za razliku od ostatka, još uvijek bila pod kontrolom države. Takav princip artikulacije kulturno-političkog diskursa moguće je dovesti u vezu i s drugim modelima društvene kritike koji su se krajem šezdesetih godina javljali iz autonomne umjetničke sfere (fenomen *Nove umjetničke prakse*), odnosno akademske produkcije (časopis *Praxis* i Korčulanska ljetna škola filozofije).[290]

Čini se kako je interes likovne kritike za probleme spomeničke plastike krajem sedamdesetih i tijekom posljednjeg desetljeća socijalističkog razdoblja ponovno počeo jenjavati. Suvremena umjetnost obilježena je snažnim i uglavnom kritičkim odmakom od klasičnih tema i medija izražavanja, a pod utjecajem praksisovske „bespoštedne kritike svega postojećeg“ poljuljani su i „veliki narativi“ na kojima je počivalo kolektivno pamćenje. Istovremeno, teškoće u premošćivanju generacijskog jaza i nemogućnost da se ispuni Putarev zahtjev o spomeniku kao *aktu* i „*činu* za budućnost“, potrebi da spomenik izražava *čovjeka*, a ne *stvari*, koju Mutnjaković postavlja još sredinom pedesetih, ukazuju na ograničenja na koja je likovna kritika nailazila u komunikaciji s drugim akterima u procesu nastanka spomenika. Sudeći prema određenom broju kvalitetnih i inovativnih praksi u polju spomeničke plastike na koje nailazimo još tijekom sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, moguće je zaključiti da je utjecaj likovne kritike imao nesumnjiv i zamjetan utjecaj na otvaranje novih perspektiva u načinu promišljanja spomenika.

---

[289] Isto, 52.

[290] Vidi: Mikulić, Borislav, „Poietički pojam prakse i njegov kulturni kontekst. Filozofija praxis u političkim, teorijskim i umjetničkim previranjima 60-ih“, u: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2008., 83–99.

3.5. Aktivni i pasivni korisnik spomenika

„(…) Društveno sjećanje i njegova značenja ne ovise samo o oblicima i figurama na spomeniku, već i o promatračevoj reakciji, načinima na koji se spomenik u određenoj zajednici koristi u političke ili religijske svrhe, tko ga i pod kojim okolnostima ima priliku vidjeti, kako se njegove figure prenose putem drugih medija i u neposrednu okolinu. Sami po sebi, spomenici ostaju inertni i 'zaboravljivi', a koje i kakvo sjećanje će u konačnici proizvesti u prvome redu ovisi o posjetiteljima.“[291]

Ako spomenik promatramo kao jedan od medija prenošenja društvenog sjećanja, problem transfera – ili *komunikabilnosti*, da se poslužimo terminom Vere Horvat Pintarić – pokazuje se kao iznimno važan element njegove analize i valorizacije. Takav pristup spomeniku proizašao je iz istraživanja koja su tijekom posljednjih 30-ak godina provedena pod okriljem naddisciplinarnog polja studija sjećanja. Kombinacija standardnih analitičkih metoda različitih, primarno društveno-humanističkih disciplina (povijest, sociologija, kulturna antropologija, etnologija i dr.), rezultirala je i razvojem novih metodoloških pristupa i teorijskih koncepata, koje usložnjavaju suvremeni pogled na fenomen spomeničke plastike. Iako predmet našega istraživanja – korpus spomenika iz razdoblja socijalizma na području Hrvatske – podrazumijeva usredotočenost na njihova formalno-stilska, tipološka i ikonografska obilježja, opisanim modelom spomeničke produkcije ukazali smo na nužnost sagledavanja utjecaja koje je na njih ostavilo djelovanje različitih društvenih aktera procesa nastanka spomenika.

Kategorijom korisnika označavamo svakog posjetitelja memorijalnog objekta, odnosno recipijenta njegova povijesno-simboličkog i/ili ideološkog sadržaja. Korisnik može biti pojedinac, manja društvena zajednica ili društvo u cjelini. Zahvaljujući dinamičnom međuodnosu aktera u procesu nastanka spomenika i mogućnosti preklapanja njihovih uloga, jasno razgraničenje kategorije „korisnika“ u odnosu na druge aktere predstavlja problem zato što su različitim oblicima „korištenja“ spomenika bili izloženi svi pripadnici društvene zajednice. Za potrebe ove analize korisnicima stoga nazivamo one aktere koji nisu bili izravno

[291] Riječ je o vlastitom prijevodu izvornog teksta na engleskom jeziku: „For public memory and its meanings depend not just on the forms and figures in the monument itself, but on the viewer's response to the monument, how it is used politically and religiously in the community, who sees it under what circumstances, how its figures enter other media and are recast in new surroundings. (...) Memorials by themselves remain inert and amnesiac, dependent on visitors for whatever memory they finally produce“. Young, J. E., *Texture*...(1993.), xii.–xiii.

odgovorni za procedure nastanka (naručitelj) ili za formalno-stilska obilježja spomenika (autor).

Uloga korisnika u opisanom je procesu srodna onoj likovnog kritičara. Upravo su ta dva aktera adresati rasprava o tome treba li spomenička forma odgovarati kriterijima stručne prosudbe ili bi se ona trebala uskladiti s pretpostavljenim ili stvarnim zahtjevima korisnika. Taj se problem, suštinski povezan s društveno-političkom ulogom spomenika, osim u brojnim raspravama o socrealizmu ranih pedesetih godina,[292] javljao i u organizaciji velikih javnih natječaja. Iz perspektive struke i naručitelja natječaji su bili nužni mehanizmi osiguravanja umjetničke kvalitete spomenika, iako suvremene umjetničke interpretacije povijesnih događaja nisu nužno korespondirale s ukusom ili praktičnim potrebama lokalnog stanovništva, koje je uglavnom bilo izuzeto iz procedure donošenja odluke. Taj je problem adresirao Grgo Gamulin u osvrtu na natječajne radove za *Spomenik na Kozari* 1970. godine:

> „Bile su to 'civilizacijske forme', posebno kod Dušana Džamonje i Slavka Tiheca, apstraktne naravno, nastale u urbaniziranim evolucijama našeg i europskog kiparstva. Nije bilo lako vezati ih, prvo, sa značenjem koje je bilo povijesno zadano, i drugo (čak da se, rezigniravši nad značenjem, moglo zadovoljiti samim znakom), uskladiti ih s blagim, planinskim krajolikom Kozare, s tom patrijarhalnom, ruralnom sredinom.“[293]

Uviđajući moguća odstupanja visoko-modernističkih spomeničkih rješenja od ukusa ruralne sredine u kojoj je spomenik trebao biti podignut, ovaj, nekada gorljivi zagovornik socrealizma, postavlja pitanje: „(...) kako će Krajina prihvatiti rješenje što, očito, dolazi iz ‘daleka’, iz nepoznatih duhovnih sfera što su rasle nad životom posve drugim i drugačijim?“, da bi u konačnici zaključio kako je uloga i odgovornost struke da ne poklekne pred očekivanjima lokalne sredine, budući da se spomenici grade za „vječnost“: „(...) samo je ideja rođena u nekim skrivenim slojevima duha, a objavljena u neviđenoj plastičkoj zamisli, jedina mogla biti 'trajnija od mjedi'“.[294]

Eugen Franković, s druge strane, ističući problem odnosa spomenika prema gradskim ambijentima i vedutama, zastupa drugačije viđenje odnosa spomenika i sredine u kojoj nastaje:

> „Po svojoj javnosti spomenik je ostvarenost kohezije svoje sredine. (...) Odatle duboka potreba za spomenikom svake sredine koja ima tu kohezionu snagu da ga podigne, bez

[292] Taj tip rasprava javlja se i znatno kasnije. Vidi primjerice polemiku s kraja osamdesetih između Vinka Srhoja i Tonka Maroevića: Srhoj, Vinko, „Zatočenici svijesti“, *Slobodna Dalmacija*, 17. 2. 1989., 2.; Maroević, Tonko, „Ni S od socrealizma“, *Slobodna Dalmacija*, 3. 3. 1989.
[293] Gamulin, Grgo, „Spomenik na Kozari“, *Život umjetnosti*, 15/16, 1971., 131.
[294] Isto, 133.

obzira na to koliko joj nedostaje smisao za onu reprezentativnu oficijelnost (kao što je to kod primitivnih sredina) koja se obično spomeniku pripisuje. Od male je dakle važnosti što on 'manifestira'; važno je da ostvaruje."[295]

Ideja da korisnici sami odlučuju o sadržaju i formi spomenika – čime se njihova uloga preklapa s ulogom autora – javlja se uslijed radikalnih društveno-političkih i klasnih promjena koje po prvi puta omogućuju svijest o tome da bi spomenici trebali odražavati interese i svjetonazor većine, a ne služiti reprezentaciji vladajuće političke elite. Takav je zahtjev bio artikuliran za vrijeme Oktobarske revolucije u *Planu za monumentalnu propagandu*, koji je, na prijedlog Vladimira I. Lenjina, proveden u djelo 1918. godine.[296] Njime je, osim dekoracija javnog prostora i organizacije masovnih proslava, bilo predviđeno i uklanjanje (ili prenamjena) simbola prethodnog režima i postavljanje novih spomenika, posvećenih značajnim povijesnim i suvremenim zagovornicima nove, komunističke ideologije.[297] Takve prakse prethodile su radikalno novoj koncepciji spomenika, kakvu predstavlja Tatlinov projekt za *Spomenik Trećoj internacionali* iz 1920. godine.[298] Unatoč zahtjevu za temeljitim preoznačavanjem i preobrazbom postojećeg ideološkog sadržaja u javnom prostoru, potreba za odavanjem počasti i kreiranjem mjesta kolektivnog pamćenja bivših i živućih prethodnika i promicatelja ideje socijalizma realizirana je upotrebom konvencionalne spomeničke morfologije i oblikovnih sredstava. Kontradikcija između sadržaja i forme razriješena je postavljanjem „privremenih" spomenika, napravljenima od trošnih materijala, pa je tako trajnost spomenika trebala ovisiti o reakcijama samih korisnika.

Iako u Hrvatskoj nije zabilježena takva praksa, moguće je ustvrditi kako je prva faza izgradnje spomenika, od kojih su neki nastajali još za vrijeme Drugo svjetskog rata, bila obilježena neposrednijom komunikacijom naručitelja i autora s jedne i lokalnog stanovništva, odnosno korisnika, s druge strane.

Spontana izgradnja spomenika u Hrvatskoj započela je još tijekom Drugog svjetskog rata ili neposredno po njegovu završetku, najčešće u okviru potrebe pokapanja i odavanja

---

[295] Franković, Eugen, „Javnost spomenika", *Život umjetnosti*, 2, 1966., 18–19.

[296] Tolstoy, Vladimir; Bibikova, Irina; Cooke, Catherine (ur.), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, London: Thames and Hudston, 1990., 39.

[297] Tolstoy, Vladimir, „Art born in the October revoluction", u: Tolstoy, V. et al, *Street Art...* (1990.), 13.

[298] S obzirom na to da su natječaji za privremene spomenike bili dostatno financirani, da su poticali mlade umjetnike te da nisu ograničavali njihov formalni pristup zadatku, sačuvana dokumentacija pokazuje kako je Lenjinov Plan ujedno služio kao plodonosna platforma za razvoj sovjetskog konstruktivizma. Lodder, Christina, „Lenin's Plan for Monumental Propaganda", u: *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*, Manchester: Manchester University Press ND, 1993., 16.

počasti brojnim palim borcima i civilnim žrtvama. Nastanak tih spomenika proizlazio je iz osnovne civilizacijske potrebe pokapanja mrtvih i prethodio je regulacijskim procedurama koje su formalizirale odnose između pojedinih aktera u procesu podizanja spomenika. Spomen-obilježja te vrste bila su uglavnom komemorativne namjene i bez jasnih umjetničkih ambicija, a zahvaljujući gerilskom načinu ratovanja, često su bili improviziranog ili privremenog karaktera te relativno skromnih dimenzija. Budući da je većina tih spomenika bila vezana uz tradicionalnu tipologiju i ikonografiju, većina ih je bila naknadno zamijenjena novim spomenicima, a posmrtni ostaci nerijetko su ekshumirani iz grobnica kako bi se pohranili u adekvatnije i reprezentativnije spomen-kosturnice.

Tu skupinu spomenika obilježava standardna tipologija, poput obeliska i nadgrobnih ploča: *Spomen-grobnica Pavlu Papu-Šilji i Pašku Trlaji* iz 1941. godine na Skradinskom groblju, *Spomenik na mjestu stradanja Lorenca Forlanija* kod Gurana u Istri iz 1944. godine i *Spomenik na mjestu pada sovjetskog aviona i pogibije dvaju sovjetskih avijatičara* u Gunji iz 1945. godine. (**Slika 18., Slika 19., Slika 20.)**. Groblje pokraj centralne partizanske bolnice na Petrovoj gori ističe se kao jedan od rijetkih sačuvanih autentičnih ambijenata toga tipa, čija je vrijednost višekratno isticana u literaturi (**Slika 21.**).[299] Uspoređujući ga s brojnim neuspjelim prostornim rješenjima poslijeratnih spomenika, Eugen Franković još 1966. godine upućuje na vrijednost autentičnog, neposrednog doživljaja toga ambijenta:

> „U zabačenoj šumi gluhe gore pobodeni su križevi nekim redom kome je teško otkriti ključ. Teren padina po kojima su rasuti, grupirani i osamljeni grobovi, onako je njima prekriven kako je zemlja primala mrtve, nama već nedostupnim ritmom tog umiranja. Jasnije osjećamo neizbježnost, pa iz toga vezu drveća i grobova, napokon čitave šume i groblja do detalja: nepravilnih, sjekirom posječenih i otesanih grana i trupaca od kojih su učinjeni križevi, do onih natpisa u deblima iznad ili pokraj grobova što čuvaju imena mrtvih životom samog stabla. Tamo na kori rastu i bujaju imena i godine, različite, godine rođenja i samo nekoliko ratnih godina smrti. Sve to, na onom debelom pokrivaču suhog lišća postoji u organskoj vezi sa životom šume, kao njezin dio (...).“[300]

[299] Proglašavanjem spomen-područja Petrova gora 1963. godine pod zaštitu je stavljen 71 lokalitet, među kojima i groblje. Autentični spomenici na Petrovoj gori prepoznati su i isticani i pri izgradnji spomenika na Petrovcu krajem 1970-ih godina: Knežević, Snješka, „Projekt spomenika na Petrovoj gori“, u: *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Acta architectonica, Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, 1981., 9–17.

[300] Franković, Eugen, „Javnost spomenika“, *Život umjetnosti*, 2/1966., 20.

Takva pohvala autentičnom spomeniku, koja je sredinom 1960-ih godina korespondirala s aktualnom praksom zaštite spomenika, usmjerenom na očuvanje autentičnih spomenika i cjelovitih ambijenata, otvara problem suvremene valorizacije memorijalne baštine.

S druge strane, *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma* u Vrsima kraj Zadra, podignut 1944. godine, predstavlja prvi primjer spomenika u javnom prostoru u Hrvatskoj koji nije bio neposredno povezan s komemorativnim ritualom pokapanja i koji nastaje neposrednim zalaganjem mještana (**Slika 22.**). Jednostavni kvadratni monolit, na čijem je vrhu bilo postavljeno stilizirano slovo „T“ i petokraka zvijezda, nosio je prostoručni natpis koji je odavao dojam neposrednosti i brzine bilježenja poruke (**Slika 23.**).[301] Taj spomenik iznimne povijesne i dokumentarne vrijednosti bio je na inicijativu mještana saniran krajem 1960-ih,[302] da bi 1991. godine bio miniran, a na njegovu je mjestu sagrađena prometnica.[303]

Ako kao kriterij uzmemo uključenost korisnika u proces nastanka spomenika, možemo govoriti i o različitim razinama produkcije, pri čemu je viša razina formalizacije toga procesa (natječaji, komisije i sl.) i profesionalizacije rada samih umjetnika imala, u pravilu, kao posljedicu veću diskrepanciju između spomeničke forme i zahtjeva lokalne zajednice. Taj se proces odvijao usporedno sa sve izraženijom potrebom S(U)BNOR-a da sjećanje u vezi s NOB-om, revolucijom i radničkim pokretom što učinkovitije približi korisnicima, posebno pripadnicima mlađih generacija. Stoga se SUBNOR od početka šezdesetih godina intenzivnije okreće osmišljavanju novih načina aktivnijeg uključivanja mlađe generacije korisnika u komemoracije i proslave, nastojeći motivirati njihov interes za tu temu. Uviđajući probleme u „prenošenju moralnih i etičkih vrijednosti Revolucije mlađim generacijama“, Predsjedništvo Saveznog odbora SUBNOR-a 1971. raspravlja o „Tezi o suvremenim aspektima njegovanja i razvijanja revolucionarnih tradicija“ te konstatira kako se:

> „njegovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija ne može svoditi samo na proslave i jubileje revolucije, sjećanja, podizanje spomenika i isticanje značaja revolucije, već to

[301] Slovo predstavlja inicijal imena „Tito“, koji je u vrijeme nastanka spomenika još uvijek u uporabi kao tajno, kodno ime maršala Josipa Broza. Element uvećanog slova „T“ susrećemo i nakon rata na nekoliko spomenika, primjerice na *Spomeniku oslobođenju Rijeke* u Rijeci i *Spomeniku palim borcima* u selu Bregi.

[302] Odbor za konzervaciju, rekonstrukciju i obnovu spomenika NOP-a pri Mjesnoj organizaciji SUBNOR-a Vrsi odaslao je molbu za novčani doprinos u svrhu njegove sanacije brojnim općinskim odborima udruženja Saveza boraca. HR-DARI, 246, fasc. 389, Dopis Pavla Predovana u ime Odbora za konzervaciju, rekonstrukciju i obnovu spomenika NOP-a Mjesne organizacije SUBNOR-a Vrsi Općinskom odboru USBNOR-a Rijeka, 15. 6. 1969.

[303] Vidi: Neveščanin, Ivica, „Brisanje antifašističke memorije – minama!“, *Slobodna Dalmacija*, 14. 2. 2002., http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20020514/zadar01.asp / (pristupljeno 5. 12. 2016.).

treba da bude svakodnevna praksa i borba za mijenjanje društvenih odnosa u pravcu ostvarivanja trajnih ciljeva revolucije.“[304]

Istovremeno, spomenička skulptura počinje se popularizirati i distribuirati drugim medijima, poput dječjih fotoalbuma i radijskih emisija, a objavljivanjem brojnih turističkih vodiča memorijalna mjesta pretvaraju se u popularna izletišta. Propozicije za izgradnju spomenika redovito uključuju planiranje pratećih infrastrukturnih objekata (restorana, hotela, parkirališta i slično). Sve veću ulogu igraju i masovni mediji, primarno igrani filmovi na temu NOB-a, revolucije i radničkog pokreta, u čiju se produkciju šezdesetih i sedamdesetih godina ulažu znatna sredstva.

Osmišljavanje prostornog tipa spomenika (spomen-parkova i spomen-područja) bilo je, između ostaloga, usmjereno i prema privlačenju što većeg broja korisnika, posebno mlađe generacije na autentične lokacije povezane s NOB-om. Te su prostorne cjeline podrazumijevale i specifičan vid recepcije društvenog sjećanja, poput kretanja posjetitelja po prirodi, zadanom rutom koja je uključivala znamenite povijesne lokacije. Time se na simboličan način kolektivna praksa sjećanja upisivala u sam krajolik. Kako su zaštićena spomenička područja u pravilu bila brdovita i teško dostupna, ti su rituali nerijetko bili povezani s planinarskim i izviđačkim skupinama ili memorijalnim natjecanjima.[305] Aktivnosti koje je SUBNOR provodio u sklopu programa *Njegovanja revolucionarnih tradicija*, poput tzv. tradicionalnih akcija („Drvar“, „Petrova Gora“, „Krk“, „Ustanak“, „Naše vatre i zastave“, „Kalnik“ i druge), smatrane su učinkovitim pedagoškim metodama u procesu prenošenja sjećanja na mlađe generacije:

„Hodajući tragovima partizana s rancem na leđima, takav je omladinac najbliže u mogućnosti za identifikaciju sa partizanom i sam sebe dovodi u položaj borca. To je – emotivni moment u shvaćanju naše NOB, jer samo saznanje iz knjige nije dovoljno. Tako se stvara osjećanje odanosti prema narodu i borbi koju su partizani vodili protiv neprijatelja.“[306]

---

[304] AJ, KPR (Predsjednički kabinet), Kutija: II-2-e-1.“Teza o savremenim aspektima negovanja i razvijanja revolucionarnih tradicija“, 1971.

[305] U tu su svrhu rađeni informativni džepni priručnici s geografskim kartama i rubrikama za žigove koji su se nalazili na kontrolnim točkama predviđene rute označene markacijama. *Karlovačka transverzala. Tragom XIII proleterske brigade*, Karlovac: Planinarsko društvo „Dubovac“, 1980.; *Stazama kaštelanskih partizana. Dnevnik i vodič planinarske transverzale*, Kaštela: Planinarsko društvo „Kozjak“ Kaštel Sućurac; Planinarska sekcija „Ante Bedalov“ Kaštel Kambelovac, 1985.; *Partizanski put Banijom*, Petrinja: Planinarsko društvo „Gavrilović“, 1987. i dr.

[306] „Tragovima partizana. Prvomajska tradicionalna akcija izviđača u Hrvatskoj ‘Kalnik 1963’“, *Četvrti jul*, 30. 4. 1963., 2.

Navedenim se praksama nastojalo rekreirati iskustvo partizanskog života i ratovanja kako bi doživljaj povijesnog događaja bio što potpuniji. Za razliku od pasivne identifikacije s pobjedničkom ulogom i obranjenim teritorijem kakav je pružala konzumacija memorijalnog područja s vidikovaca ili spomenika građenih na povišenim pozicijama, taj tip memorijskih praksi zahtijevao je aktivan tjelesni angažman i participaciju u transferu sjećanja. Aktivno korištenje spomeničkih područja često je podrazumijevao i podizanje ekološke svijesti o okolišu, pa su u komemorativne prakse bila uključene omladinske i izviđačke organizacije, poput Pokreta Gorana, koji su od sredine šezdesetih godina, u sklopu obilježavanja proslava, organizirali masovne akcije pošumljavanja i promovirali koncept „zelenih spomenika".[307]

Posebna se pažnja poklanjala osuvremenjivanju ritualnih praksi na najznačajnijim mjestima sjećanja, posebno onima koja su imala „općejugoslavenski značaj". Među njima je prednjačio memorijalni kompleks povezan s bitkom na Sutjesci, gdje se i prije dovršenja monumentalnog spomenika Miodraga Živkovića i spomen-doma arhitekta Ranka Radovića s fresko ciklusom Krste Hegedušića (1971./1973.), organizirao niz manifestacija za mlade. Zanimljiv je primjer inicijativa za umjetničku manifestaciju „Oči Sutjeske" iz 1964. godine. Kroz tematske umjetničke manifestacije koje objedinjuju raznorodne umjetničke forme, od poezije, preko kazališta do kiparstva, u suradnji s omladinskim organizacijama pronalazili su se novi načini participiranja mlađe generacije u procesu prenošenja društvenog sjećanja:

> „(…) to bi bilo svojevrsno umjetničko oblikovanje revolucije, njezino humaniziranje do ljudski mogućih granica, angažiranje velikog broja umjetnika (stvaralaca i reproduktivnih umjetnika), permanentno poticanje na stvaranje revolucionarnih umjetničkih djela, počev od pismenih zadataka učesnika, preko prikupljanja i sažimanja motiva vezanih za revoluciju do stvaranja vrhunskih umjetničkih djela (muzika, poezija, drama, skulptura, slika)."[308]

Društveno-ekonomske promjene šezdesetih godina sve su jasnije ukazivali na potrebu promjene u politikama sjećanja. Na to je ukazala i Heike Karge, koja IV. Kongres Saveza boraca iz 1961. godine vidi kao prekretnicu u politikama pamćenja koje SUBNOR provodi:

---

[307] Rasulić, Toma, „Zeleni spomenici", *Četvrti jul*, 7. 4. 1964., 8; D.P., „Savezni odbor podržaće akciju 'Podižemo zelene spomenike'", *Četvrti jul*, 9. 3. 1965., 2; Dimitrijević, Vladimir, „Velika akcija Gorana – Zeleni spomenici", *Četvrti jul*, 13. 4. 1965., 18; Lazić, Branislava, „Pretvorićemo zemlju u veliki zeleni park", *Četvrti jul*, 4. 5. 1965., 18; Rasulić, Toma, „Pošumljavanje – životna potreba naše zemlje. Voja Leković govori o zadacima Pokreta gorana", *Četvrti jul*, 3. 8. 1965., 1, 18, i dr.

[308] Među članovima odbora nalazila su se, međutim, i dalje „provjerena" i nezaobilazna imena starije generacije poput Antuna Augustinčića, Jure Kaštelana i dr. AJ, KPR (Predsjednički kabinet), fasc.: II-2-e-1. Program umjetničke manifestacije „Oči Sutjeske" i spisak članova odbora manifestacije na Sutjesci.

„Preusmjeravanje stremljenja Saveza boraca počev od šezdesetih godina može se opisati preko dva ključna pojma. Prvi je 'pokušaj modernizacije' sjećanja: Savez boraca je pokušao da se prilagodi promijenjenom duhu vremena i ukusu mladih u Jugoslaviji; drugi je 'pretvaranje u nauku', to jest istovremeni pokušaj Saveza boraca da sjećanja na rat postavi na stručne, što će reći naučne osnove. Zapravo, ja tvrdim da obje ove strategije Saveza boraca predstavljanju pokušaj da se prazna mjesta u zvaničnim sjećanjima – tabu teme koje se ne smiju dirati – ispune zamjenskim sadržajima, te da su ti sadržaji u svojoj praktičnoj primijeni doveli do problematičnih posljedica.“[309]

Razvoj i šira dostupnost masovnih medija, bujanje potrošačke kulture, kao i opća liberalizacija društva, utjecali su tijekom šezdesetih godina na modalitete izvođenja i korištenja društvenog sjećanja. To je dovodilo do opuštenijeg odnosa i prema službenim manifestacijama. One više nisu imali samo funkciju državne reprezentacije i prenošenja sjećanja na poginule borce, već su se veliki jubileji i proslave – koje su često uključivale otkrivanje spomenika – ukazivali i kao prilike za uključivanje mlađe generacije, koja je pak u medijskoj vidljivosti i značaju ovih događaja uočila priliku za plasman vlastitih kulturno-popularnih projekata. Već i sama usporedba obilježavanja 20. i 30. obljetnice ustanka jasno upućuje na ove promjene. Dok su program i struktura proslave 1961. godine i dalje imali uglavnom službeni i reprezentativni karakter, kroz samo deset godina one će uključivati programe poput automobilskih relija i modnih revija.

Početkom 1971. godine Savet za tradicije Saveznog odbora SUBNOR-a primio je molbu da podrži projekt radne organizacije *Jugoslovenska estrada – časopis za estradna pitanja* iz Beograda, koji je uključivao organizaciju putujućeg festivala zabavne glazbe pod nazivom „Sa pjesmom i igrom kroz Revoluciju“. Karavana, kako je organizatori nazivaju, bila je zamišljena kao „manifestacija narodnih partizanskih, narodnih i zabavnih melodija niklih u raznim krajevima naše zemlje“,[310] koja je kroz nekoliko mjeseci trebala proputovati sve „ustaničke krajeve“ i održati stotinjak koncerata. Pored angažmana niza najpopularnijih estradnih imena, poput Arsena Dedića, Mate Miše Kovača, Gabi Novak, Tereze Kesovije i niza drugih, planirano je da se u pauzama programa „održi modna revija onih kuća koje nose simbole NOB-a“.[311] Predlagatelji toga projekta članovima centralnog odbora SUBNOR-a nudili su sudjelovanje u odabiru izvođača i najprikladnijih pjesama te ih uvjeravali kako „nema nikakvih

[309] Karge, H., *Sećanje u kamenu...* (2014.), 59.
[310] AJ, Fond 297 (Savez boraca NOR-a – Savezni odbor), fasc.:. 35., Materijali odbora za proslave.
[311] Isto.

mogućnosti da dozvol(e) komercijalizaciju Revolucije i njenog jubileja“. Iako suzdržani, članovi SUBNOR-a nisu se protivili organizaciji ovakvog događaja, iako u njegovoj organizaciji nisu namjeravali sudjelovati. Iako se ukazala izvrsna prilika za popularizaciju teme NOB-a i revolucije među mlađom generacijom, bilo je jasno da *časopis za estradna pitanja* primarno zanima kako pod krinkom proslave revolucije promovirati „vrhunske estradne umjetnike Jugoslavije, koji su se (...) sa oduševljenjem prihvatili učešća u realizaciji programa.“[312] Takav prijedlog nije, međutim, bio bez presedana. Naime, na istoj je lokaciji još sredinom 1960-ih započelo održavanje auto-moto relija „Sutjeska“ u organizaciji Auto-moto saveza Jugoslavije, koja je 1967. godine dobila pokroviteljstvo Predsjednika republike.[313] Projekt međunarodnog karaktera,[314] usmjeren afirmaciji tehničke kulture, služio je kao još jedan pokazatelj „modernizacije društva“.

Te su pojave bile rezultat relaksacije odnosa prema baštini NOB-a i napora da se prenošenje povijesnoga iskustva NOB-a i revolucije što tješnje integrira u svakodnevicu i suvremeni život građana. Sagledano u tom kontekstu, nimalo ne čudi da je i oblikovanje spomenika i mjesta sjećanja trebalo i moglo odražavati suvremena kretanja u umjetničkom polju te da su umjetnici i arhitekti tijekom 1960-ih godina zadobili gotovo neograničenu slobodu u osmišljavanju i učinkovitoj integraciji spomenika u društvo. Iako je ta sloboda podrazumijevala pristajanje uz službene narative o prošlosti, ona je otvarala i prostore njezina individualnog tumačenja i umjetničke interpretacije.

Pokušaji stvaranja aktivnog korisnika spomenika već tijekom sedamdesetih, a posebno u osamdesetim godinama zalaze u krizu. Zabrinutost za učinkovitost u prenošenju sjećanja vidljiva je i u boračkom časopisu *Četvrti jul*, koji tome problemu osamdesetih godina posvećuje cijele temate.[315]

---

[312] Isto.

[313] „Vaša misao o povezivanju tehnike sa ljepotom i snagom naše revolucionarne istorije pretvara se u tradicionalnu priredbu koja iz godine u godinu biva sve sadržajnija i masovnija.“ „Poruka predsjednika Tita učesnicima prošlogodišnjeg auto-moto relija 'Sutjeska'“, u: *Bilten*, br. 1, Beograd: Auto-moto savez Jugoslavije, 1967., 2.

[314] Reli „Sutjeska 1967“ privukao je sudionike iz cijele Europe, od Finske i Velike Britanije, preko Demokratske i Savezne Republike Njemačke, do Grčke i Sovjetskog Saveza. *Bilten*, br. 1, Beograd: Auto-moto savez Jugoslavije, 1967., 17.

[315] Neki od temata bili su: „Omladina između prošlosti i sadašnjosti“, *Četvrti jul*, 17. 1. 1985.; „Spomenici i spomen-obilježja“, *Četvrti jul*, 10. 7. 1984.; „Revolucionarne tradicije danas“, *Četvrti jul*, 17 .1. 1984.; „O prošlosti – bez idile“, *Četvrti jul*, 15. 2. 1986.

U tematskom broju glasila Saveznog odbora SUBNOR Jugoslavije iz 1984. godine posvećenom njegovanju revolucionarnih tradicija, ispod naslova „Istorija ne trpi šablone“ konstatiralo se:

„U poratnom periodu obilježili smo većinu mjesta poznatih po događajima iz revolucije (do sada je izgrađeno oko 30 tisuća raznovrsnih spomenika i spomen-obilježja). Spomenike smo podizali ovisno od materijalnih mogućnosti. Nerijetko su utrošene i milijarde. Uz njih, kao po pravilu, organizirali smo i proslave. Posljednje vreme spomenici se manje podižu, ali se proslave i dalje organiziraju. Jedno vrijeme, koje smo dinar neštedimice trošili, val potrošačkog društva zahvatio je i obilježavanje i proslavljanje historijskih događaja i jubileja. Te svetkovine su često ličile jedna na drugu i to po ustaljenom šablonu: svečani govor, kulturno-umjetnički program i svečani ručak. U posljednjih nekoliko godina izgradnja spomenika i organiziranje proslava su skromniji. Ali, njihov sadržaj rijetko iskače iz ustaljenog šablona. Nosioci posla su i dalje borci, ne generacija zbog koje se to čini. Omladina je često samo 'dežurni promatrač'. (...) Mnogo je, čak previše, neke prevaziđene mode, nepriličnog ukusa, mnogo je stereotipa do okoštalosti i začahurenosti stotinu puta oprobanih recepata, predstava po prevaziđenim scenarijima. Uz to idu, također, već okoštale fraze da je to oblast koju treba prepustiti mladima.“[316]

U ovoj, neobično iskrenoj samokritici, čini se kao da Savez boraca unatoč svim pokušajima, analizama i strategijama, ne uspijeva iznaći model kojim bi se na uspješan način „štafeta društvenog pamćenja“ prenijela mlađoj generaciji. Sekretar Konferencije SSOJ Robert Černe taj je problem možda ponajbolje opisao metaforom muzealizacije sjećanja: „To znači zatvaranje revolucionarnih tradicija u staklene izloge s kojih svi brišemo prašinu, obilazimo ih, svi im se divimo, ali, na kraju krajeva mogli bismo i bez njih...“.[317]

3.5.1. Utjecaj ritualnih praksi društvenog sjećanja na tipologiju spomeničke plastike

Budući da su građeni u javnom prostoru i bili namijenjeni širokoj društvenoj upotrebi, spomenici su podrazumijevali različite ritualne prakse i prisutnost većeg broja ljudi, posebno za vrijeme njihova otkrivanja i službenih komemoracija. Paul Connerton krajem osamdesetih

[316] Vlatković, Spomenka; Drašković, Milorad, „Istorija ne trpi šablone“, *Četvrti jul*, 17. 1. 1984., 1., 3.
[317] Isto.

godina ukazao je na važnost komemorativnih praksi u prenošenju društvenoga pamćenja. Kako bi na učinkovit način prenosili društveno sjećanje, rituali uglavnom podrazumijevaju uporabu formaliziranog, kodiranog jezika, koji se odlikuje performativnošću.[318] Takav tip lingvističke analize moguće je primijeniti i na sam prostor u kojemu se rituali izvode. Tradicionalna tipologija sakralnih objekata i prostorna dispozicija njihovih simboličkih elemenata ima jasno određenu funkciju u izvođenju religijskih rituala, iako – kontinuiranom upotrebom i dugom tradicijom primjene tipiziranih rješenja i izvođenje rituala – ta veza postaje manje uočljiva.[319] Oblici „lokalizacije" sjećanja, vidljivi u tipologiji profanih mjesta sjećanja, poput spomenika, upućuje na isto načelo „ugrađivanja društvenih okvira" (engl. *implacement of frameworks*) u javni prostor.[320] Budući da je on podložan stalnim promjenama, na taj se način, prema Mauriceu Halbwachsu, postiže stabilizacija kolektivnih identiteta i sjećanja, pružajući privid usporavanja ili zamrzavanja vremena.[321] Odvajanje spomenika simboličkim barijerama (najčešće je riječ o niskim ogradama koje ne pružaju stvarnu fizičku zaštitu objekta), služi simboličkom izmještanju mjesta sjećanja u bezvremenski kontinuitet obilježen aurom sakralnog, koji odgovara Foucaultovu konceptu heterotopije. Dok su ograde postavljane oko spomenika najčešće bile klasičnog tipa, izrađene od metala i nerijetko dekorirane prepoznatljivim simbolima (petokrake zvijezde) (**Slika 24.**), neka rješenja referirala su se i na tradiciju lokalnog graditeljstva, poput suhozida (**Slika 25.**). Ulazak u heterotopijski prostor spomenika zahtjeva poštivanje zadanih protokola ili izvođenje rituala, poput komemorativnih svečanosti polaganja vijenaca. Uklanjanjem ograde pristup spomeniku postaje otvoren za korisnike, čime se mijenjao i njihov odnos prema objektu ili temi komemoracije.

Pojam *performativnosti* u kontekstu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma može se povezati s načinima oblikovanja prostora namijenjenih izvođenju rituala i korištenju društvenog sjećanja, pa su tako spomenici nerijetko opremljeni arhitektonskim elementima poput platoa ili amfiteatara, ili utilitarnim mobilijarom, poput klupa, žardinjera i sl. Pojam *formalizacije*, pak, označava upotrebu standardne tipologije i morfologije spomenika, na način koja reflektira ustaljene ritualne i komemorativne protokole. Između rituala i tipologije spomenika postoji, dakle, izravna i važna uzročno-posljedična veza. To znači da je, s jedne

[318] Connerton, Paul, *Kako se društva sjećaju?*, Zagreb: Antibarbarus, 2004., 86–90.
[319] Vidi: Halbwachs, Maurice, *The Collective Memory*, Harper & Row Colophon Books, 1980., 151–165.
[320] Middleton, David; Brown, Steven D., „Memory and Space in the Work of Maurice Halbwachs", u: *The Social Psychology of experience: Studies in Remembering and Forgetting*, D. Middleton; S. D. Brown (ur.), London: Sage Publications, 2005.,46–48.
[321] Isto.

strane, promjena rituala utjecala na pojavu novih tipova memorijalne plastike, a s druge, da su inovativni pristupi oblikovanju spomenika – poput njegova stapanja s urbanim prostorom i slobodnije dispozicije strukturalnih elemenata – rezultirali novim oblicima organizacije ritualnih svečanosti te poticanjem neposrednijih oblika „korištenja“ spomenika.

Tijekom prvih 15-ak poslijeratnih godina rituali otkrivanja spomenika bili su, kao što pokazuje jedan od sačuvanih protokola te vrste iz Državnog arhiva u Rijeci, strogo planirana i kontrolirana društvena situacija, a redoslijed i hijerarhija događanja koji su ih sačinjavali imali su jasnu simboličku funkciju.[322] U takvim je ritualima središnju ulogu imao spomenik. Uređenje i opremanje njegova okoliša funkcionalnim elementima održavalo je potrebe ritualnog izvođenja (komemorativni plato, prostor za vijence, plamenik, jarboli za zastave i dr.) (**Slika 26.**). Pod točkom broj 5 u opisu toga protokola stoji: „Od školske djece i omladine organizira se kordon, koji štiti najmanje 3–4 metra upražnjenog prostora ispred spomen objekta, koji se otkriva“. Nakon glazbenog uvoda, uvodnog govora, minute šutnje i obraćanja izabranih govornika bilo je predviđeno da: „(...) počne da klizi pokrov sa spomen objekta prema dole, limena glazba počinje sa Lenjinovim posmrtnim maršem, što je znak za polaganje vijenaca, za koje vrijeme glazba neprestano svira“. Taj čin označava trenutak u kojem se prisutni mogu približiti spomeniku. „Pošto glazba završi i vijenci budu položeni, daje se znak počasnom odredu, koji vrši počasnu paljbu od 3 plotuna i to u pogodnom pravcu u vis i preko samog spomen-objekta. S ovim je uži svečani čin otkrića spomen objekta završen.“[323] U istom dokumentu definiran je i protokol održavanja komemoracija na postojećim spomenicima, koji je podrazumijevao precizan redoslijed polaganja vijenaca pojedinih društveno-političkih organizacija (SKJ, NO, SSRN, AFŽ i sl.), povezanih sa simboličnim datumima na kojima su se komemoracije odvijale. S osobitom je preciznošću definiran protokol kojeg se trebalo pridržavati pri sahrani preminulog borca/borkinje. Ritual, za koji je ranije bio zadužen predstavnik određene religijske zajednice, morao je biti nanovo osmišljen, a kako bi se nova praksa formalizirala, bilo je potrebno predvidjeti i opisati svaki njegov detalj. Opisom u čak 16 točaka obuhvaćena je tako struktura i raspored pogrebne povorke, zaduženja i uloge u ritualu sahrane, kao i izgled simbola – „piramida-petokraka“ i traka od platna s pozlaćenim slovima s natpisom „Slava ti druže-ce“ – koji su zamijenili simbol križa.[324]

---

[322] HR-DARI, 246, *Rad i organizacija otkrića spomenobjekata i polaganje vijenaca, te organizacija pokopa*. Iako nam nije poznat datum ovoga dokumenta, prema nazivima pojedinih organizacija moguće je zaključiti kako je nastao prije 1953. godine.
[323] Isto.
[324] Isto.

Uz otkrivanje spomenika, ritualne prakse komemoriranja u tom su razdoblju bile obilježene organizacijom priredbi i smotri različitih kulturno-prosvjetnih društava i sindikalnih podružnica, masovnih mitinga na autentičnim lokacijama iz NOB-a te „narodnim proslavama“ na otvorenom. Te aktivnosti često su podrazumijevale afirmaciju kulturno-umjetničkog rada, organizacijom prigodnih izložbi, književnih večeri i predavanja, izvođenjem novih glazbenih kompozicija, održavanjem kazališnih predstava i sl.[325] Ilustrativan primjer nudi popis aktivnosti uz obilježavanje 10. obljetnice ustanka u Hrvatskoj, koje su uključivale i organizaciju *Izložbe NOB u Hrvatskoj*, čiji su prijedlog izradili povjesničarka umjetnosti Danica Švalba i arhitekt Đuka Kavurić 1951. godine u Zagrebu:

> „Izložba bi se uredila u slobodnom prostoru bivšeg Nadbiskupskog parka na Ribnjaku, a trajala bi 2 mjeseca (kraj augusta – septembra, oktobra). Paralelno bi se uredio postojeći Muzej narodnog oslobođenja za stalni posjet publike. U parku bi se naznačili pojedini objekti i važni događaji iz NOB, (koji bi) bili simbolično prikazani u stanovitom redoslijedu. Tu bi bilo i oružje i vojno strelište za gađanje iz publike, partizansko kazalište i kino, pionirsko odjeljenje i bifei. Za izložbu je potrebno osigurati kredit od 5,000.000 dinara, koji bi se vratio od ulaznica."[326]

Usmjeravanjem SUBNOR-ove politike pamćenja prema mlađoj generaciji početkom šezdesetih godina mijenjao se repertoar aktivnosti i karakter proslava te prilagođavao pretpostavljenim interesima nove generacije korisnika, pri čemu su spomenici nastavili funkcionirati kao središnje mjesto izvedbe komemorativnih rituala. Od izvedbi još uvijek aktivnih dramskih grupa partizanskog kazališta, preko ceremonije primanja u pionire, organizacije popularnih omladinskih festivala, automobilskih relija i pomorskih regata, pa sve do *rock-and-roll* koncerata 1980-ih godina, tipologija spomenika pratila je razvoj i zahtjeve novih oblika korištenja mjesta sjećanja.

Fotografija na **Slici 27.** pokazuje kako su se kolektivni rituali i svečanosti (politički govori, zborovi, recitali i sl.) stapali s novim koncepcijama spomenika, a sudionici su postajali dijelom njegove strukture. Spomenici su često poprimali funkciju scenskih kulisa ili pozornica,

---

[325] Popis aktivnosti planiranih za obilježavanje proslave 10. obljetnice ustanka u Hrvatskoj, koja je bila organizirana u ljeto 1951. godine, uključeno je podizanje spomenika, organiziranje izložaba slika iz NOB-a, u organizaciji ULUH-a, i izvođenje kazališnih predstava. „Pripreme za proslavu 10-godišnjice ustanka NR Hrvatske“, Sjednica biroa CK KPH održana 21. 4. 1951. u Zagrebu, u: Vojnović, Branislava (ur.), *Zapisnici Politbiroa Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije 1945. – 1952., svezak 2: 1949. – 1952.*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2006., 768–770.

[326] Isto, 770.

a novi, osuvremenjeni rituali, čija je izvedba bila prepuštena mlađoj generaciji, približavali su se ideji „živih spomenika“. Koncept spomen-parka, koji se afirmira već pedesetih godina, anticipirao je ideju svakodnevnog pa i rekreativnog korištenja mjesta sjećanja i započeo proces postupnog nadilaženja heterotopijske dimenzije memorijalnog prostora.[327]

Proces stvaranja spomenika kao otvorenog, inkluzivnog prostora moguće je pratiti na primjeru razvoja njegove kružne osnove. Takav tip spomeničke plastike udaljena je referenca na povijesnu simboliku polukružnih prostora – eksedre ili apside – koji se u europskoj arhitekturi javljaju u profanoj funkciji trgova (foruma) i komunalnih zgrada (bazilika), da bi u kršćanskoj bazilici postupno dobili najvažniju sakralnu funkciju, naglašenu odvajanjem apside od prostora za vjernike i uvođenjem deambulatorija.[328] Eksedra je, posebno ona u obliku kolonade, upotrebljavana na prijelazu 20. stoljeća kao element monumentalnih memorijalnih kompleksa (npr. *Milenijski spomenik* na Trgu heroja u Budimpešti, 1900.), ali je obilato upotrebljavana i u sovjetskoj pseudoklasicističkoj spomeničkoj plastici, podizanoj u čast oslobođenja i pobjede nad Silama osovine (npr. *Spomenik sovjetskim vojnicima poginulima za oslobođenje Austrije od fašizma*, Beč, 1945.). Oba primjera baštine tipologiju baroknog urbanizma, koji nepravilnim konturama gradskih trgova dinamizira javne površine.

Primjeri nastali u razdoblju socijalizma na području Hrvatske ukazuju na dvije razvojne linije centralne ili kružne osnove spomeničke plastike: razvoj zidne apsidalne forme i centralnog tlocrta prihvatnog platoa ili trga. Obje su indikativne za način na koji se razvoj toga tipa spomenika usklađuje s novim modelima njegove uporabe i njegove neposrednije integracije u postojeću urbanu i društvenu strukturu.

Početak razvoja apsidalne forme prepoznajemo u tradicionalnim tipovima spomenika, kakvi su u nešto većoj koncentraciji locirani na području Kvarnera (vidi: *Jušići*, *Lipa*, *Supetarska Draga*). Riječ je o polukružnim kamenim ili zidanim strukturama smještenima na povišenom platou do kojeg vodi nekoliko stepenica. Čeoni dio apsidalnog zida najčešće je naglašen vertikalnim elementom, a s njegove unutrašnje strane postavljene su ploče s natpisima

[327] Takva praksa uzrokovala je negodovanje starije generacije i preživjelih sudionika rata, koji su organizaciju proslava u spomen-parkovima smatrali neprikladnim. Jedan od preživjelih učenika kragujevačke gimnazije u prosvjednom pismu navodi: „Na ulazu u spomen-park nije napisano da kapu treba skinuti. Nije napisano da se glasno ne govori. A, ljudi i djeca šapatom čitaju posljednje riječi sa otrgnutih listova iz đačkih svezaka i skinutih kapa zaklinju se da će mrziti rat. I tu gdje oni, suznih očiju, odaju počast mrtvim Kragujevčanima, tu sviraju Kragujevačke harmonike, violine, tambure, ori se pjesma i virla Kragujevačko kolo.“ AJ, SUBNOR, 297, fasc. 116, pismo Miodraga Zlatića, 7. 12. 1978.

[328] Apsida je kao zasebni arhitektonski element definiran inkorporiranjem eksedre u volumen bazilike. Prvi takav slučaj bilježimo u izgradnji bazilike Ulpia početkom 2. st. n. e. Mueller, Werner, *Atlas arhitekture I*, Zagreb: Golden Marketing; Institut građevinarstva Hrvatske, 1999., 231.

i imenima stradalih (**Slika 28.**). *Spomenik žrtvama fašizma* (1954.) nalazi se na autentičnoj lokaciji jedne od brojnih spaljenih kuća u selu Lipa nedaleko od Rijeke i visokom je ogradom odvojen od ostatka javnog prostora.[329] Sredinom pedesetih godina nastaje i *Spomen-kosturnica i spomenik palih boraca*, koja „izrasta" direktno iz tla, izdižući se iznad kosturnice ukopane u padinu Parka heroja na Trsatu u Rijeci (Zdenko Kolacio i Zdenko Sila, 1954.–1957.). Monumentalni zid ima funkciju plastičkog naglaska, a svojom polukružnom formom definira prostor svečanog komemorativnog platoa (**Slika 29.**). Inicijalni projekt toga spomenika predviđao je figuralnu skulpturalnu kompoziciju na platou spomenika, od koje se naknadno odustalo (**Slika 30.**).[330] Konstrukcija koja referira na apsidalnu formu postala je tako jedini plastički element spomenika, koji bjelinom kamene oplate i asimetričnom, hiperboličnom linijom asocira na razvijenu zastavu, ptičje krilo ili brodsko jedro, kao simbol slobode. U potpunosti lišen elementa naracije, ovaj primjer predstavlja jedan od prvih realiziranih spomenika monumentalnih dimenzija, u kojem je ostvarena sinteza arhitektonskog i kiparskog pristupa spomeničkoj plastici.[331]

Tijekom sedamdesetih godina varijacije toga tipa javljaju se kao sastavnica hibridnih arhitektonsko-skulpturalnih spomeničkih projekata. Polukružno oblikovanje zida ili prilaznog podija asocira dvostruko kodirani simbol eksedre/apside, kao mjesta okupljanja, ali i označitelja ekskluzivnog, svečanog ili sakralnog prostora. U tom je smislu moguće tumačiti i neobičnu strukturu monumentalnog *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Kozici nedaleko od Vrgorca (Nenad Krivić, 1973.) (**Slika 31.**), kao i pristupni plato *Spomenika ustanku naroda Korduna i Banije* na Petrovoj gori, u kojem je spomenuti tip organski uklopljen u cjelinu skulpturalnog sloja toga memorijalnog objekta (**Slika 32.**, **Slika 33.**).

Kružna osnova nije bila rijetkost u planiranju većih memorijalnih kompleksa, posebno tijekom posljednjih dvaju desetljeća promatranoga razdoblja (vidi: *Buzet*, *Pijavičino*, *Senj*, *Jagodnja Gornja* i dr.). Koncept kružnoga ophoda oko spomenika prisutan je već i u projektu za *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* u Batini (1947.), no funkcija kružnog platoa tu je – kao

---

[329] U sklopu vojne akcije *Braunschweig*, njemačka vojska je 30. 4. 1944. godine u znak odmazde u cijelosti spalila selo, a gotovo svi stanovnici (263 civila) bili su ubijeni. Fotografije toga zločina su, igrom slučaja, sačuvane i izložene u memorijalnom muzeju. Lipa je nakon rata obnovljena i ponovno naseljena, a segmenti porušenih kuća bili su konzervirani. Vidi: *Memorijalni centar Lipa pamti*, http://lipapamti.ppmhp.hr/30-travnja-1944/ (pristupljeno 5. 12. 2016.).

[330] Arhivska građa o izgradnji spomenika čuva se u dokumentacijskom odjelu Muzeja grada Rijeke.

[331] Nedostatak narativne dimenzije nadomješten je stihom preuzetim iz pjesme „Naša sloboda" Ivana Gorana Kovačića, uklesanim u spomenik, koji daje naslutiti simboličku vezu između forme i sadržaja: „Puzi slobodo, ne treba da letiš / nek tvoje kosti pokrivaju krpe / Al' jednom oko naše mrtve hrpe / životom ćeš se smrti da osvetiš".

i kod većine navedenih primjera – strogo reprezentativna, pri čemu korisnik ostaje u pasivnoj ulozi recipijenta herojskog povijesnog narativa, detaljno „ispričanog“ nizom scena na reljefnom frizu. *Spomen-kosturnica palih boraca i žrtava fašističkog terora* u Jastrebarskom, rad arhitekta Aleksandra Freudenreicha iz 1956. godine, jedan je od ranijih primjera pokušaja intimnijeg rješavanja centralnog plana. On je tamo riješen koncentričnim elementima od klesanog kamena, raspoređenim oko središnjeg obeliska, kojima se anticipira boravak posjetitelja (**Slika 34.**). Sličan pristup rješavanju kružne tlocrtne osnove spomenika prisutan je i kod *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Garešnici, izvedenog tridesetak godina kasnije upotrebom znatno drugačijeg arhitektonskog rječnika (**Slika 35.**). Spomenik je smješten u glavnom gradskom parku, gdje povišena kružna osnova i organizacija plastičkih elemenata upućuju kao reminiscencija na parkovnu arhitekturu, odnosno arhitekturu glazbenih paviljona, čestih u parkovima gradova na području nekadašnje Vojne krajine. Plastički elementi spomenika, čija se obrada površine referira na brutalističku arhitekturu, čine dekor namijenjen izvođenju rituala i proslava (prolaz u obliku petokrake zvijezde između dvaju betonskih zidova). Od istoga su materijala izvedene klupe koje prate kružnu strukturu spomenika, čime ta pomalo agresivna betonska struktura koncipira prostor socijalizacije i boravka. Na sličnu koncepciju nailazimo u spomen-parku „Titov gaj“ nedaleko od Crikvenice iz 1980. godine, čije betonske vertikale i struktura obodnog zida od grubo klesanog kamena predstavljaju kombinaciju dvaju prethodno opisanih primjera (**Slika 36.**).

U kontekstu razmatranja uloge rituala u morfologiji spomenika s jedne, kao i njihove tipološke geneze s druge strane, možda najzanimljiviji tipološki pomak predstavljaju otvorene eksedre ili amfiteatarske tribine, koje se kao dio spomeničkih kompleksa javljaju 1960-ih godina, primarno kroz opus Bogdana Bogdanovića. Uporabu toga klasičnog elementa moguće je sagledati i kroz vizuru postmoderne arhitekture, koja je jedna od značajki Bogdanovićeva opusa.[332] Jedini takav element u Hrvatskoj, izvorno mišljen kao dio spomeničkog kompleksa, nalazimo u njegovu rješenju *Spomen-parka Dudik* na periferiji Vukovara iz 1981. godine (**Slika 37.**). *Spomenik osnivanju Jugoslavenske ratne mornarice / Krila galebova*, djelo srpskog kipara Rajka Radovića iz 1962. godine, nadopunjen je 1984. godine monumentalnim amfiteatrom s 800 sjedećih mjesta (**Slika 38.**). Primjena takvih elemenata javlja se, dakle, u trenutku kada se performativni i didaktični učinak spomenika nameće kao sve važniji element prenošenja

[332] Blagojević, Ljiljana, „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation“, *SPATIUM International Review*, 25 (2011.), 25., DOI: 10.2298/SPAT1125023B.

društvenog sjećanja. Uočljiva je intencija da se postojeći spomenici nadopune novim sadržajima koji podrazumijevaju osiguravanje adekvatne arhitektonske infrastrukture, čime su spomenički kompleksi nerijetko transformirani u svojevrsne „učionice na otvorenom“.[333] Time su se osiguravali uvjeti za dulji i smisleniji boravak na samoj lokaciji spomenika i razvoj aktivnijeg odnosa korisnika prema povijesnom i idejnom naslijeđu NOB-a, revolucije i radničkog pokreta.

Vjerojatno najcjelovitiji u spomenutom nizu pokušaja prilagodbe spomenika aktivnoj ulozi spomenika i nadilaženju heterotopijske dimenzije mjesta sjećanja predstavlja idejno-urbanistički projekt arhitekta i dizajnera Bernarda Bernardija iz 1975. godine (izvedbeni projekt iz 1981.), izveden, u ponešto izmijenjenoj verziji, tek 1987. godine (**Slika 39.**). Riječ je o spomen-trgu izvornoga naziva *Spomen-memorijal „Tito – Sloboda“*, koji sačinjavaju dva polukružna segmenta tvoreći približan oblik amfiteatra. Najveći promjer objekta iznosi otprilike 30 m. U središnjem se dijelu nalazi pozornica kružnoga oblika, u istoj razini s rivom, odnosno okolnim terenom, naglašena drukčijom obradom kamena. S jedne i druge strane pozornice nalaze se tri reda približno polukružnih tribina; po obodu tribina postavljen je kameni zid, koji tlocrtno slijedi oblik objekta, a s čije su vanjske strane:

> „unutar četiri ravnomjerno raspoređena 'izreza' (...) postavljene ploče s reljefima, koji prikazuju četiri korčulanske tradicije (brodogradnja, klesarstvo, ribarstvo i vinogradarstvo). Vanjski zid objekta na zapadnom kraju (prema moru) prelazi u kružni plato na koti 2,80, u čijem središnjem dijelu će biti postavljena skulptura 'Tito'“.[334]

Skulpturalni elementi projekta izvedeni su u suradnji s kiparima Vaskom Lipovcem i Vinkom Fabrisom.[335] Memorijalni trg posvećen preminulom predsjedniku Josipu Brozu Titu trebao je biti, prema izvornom Bernardijevu planu, upotpunjen njegovom figurom, umjesto koje je krajem osamdesetih godina izvedena kamena vertikala koja asocira na brodsko jedro (**Slika 40.**).

> „Spomenik, kao memorijalno središte, namijenjen je svakodnevnoj funkciji, počam od vizualno-estetskog doživljaja, šetnje, okupljanje, odmaranje na kamenim klupama i tribinama uz prelijepe vidike na stari ambijent Korčule (Sv. Nikola), morsku pučinu, Pelješac. Tu će se slaviti razne obljetnice, održavat će se društveno-političke manifestacije, školske i omladinske priredbe, recitali, koncerti, teatar na otvorenom, igra

[333] Kirn, G.; Burghardt, R., „Jugoslavenski partizanski...“ (2012.), 10.
[334] HR-DAST, 903, IZV, „Tehnički opis Memorijalnog spomenika 'Tito – Sloboda' u Korčuli“.
[335] Muzej arhitekture HAZU, kat. 090, Memorijalni kompleks s ambijentalnim karakteristikama u Korčuli.

'Moreške', nastupi dalmatinskih klapa i sl. Odgovarajućom rasvjetom i ozvučenjem omogućit će vrlo efektne noćne priredbe.“[336]

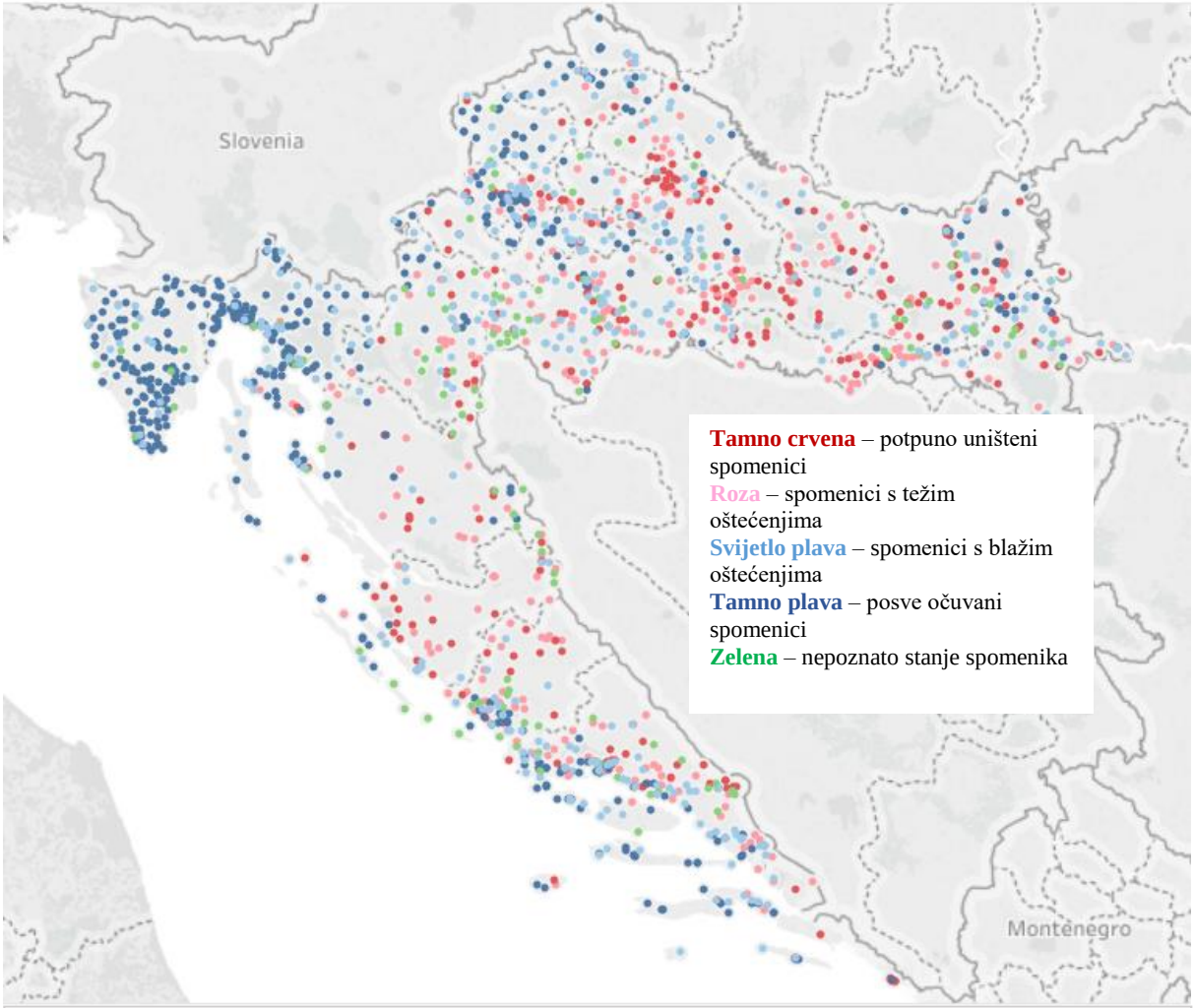
Takav opis u potpunosti odgovara ranije spomenutoj tendenciji stapanja memorijalnog sadržaja sa svakodnevicom korisnika, koju indicira i njegovo povezivanje s ostalim funkcijama urbanog okruženja, poput različitih kulturnih manifestacija i turističkih sadržaja. Iako ta tipološka inovacija omogućuje (i predviđa) održavanje službenih ritualnih svečanosti, način oblikovanja prostora nije podređen toj funkciji. Polivalentnim konceptom spomenika-trga kružne tlocrtne osnove, opremljenog elementima pogodnima za spontani boravak posjetitelja, ostvaruje se ideja „demokratičnog“ ili „živog“ mjesta sjećanja, koje potiče ili omogućava stvaranje individualnog odnosa prema zadanoj temi ili objektu društvenog sjećanja. Mjesto spontanog okupljanja mještana više nije određeno njegovom funkcijom transfera sjećanja, čime se napušta ideja reprezentativne i didaktičke funkcije spomenika. Čini se kako su takve koncepcije spomenika iz razdoblja kasnog socijalizma – uzme li se u obzir i odustajanje od postavljanja spomenika Titu – istovremeno bile odraz krajnjih rezultata decentralizacije i liberalizacije društvenog sjećanja i naznaka odustajanja od osnovnih načela na kojima je društveno-politički sustav počivao.

[336] Isto.

4. Prijedlog tipologije spomenika

Budući da je velik postotak spomenika nastalih u razdoblju socijalizma u Hrvatskoj bio uništen 1990-ih godina (**Karta 7.**) te da nam stručni popisi i evidencijski kartoni iz ranijih godina uglavnom nisu bili dostupni, prijedlog tipologije toga korpusa podrazumijevao je prikupljanje podataka istraživanjem velikoga broja sekundarnih izvora i neposrednim uvidom ostvarenim obimnim terenskim istraživanjima. S obzirom na našu inicijalnu hipotezu i cilj istraživanja, te na činjenicu da je naš primarni istraživački interes bio vezan uz konstruktivne aspekte spomenika – uz njegovu koncepciju i suodnos gradbenih elemenata – svoj prijedlog tipološke klasifikacije nismo mogli osloniti na prethodna istraživanja spomenika posvećenih NOB-u, revoluciji i radničkom pokretu. Kao što je detaljnije pojašnjeno u uvodnom poglavlju, njihova klasifikacija i valorizacija iz 1982. godine zasnivala se na historijskom značaju pojedinih realizacija i bila je rađena s ciljem provođenja novoga režima zaštite spomenika. Osim nekoliko amaterskih pokušaja evidencije porušenih i oštećenih spomenika, od osamostaljenja Hrvatske također nije bilo sustavnijeg pokušaja problemske ili tipološke analize toga korpusa, na koju bismo se mogli osloniti.

Karta 7.



Karta 7.

Prostorni prikaz geografske distribucije aktualnog stanja i stupnja oštećenosti spomenika u Hrvatskoj. Podaci o stanju očuvanosti pojedinog spomenika prikupljeni su terenskim radom (2011.–2016.) ili dobiveni iz relevantnih izvora. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/2c6T4g

Temeljem analize prikupljenih podataka o 1737 spomenika, pri čijoj je izgradnji korišten širok raspon različitih umjetničkih medija i načina kombinacije gradbenih elemenata, zaključili smo da bi primjena standardnih kriterija njihove klasifikacije – bilo formalno-stilskih ili ikonografskih – mogla rezultirati tipološkim sustavom koji neće moći na adekvatan način obuhvatiti strukturalnu kompleksnost i značenjske specifičnosti promatranoga korpusa. Argument u prilog takvom zaključku je i srodno istraživanju što ga je krajem sedamdesetih

godina provela slovenska povjesničarka umjetnosti Nelida Silič-Nemec na spomenicima iz razdoblja socijalizma s područja Gorenjska. Polazeći od autora tih realizacija, Silič-Nemec je evidentirane spomenike klasificirala prema kategorijama 1) arhitektonskih spomenika, 2) kiparskih spomenika i 3) „narodnih arhitektonskih“ spomenika (slov. *„ljudski arhitektonski“ spomeniki*). Objašnjenje i razumijevanje pojma autorstva spomenika u našem je istraživanju i u ovome radu, nešto kompleksnije, pa bi već i zbog toga primjena tipologije bliske Silič-Nemecovoj reducirala obrađenu spomeničku građu na tipološke kategorije koje ne korespondiraju s opisanim procesom nastanka spomenika i ne pružaju uvid u genezu tipoloških inovacija što su se odvile onkraj (pred)postavljenih disciplinarnih granica.

Kao funkcionalna osnova za tipološku razradu korpusa, poslužila nam je kataloška baza podataka, osmišljena na samom početku istraživanja. Pri procesu prikupljanja podataka vodili smo se principom „otvorenog sustava“, odnosno prilagođavanja kategorija opisa morfoloških, tematskih, ikonografskih i simboličkih obilježja spomenika karakteru same građe. Posebna pozornost posvećena je, međutim, konstruktivnim elementima svakoga spomenika, a zbog činjenice da nam je njihov opis omogućio evidentiranje osnovnih tipoloških obilježja i u onim slučajevima u kojima nije bio moguć neposredan, terenski uvid u spomenik (porušeni spomenici, spomenici čija je točna lokacija i stanje nepoznato), kao ni u cjelovitu dokumentaciju o njegovu nastanku, pa smo se morali osloniti na fotografije ili druge vizualne izvore. Primjena takve metode omogućila je precizniji opis predmeta našega istraživanja, odnosno ususlavljenje građe s ciljem identifikacije konstruktivnih principa koji čine polazište klasifikacijskog sustava kojeg predlažemo. Zahvaljujući takvom pristupu i dostatnoj količini prikupljene građe, bilo je moguće prepoznati određene uzorke u načinu kombiniranja konstruktivnih elemenata, kao i odstupanja koja su se u tom smislu ukazala kao značajna, upućujući na pojavu i razvoj novih/inovativnih konstruktivnih principa izgradnje spomenika.

Ovaj nam je pristup, istovremeno, ukazao i na izvjesne terminološke poteškoće prilikom identifikacije kompleksnijih tipova spomeničke plastike, osobito onih koje odlikuje kombinacija većega broja raznorodnih strukturalnih elemenata i uspostavljanje drugačije vrste „dijaloga“ s njegovim prostornim kontekstom i neposrednim okruženjem. Uz terminološki, pojavio se i problem evidentiranja i opisa spomenika čiji je inovacijski karakter bio rezultat primjene novih konstruktivnih i oblikovnih pristupa, odnosno pokušaja nadilaženja tradicionalnih tipoloških predložaka spomeničke plastike (odbacivanje postamenta, polivalentna funkcija skulpturalnih elemenata i sl.). Drugim riječima, primjena odabrane

metode katalogiziranja i opisivanja spomenika ukazala je na potrebu identifikacije elemenata iz proširenog polja spomeničke plastike, kakvog definira američka povjesničarka i teoretičarka umjetnosti Rosalind Krauss opisujući (ili opravdavajući) upotrebu termina „skulptura“ u relaciji prema pojavi novih kiparskih praksi tijekom šezdesetih godina (minimalizam, *land art*). Potreba za određenjem „proširenog polja“ skulpturalnog medija proizašla je upravo iz nemogućnost primjene tradicionalne terminologije na opisivanje novih oblikovnih praksi i umjetničkih strategija, čija je pojava, krajem sedamdesetih godina, kada je tekst Rosalind Krauss nastao, već ulazila u fazu povijesnoumjetničke historizacije. Dovođenjem pojma skulpture u kompleksan, aksiomatski suodnos s pojmom arhitekture i prirodnog krajolika, Krauss je dekonstruirala zadatosti dotadašnjeg perceptivno-kognitivnog horizonta razumijevanja ovoga medija i izvršila izniman utjecaj na prihvaćanje novih oblika kiparskih praksi u narednom razdoblju. Budući da je riječ o drugačijoj vrsti produkcije i stvaralačke problematike, njezin teorijski sustav nije – ili barem ne u cijelosti – primjenjiv na razradu i analizu tipologije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma. On nam je, međutim, bio iznimno vrijedan na metodološkoj ravni, na kojoj ukazuje na nužnosti iznalaženja nove terminologije i nadilaženja tradicionalnih analitičkih kategorija, koje su pri interpretaciji spomeničke plastike – a zahvaljujući dijelom njezinoj uglavnom standardnoj tipologiji – duboko urasle u povijesnoumjetnički diskurs.

4.1. Kriteriji klasifikacije i prikaz strukture predloženog tipološkog modela

Prednost formiranja cjelovite kataloške baze podataka leži i u mogućnosti sveobuhvatnijeg pregleda osnovnih karakteristika spomeničke plastike promatranoga razdoblja. Jedna od najizrazitijih jest i ta da je, zahvaljujući potrebi odgovarajućeg smještanja u javni prostor, većina spomenika izrađena povezivanjem većega broja konstruktivnih elemenata. Prijedlog osnovne tipologije spomenika stoga je zasnovan na opisu tih elemenata i primijenjenih konstruktivnih principa, a ne na klasifikaciji formalno-stilskih ili ikonografskih obilježja spomenika. Argument u prilog takvoj odluci jest i činjenica da kod većine spomenika iz promatranoga korpusa u prvome planu nije njihova estetska kvaliteta, već funkcija prostornoga obilježja kao (pre)nositelja poruke o povijesnim događajima, osobama i idejama. Riječ je o porukama koje je naručitelj spomenika smatrao dovoljno značajnima za identitet

lokalne zajednice da bi inicirao njihovo (doslovno i simboličko) upisivanje u javni prostor, odnosno u kolektivno pamćenje te zajednice. No unutar ovoga istraživanja nije nas toliko zanimao sadržaj poruke (iako on čini važan dio sustavne analize spomenika), koliko način njezine medijacije, pa je jedan od važnih kriterija uvrštavanja pojedinih spomenika u promatrani korpus bila njihova funkcionalnost na razini „prostornog znaka“. U skladu s tim kriterijem iz našeg korpusa isključene su spomen-ploče na objektima, kao i objekti čija primarna funkcija nije spomenička (spomen-škole, spomen-domovi i sl.). Iznimka je napravljena samo u onim slučajevima u kojima spomen-ploče i slična obilježja povijesnih događaja na objektima druge funkcije sadržavaju kiparske ili likovne elemente, na tragu našega interesa za medijaciju sjećanja izražajnim sredstvima likovne umjetnosti.

Većina osnovnih konstruktivnih elemenata koje susrećemo u promatranoj skupini spomenika ima dugu tradiciju upotrebe u memorijalnoj plastici europskoga kulturnog kruga. Stoga kontinuitet njihove upotrebe u spomeničkoj plastici u razdoblju socijalizma prepoznajemo kao komunikacijsku strategiju kojom se prepoznatljivi ili univerzalni konstruktivni elementi upotrebljavaju kao učinkoviti mediji koji su prilagodljivi potrebi prijenosa novih društveno-povijesnih i/ili ideoloških sadržaja. Konstruktivne elemente spomenika prepoznajemo stoga kao medije prijenosa određenog značenja ili poruke koje spomenik više ili manje učinkovito posreduje široj društvenoj zajednici. Pri tome se primjenom različitih strategija kombinacije većega broja elemenata ili unošenjem novih, konstrukcijsko-inovativnih elemenata transfer sjećanja usložnjava ili od korisnika zahtijeva veći kognitivno-perceptivni angažman.

Konstruktivne elemente, čija je specifična konfiguracija okvir za određenje spomeničke tipologije, podijelili smo prema njihovoj pripadnosti određenom umjetničkom mediju u četiri kategorije: **arhitektonsku**, **kiparsku**, **likovnu** i kategoriju **ostalih elemenata** (pomoćni ili utilitarni).

- Osnovni konstruktivni **arhitektonski elementi** uže su povezani s tradicionalnim oblikovnim repertoarom spomeničke plastike, čiji je tretman ovisio o autorskom izboru formalnog rješenja (stilizacija, redukcija), odnosno o ikonografskom programu spomenika. Arhitektonski elementi određeni su i svojom funkcijom unutar cjeline spomeničkog rješenja, a čine ih stele, obelisci, piramide, postamenti,

zidne konstrukcije, platoi, stubišta, pristupne rampe, bazeni, amfiteatri itd.

- **Kiparske elemente** izjednačavamo s osnovnim vrstama skulpture (puna plastika, reljef).
- **Slikovni elementi** obuhvaćaju intervencije u spomeničku cjelinu učinjene primjenom dvodimenzionalnih umjetničkih medija (mozaik, fresko slikarstvo).
- **Ostali elementi** obuhvaćaju sve pomoćne, funkcionalne segmente spomenika (spomen-ploče, plamenici, jarboli za zastavu, državni ili ideološki simboli) i urbanu opremu (žardinjere, klupe, rasvjetna tijela, ograde i sl.).

Važnu ulogu pri odabiru tipa i izvedbi spomenika, imala je – kao što smo već istaknuli – njegova prostorna ubikacija (urbano tkivo, nenaseljeno prirodno okruženje, raskrižje puteva, i sl.). Formalno-stilski i prostorni činitelj tek su u rijetkim slučajevima bili generatori nastanka novih tipova spomenika. Primjerice, novi način tretmana skulpturalne forme, prisutan u ranim spomeničkim realizacijama Dušana Džamonje, koji se primarno manifestira stilizacijom ljudske figure i unošenjem novih ikonografskih sadržaja, nije podrazumijevao i odmak od tradicionalne spomeničke tipologije (skulptura na postamentu). Novi tipovi spomenika često su bili rezultat umjetničkog razvoja samoga autora, kao i niza društveno-historijskih okolnosti te njihova utjecaja na uloge pojedinih aktera procesa nastanka spomenika (naručitelj, autor, kritičar, korisnik), koja se – od kraja pedesetih godina – manifestirala slobodnijom interpretacijom i kombinacijom osnovnih elemenata spomenika te uvođenjem i primjenom novih konstruktivnih principa, odnosno novih koncepcija spomeničkog organizma.

Polazeći od uočenih, karakterističnih načina kombiniranja i suodnosa konstruktivnih elemenata spomenika, predložena tipološka klasifikacija spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma dijeli građu unutar toga korpusa – a kao što pokazuje i **Dijagram 8** – na četiri temeljne tipološke skupine:

1. **Osnovni tip** spomenika (oznaka unutar klasifikacijskog dijagrama OT) definirali smo kao strukturu načinjenu upotrebom najviše tri konstruktivna elementa, koji čine plastičku cjelinu (npr. skulptura na postamentu okužena ogradom, reljef u zidnom bloku, obelisk s reljefnim elementom na platou i sl.). Kod spomenika iz ove tipološke skupine uvijek se susreće

jedan dominantni, konstruktivni element koji je ujedno glavni nositelj poruke/simboličkih značenja/sjećanja u javnom prostoru. Osim konstruktivnih elemenata, osnovni tip spomenika može uključivati i veći broj pomoćnih ili funkcionalnih elemenata, odnosno objekata urbane opreme, često privremenog karaktera i – u pravilu – bez znatnijeg utjecaja na njegova strukturalna obilježja.

2. **Kompozitni tip** spomenika (oznaka unutar klasifikacijskog dijagrama KT) počiva na principu adicije većega broja osnovnih konstruktivnih elemenata različitih kategorija i u pravilu pripada liniji kontinuiteta tradicionalnih spomeničkih rješenja, osobito kada je riječ o homogenim arhitektonskim strukturama, unutar kojih susrećemo veći broj kiparskih elemenata (skulptura na postamentu u koji je ugrađen reljef ili skulptura na obelisku okružena narativnim reljefnim ciklusom). Iako blizak načinu mišljenja spomenika u nekim ranijim povijesnim razdobljima, zbog većeg angažmana arhitekata i češćih suradničkih projekata u polju spomeničkih realizacija u poslijeratnom razdoblju, pojedini spomenici iz ove skupine obilježeni su slobodnijom upotrebom i razmještajem konstruktivnih elemenata u prostoru. Takvi zahvati usko su vezani uz potrebu markiranja autentične lokacije historijskih događaja i/ili uz uspostavljanje neposrednijeg kontakta s korisnikom. Njihova posljedica je nešto čvršća integracije spomenika u prirodni ili urbani krajolik.

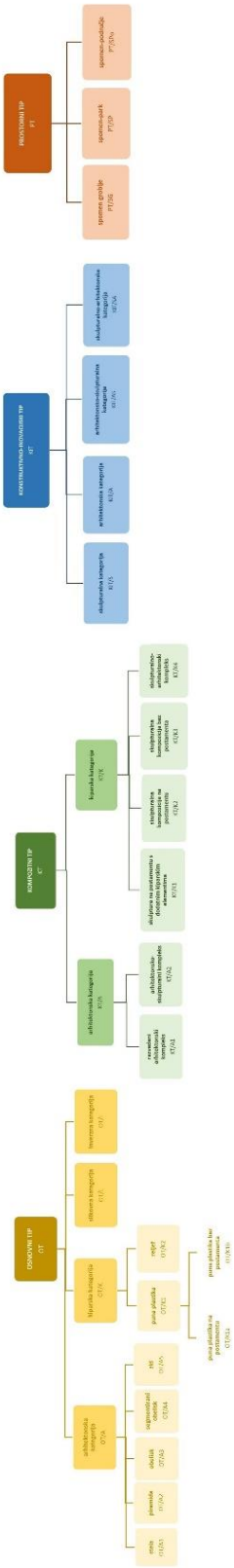
3. **Konstruktivno-inovacijski tip** spomenika (oznaka unutar klasifikacijskog dijagrama KIT) podrazumijeva oblikovanje homogenijih spomeničkih struktura čije težište nije toliko na kombinaciji većeg broja osnovnih konstruktivnih elemenata, koliko na objedinjavanju postupaka njihova oblikovanja, na formiranju novih estetsko-funkcionalnih cjelina ili na njihovoj integraciji u zadani prostorni kontekst. Za razliku od kompozitnoga tipa spomenika, prema čijem konstruktivnom principu se strukturira i situacija u njihovom okruženju, konstruktivno-inovacijski tip podrazumijeva aktivno uključivanje prostora. Drugim riječima, on funkcionira kao svojevrsna „proteza“ povijesno značajnog prostora i podrazumijeva aktivnu, tjelesnu i kognitivnu participaciju korisnika u rekreiranju povijesnog iskustva mjesta. Rezultat je organsko srastanje spomenika s njegovim okruženjem i stvaranje plastičko-prostornih cjelina čija je funkcija bila podržati i osnažiti internalizaciju procesa sjećanja. Konstruktivno-inovacijski tip spomenika prepoznajemo, stoga, i kao inovaciju u razvoju spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma na ovim prostorima.

4. **Prostorni tip spomenika** (oznaka unutar klasifikacijskog dijagrama PT) funkcionalno je uvjetovana (obilježavanje grobnih mjesta, formiranje većeg memorijalno-

rekreativnog prostora), veća prostorno-plastička cjelina, nastala upotrebom većega broja konstruktivnih i pomoćnih elemenata objedinjenih zajedničkom (i specifičnom) koncepcijom organizacije prostora. Njezin cilj je – između ostaloga – omogućiti pristup i adekvatno korištenje memorijalnog sadržaja na autentičnoj povijesnoj lokaciji. Osmišljavanje spomen-područja i planiranje njihovih sadržaja podrazumijevalo je aktivnu participaciju čitave društvene zajednice, a integralni dio njegova projekta bilo je i nastojanje da se potakne ekonomski razvoj lokalnih zajednica, odnosno da se memorijalni aspekti određenog povijesno značajnog prostora aktiviraju i objedine kroz društvenu praksu.

Izvan ovoga modela klasifikacije ostao je određeni, manji broj objekata, čije konstruktivne principe i/ili način organizacije konstruktivnih elemenata u jedinstven plastički ili prostorno-plastički organizam nije bilo moguće primjeriti obilježjima niti jednoga od četiri predložena, temeljna spomenička tipa. Izrazitija manifestacija pučke imaginacije ili doslovnost uprizorenja prošlog događaja, što ih susrećemo u tim realizacijama, nisu nam se činile – u konstruktivnom smislu – dovoljno uvjerljivim poveznicama da bismo tu, strukturalno izrazito heterogenu skupinu spomenika, izdvojili u zaseban tip.

Unutar svakog od četiri osnovna tipa spomenika prepoznaje se određeni broj podskupina obilježenih sličnom ili identičnom koncepcijom dominantnih konstruktivnih elemenata (arhitektonskih, kiparskih, likovnih), odnosno specifičnim načinom organizacije prostora, kada je riječ o prostornom tipu spomenika. Temeljem tih specifičnosti, definirane su i niže hijerarhijske razine predložene tipološke klasifikacije, pa u tom smislu svaki **tip spomenika**, ima svoje **kategorije** i **potkategorije**. S obzirom na brojnost spomeničkih realizacija unutar osnovnoga tipa spomenika, on je i jedini, čije se potkategorije dodatno raščlanjuju na **varijante**. Na **Dijagramu 8**. prikazana je cjelokupna shema predložene tipološke klasifikacije spomenika.



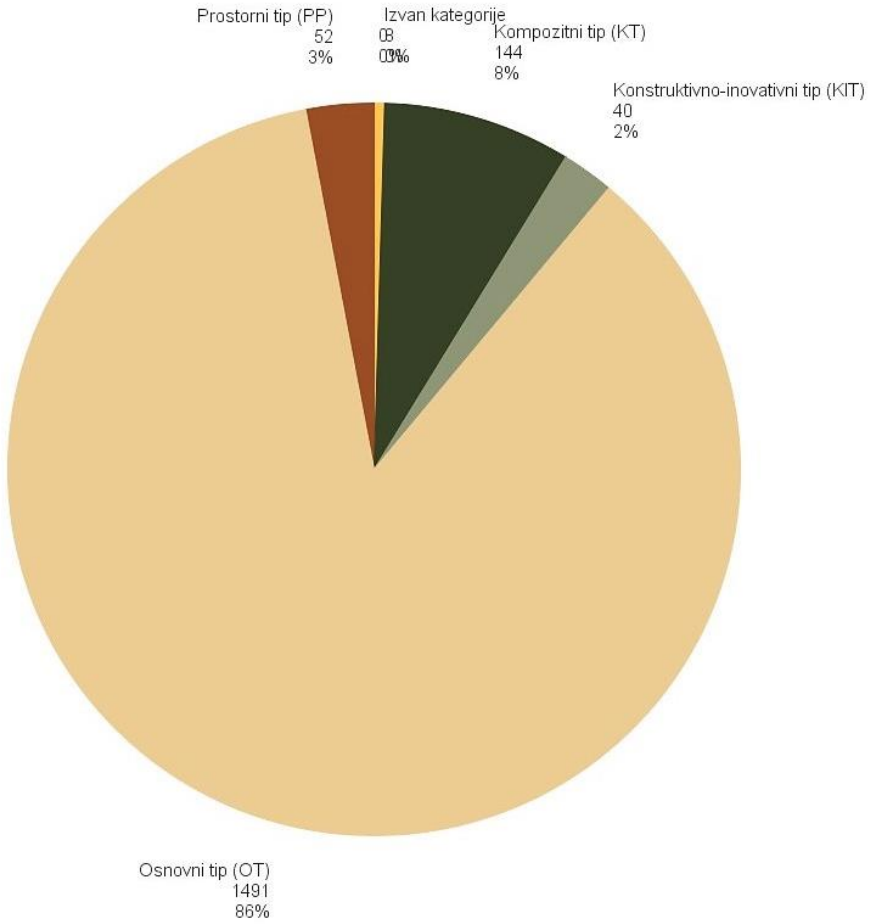
Dijagram 8.

Shema tipološke klasifikacije spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj.

Prikupljeni podaci, spremljeni u katalošku bazu podataka, omogućili su nam i provođenje kvantitativne analize čitavoga korpusa, pojedinih tipoloških skupina, njihovih kategorija, potkategorija i varijanti. Upotrebom drugih digitalnih alata te smo podatke i prostorno prezentirali kartama s prikazima geografske rasprostranjenosti pojedinih tipoloških skupina spomenika, koje ćemo koristiti i pri njihovu opisu i analizi.

Na **Dijagramu 9.** prikazan je ukupan omjer zastupljenosti svih tipoloških skupina, temeljen na broju spomeničkih realizacija koje im pripadaju. Osnovnome tipu tako pripada gotovo 1500 spomenika, odnosno 86 % ukupnoga broja jedinica promatranoga korpusa. Kompozitni obuhvaća oko 8 % realizacija, prostorni svega 3 % ili samo pedesetak spomenika, dok na konstruktivno-inovacijski tip otpada tek oko 2 % spomeničkih realizacija u Hrvatskoj u razdoblju od 1945. do 1990. godine.

Dijagram 9.



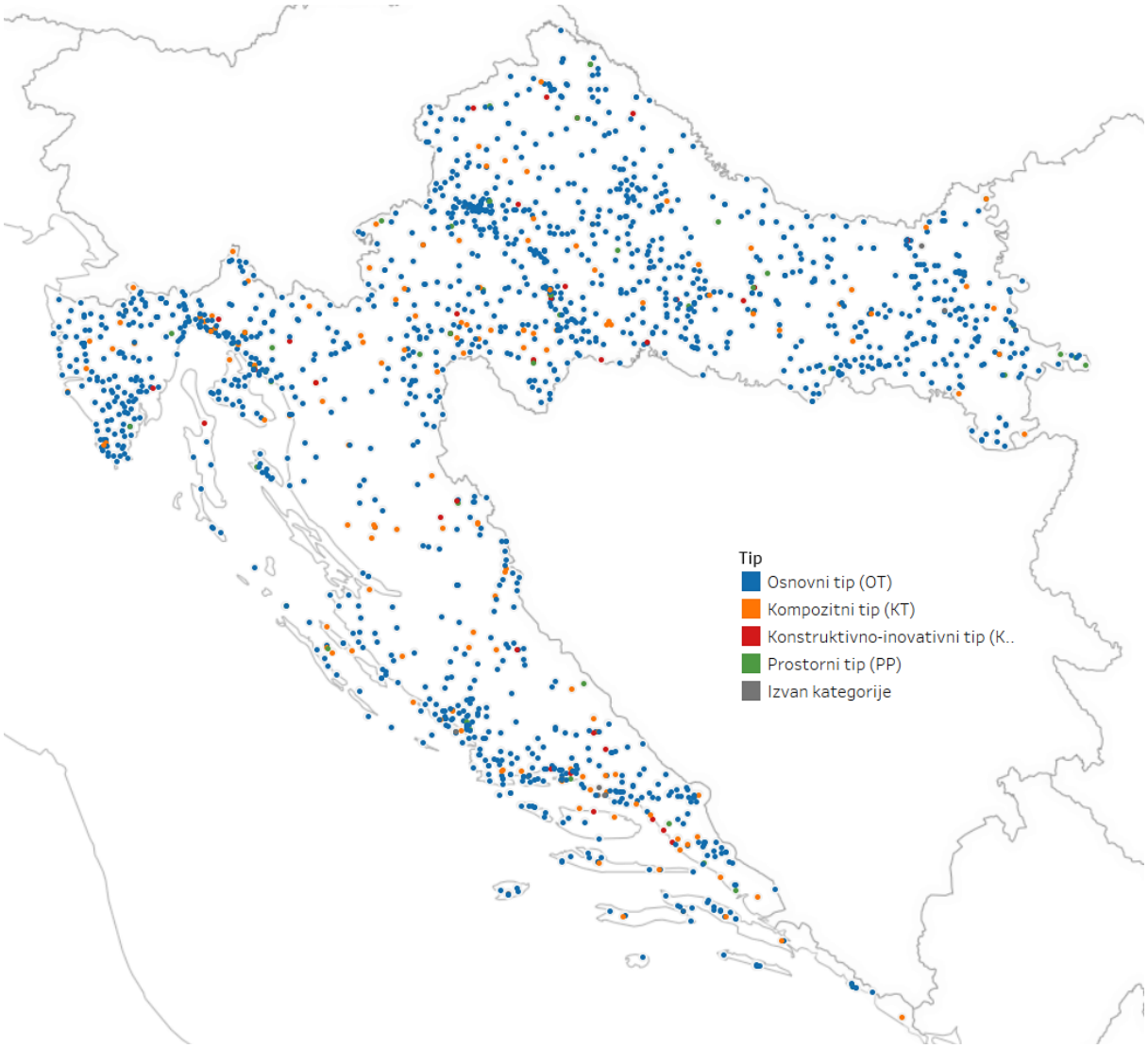
Dijagram 9.

Postotak zastupljenosti osnovnih tipova spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*

Slijedom omjera tipoloških skupina, može se zaključiti da je većina spomenika nastalih u razdoblju socijalizma nastala upotrebom manjeg broja konstruktivnih elemenata uglavnom vezanih uz tradicionalnu morfologiju spomeničke plastike. S druge strane, mali broj inovativnih realizacija – a zahvaljujući dijelom i proliferaciji znanstveno neutemeljene literature fokusirane na njihove oblikovne specifičnosti – na najboljem je putu da u popularnoj imaginaciji postanu sinonim za prirodu i umjetničke domete čitavoga korpusa. Ti umjetnički dometi i inovativan način mišljenja spomenika nesumnjivo su važan prinos domaće sredine povijesti europske monumentalne, spomeničke plastike druge polovine 20. stoljeća kojega tek treba afirmirati. No taj napor ne isključuje i istovremenu potrebu reevaluacije svih ostalih tipova spomenika, ne toliko s aspekta njihove umjetničke vrijednosti, koliko njihove uloge u praksama i politikama medijacije sjećanja u Hrvatskoj između 1945. i 1990. godine.

Prostorni prikaz istih podataka na **Karti 8.** pokazuje da je geografska distribucija svih tipova spomenika na hrvatskom teritoriju uglavnom ravnomjerna. U sljedećim odjeljcima ovoga poglavlja, zastupljenost i geografsku rasprostranjenost kategorija, potkategorija i varijanti svakog tipa spomenika prikazat ćemo upotrebom dijagrama i prostornih prikaza njihove geografske distribucije na karti.

Karta 8.



Karta 8.

Prostorni prikaz rasprostranjenosti pojedinih tipova spomenika. Svaka tipološka skupina označena je drugom bojom. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/U6pRgZ

4.2. Osnovni tip spomenika

Osnovni tip spomenika definiran je kao struktura načinjena upotrebom najviše tri konstruktivna elementa različitih kategorija (arhitektonske, kiparske i/ili slikovne), koji zajedno čine cjelinu spomenika. Takav je tip spomenika, kao što smo već istaknuli, najzastupljeniji u promatranome korpusu. Različite kombinacije njegovih konstruktivnih elemenata proizvele su niz kategorija, potkategorija i varijanti čiju smo klasifikacijsku raščlambu oslonili na formalne specifičnosti onoga konstruktivnoga elementa kojem je – u vizualnom i strukturalnom smislu – dodijeljena uloga središnjeg nositelja simboličkih i memorijalnih sadržaja spomenika. Slijedom toga kriterija, osnovni tip spomenika može se raščlaniti u četiri kategorije:

1. **arhitektonsku** (OT/A)[337]
2. **kiparsku** (OT/K)
3. **slikovnu** (OT/L)
4. **inverznu** (OT/I)

Ovisno o vrsti toga, vizualno i koncepcijski dominantnog konstruktivnog elementa, svaka od tih kategorija dijeli se na **potkategorije,** a u nekim slučajevima i na **varijante** potkategorija.

Arhitektonska kategorija osnovnoga tipa spomenika (OT/A1), tako obuhvaća potkategorije:

1. **stela** (OT/A1)
2. **piramida** (OT/A2)
3. **obelisk** (OT/A3)
4. **segmentirani obelisk** (OT/A4)
5. **zid** (OT/A5)

Kiparska kategorija osnovnoga tipa spomenika (OT/), obuhvaća potkategorije

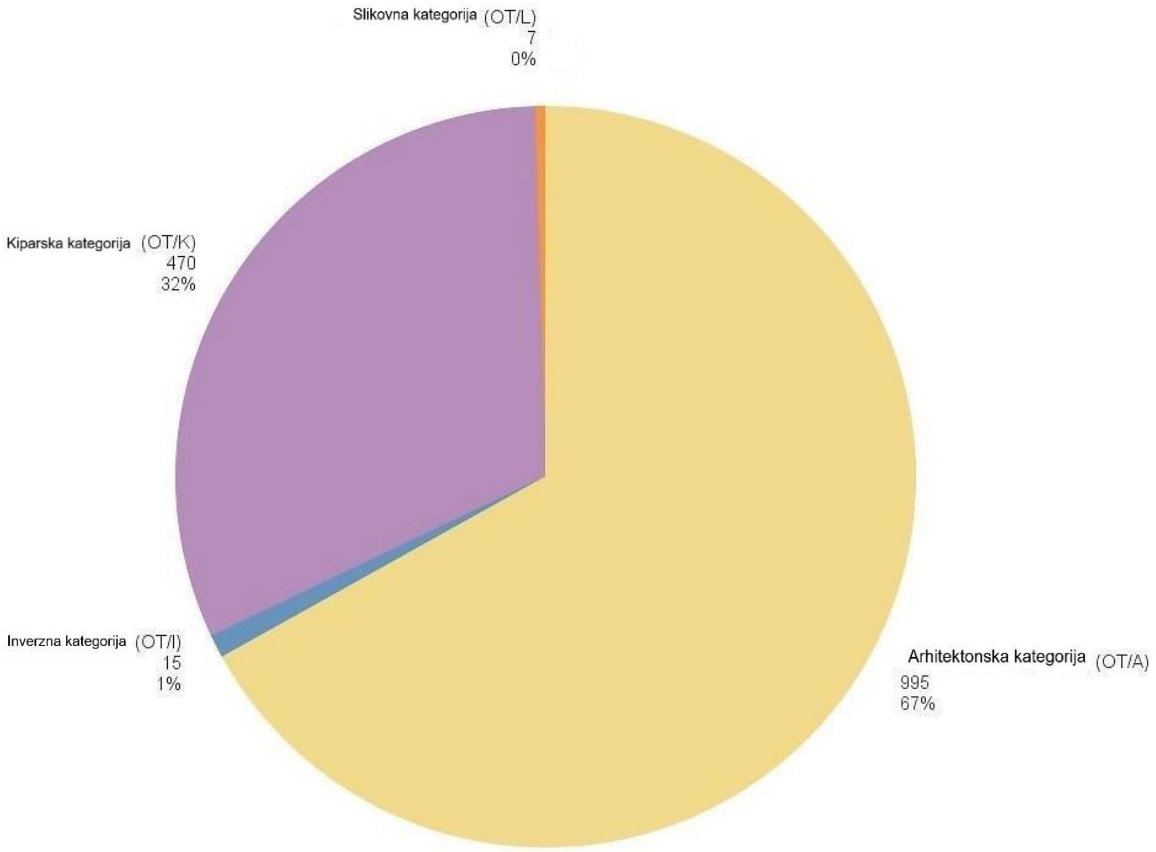
1. **puna plastika** (OT/K1)
    a. varijanta 1 – puna plastika na postamentu (OT/K1a)
    b. varijanta 2 – puna plastika bez postamenta (OT/K1b)
2. **reljef** (OT/K2)

[337] Sve tipološke skupine i potkategorije naznačene su u bazi podataka pod nazivima i šiframa, kako bi praćenje teksta i pretraživanje baze podataka prema pojedinim kategorijama bilo što jednostavnije.

Iako dvodimenzionalni umjetnički medij (mozaik, freska) kao samostalan konstruktivan element, odnosno kao osnovno sredstvo prenošenja poruke spomenika, razmjerno rijetko susrećemo, ipak ga razmatramo kao zasebnu kategoriju (**Slikovni osnovni tip** – **OT/L**). Sličan slučaj predstavlja i posljednja, četvrta kategorija osnovnoga tipa spomenika (**Inverzni osnovni tip – OT/I**), koja – unatoč jednako malom broju primjera – radi inverzije u konstruktivnom principu slaganja elemenata, formira zasebnu potkategoriju spomenika. Iako je i ovdje riječ o upotrebi osnovnih konstruktivnih elemenata, spomenike toga tipa odlikuje hipertrofija sporednih elemenata (uglavnom ideoloških označitelja) koji poprimaju obilježja konstruktivnih elemenata spomenika (primjerice, petokraka zvijezda preuzima ulogu stele ili postamenta). Cijela shema tipološke podjele ovoga tipa spomenika vidljiva je na žutom segmentu **Dijagrama 8.**

Na **Dijagramu 10.** prikazan je omjer opisanih kategorija osnovnog tipa spomenika. Uočljivo je da je brojno dominantna arhitektonska kategorija (67 %), a s upola manjim brojem realizacija slijedi ga kiparska (32 %). Slikovna i inverzna kategorija čine tek oko 1% ukupnih realizacija unutar ove tipološke skupine.

Dijagram 10.



Dijagram 10.
Zastupljenost kategorija osnovnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*.

Kategorije osnovnog tipa spomenika oslanjaju se na konvencionalne tipološke predloške, uglavnom antičke provenijencije, koji su – korespondirajući s promjenom stilskih formacija i društveno-političkih zahtjeva – u različitim varijacijama i interpretacija bili u upotrebi kroz gotovo sva razdoblja povijesti umjetnosti. Njihova je pojava bila učestalija u onim kulturno-historijskim razdobljima i sredinama koje su baštinile ili su se iz kulturno-političkih razloga svjesno identificirale s antičkim kulturalnim naslijeđem (renesansa, klasicizam). Genezu svake od tih kategorija moguće je stoga pratiti dijakronijski, a činjenica da se najveći broj spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj oslanjao na konvencionalne tipološke predloške govori u prilog svjesnom ili nesvjesnom uspostavljanju kontinuiteta s duboko ukorijenjenom kulturalnom tradicijom ovoga podneblja. Istovremeno, upotreba konvencionalne tipologije bila je široko raširena u europskoj i američkoj memorijalnoj plastici

20. stoljeća. Pokušaji novoga promišljanja spomeničke forme i funkcije uglavnom su nailazili na manjak interesa ili na otpor naručitelja, čak i kada je bila riječ o priznatim umjetnicima (npr. Rodinov prijedlog za *Spomenik radu* s početka 20. stoljeća). S druge strane, u kontekstu historijskih avangardi uglavnom su se javljali prijedlozi koji su nadilazili mogućnosti dostupnih tehnologija, zbog čega većina takvih projekata nije realizirana (Tatlinov *Spomenik Trećoj internacionali*) ili nailazimo na potpunu negaciju spomenika shvaćenog kao anakroni, antimodernistički kulturni artefakt (Lewis Mumford).

Nakon Drugog svjetskog rata, u Hrvatskoj se mogu pratiti dvije osnovne linije kontinuiteta tradicionalne spomeničke plastike. Jedna je bila vezana uz kontinuitete klasične antičke tradicije, čitljive kako kroz oslanjanje na gotovo arhetipsku memorijalnu simboliku konvencionalnih konstruktivnih elemenata (obelisci, stele, piramide), kao i kroz resemantizaciju ikonografskog programa tradicionalne spomeničke skulpture (orator, bacač diska, umirući ratnik, žena u žalosti i sl.). Druga linija bila je bliža uvriježenim načinima odavanja počasti mrtvima u ruralnim zajednicama i materijalnim manifestacijama pučke pobožnosti koja svoje korijene nerijetko ima u pretkršćanskim ritualima. Tako su i sakralni tipološki predlošci (poklonac, krajputaš) prilagođavani suvremenim narativima i dopunjeni novim ideološkim simbolima. Ikonografski program, kao i stilsko-formalni tretman plastičkih elemenata tih spomenika također je bio prilagođen pučkoj imaginaciji sklonoj doslovnom prenošenju lokalnih narativa vezanih u Drugi svjetski rat.

Iako se utjecaj socijalističkog realizma na hrvatsku umjetničku produkciju poslijeratnog razdoblja često dovodi u vezu s proliferacijom tipiziranih, realistički oblikovanih spomenika, on je bio najzamjetniji na razini prihvaćanja novog ikonografskog repertoara, kojima su se – osim tipskih prikaza partizana – kroz spomeničku plastiku nastojali afirmirati i novi, dotada „nevidljivi“ politički subjekti (radnička klasa, seljaci, žene). U tipološkom smislu, socijalistički realizam nije mogao izvršiti zamjetniji utjecaj, budući da se inzistiranjem na standardnim, čak vrlo konzervativnim oblikovnim sredstvima i konvencionalnim kombinacijama osnovnih konstruktivnih elemenata, bez većih problema nadovezao na akademski realizam međuratne spomeničke produkcije. Augmentacija realističkih prikaza alegorijskih tema, političkih vođa (J. Staljin) i standardnih „ikona“ marksizma (K. Marx, V. Lenjin), tipičan za sovjetsku spomeničku produkciju, nije bio prisutan u spomeničkoj plastici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj. S izuzetkom bisti, spomenici posvećeni konkretnim ličnostima redovito su bili posvećeni značajnima protagonistima jugoslavenske ili lokalne antifašističke tradicije, a izvođeni su u

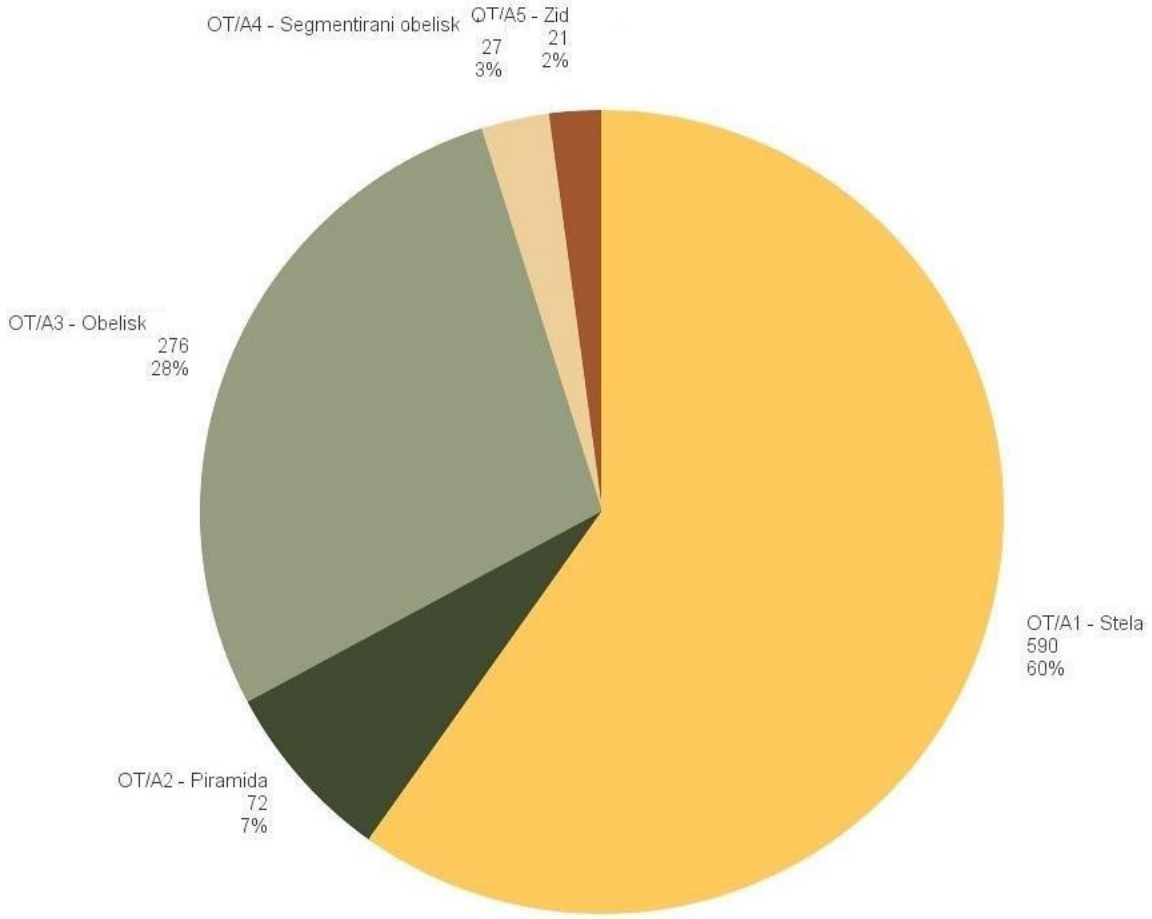
dimenzijama koji su rijetko nadilazile prirodnu ljudsku dimenziju. U prilog tome govori i činjenica da na području Hrvatske bilježimo tek jedan primjer spomenika u punoj plastici, postavljen u javnom prostoru i posvećen teoretičarima marksizma. Riječ je o *Spomeniku V. I. Lenjinu* podignutom u krugu Željezare Sisak, djelu Slavka Šoše iz 1975. godine (*Sisak - željezara II*).

Analizom svake od navedenih potkategorija osnovnog tipa spomenika ukazat ćemo na njihova opća obilježja i specifičnosti unutar promatranoga korpusa, pri čemu ćemo posebna naglasak staviti na primjere koji se odlikuju inovacijama na morfološkoj, formalno-stilskoj i ikonografskoj razini.

4.2.1. Arhitektonska kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/A)

Podjela najzastupljenije kategorije – arhitektonske – prikazana je **Dijagramu 11**. Unutar kategorije spomenika s dominantnim arhitektonskim konstruktivnim elementima, brojem realizacija ističe se potkategorija stele (OT/A1), kao najjednostavniji oblik prenošenja pisane poruke u javnom prostoru. Stele čine oko 60% realizacija unutar osnovnog tipa spomenika s dominantnim arhitektonskim elementom (oko 590 jedinica). Slijedi potkategorija obeliska/stupa (OT/A2) sa nešto manje od 30% jedinica te potkategorija piramide (OT/A3) s oko 7 % realizacija. U skupinu spomenika pridruženog odrednici segmentiranog obeliska (OT/A4), koji se također nametnuo kao zasebna potkategorija, ulazi oko 3 % spomenika osnovnog tipa, dok se zid kao osnovni konstruktivni element javlja u otprilike 2 % primjera spomenika iz ove tipološke skupine.

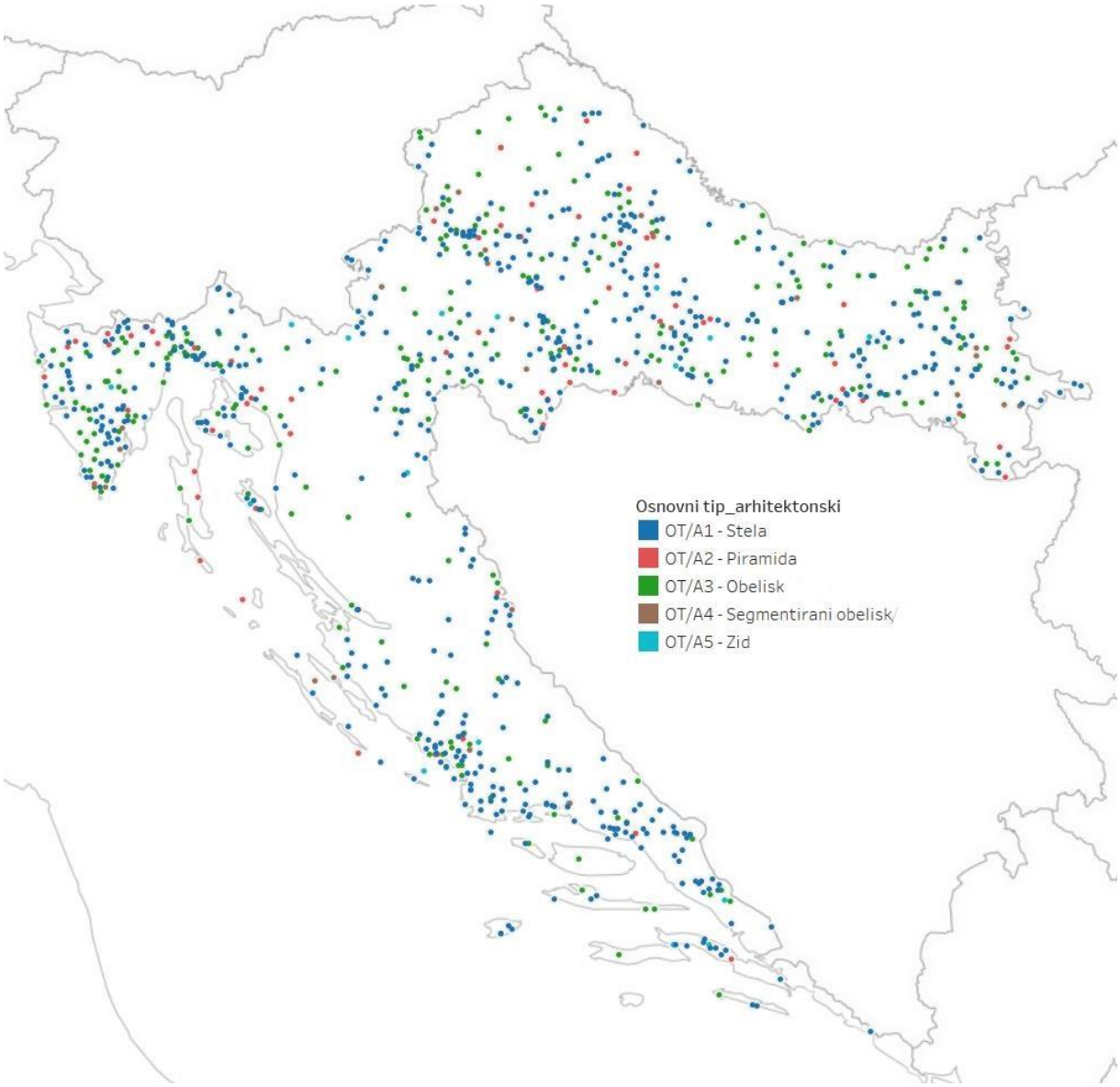
Dijagram 11.



Dijagram 11.
Zastupljenost potkategorija arhitektonske kategorije osnovnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15.*

Na **Karti 9.** prikazana je geografska distribucija svih arhitektonskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. Prikaz rasprostranjenosti pojedinih potkategorija, kakav je vidljiv na **Karti 9/a.**, zorno prikazuje ne samo kvantitativne razlike već i činjenicu da niti jedna od potkategorija ne pokazuje izražene regionalne ili lokalne osobitosti. To u određenoj mjeri možemo tvrditi jedino za potkategoriju piramide koja u većoj mjeri javlja u kontinentalnoj Hrvatskoj.

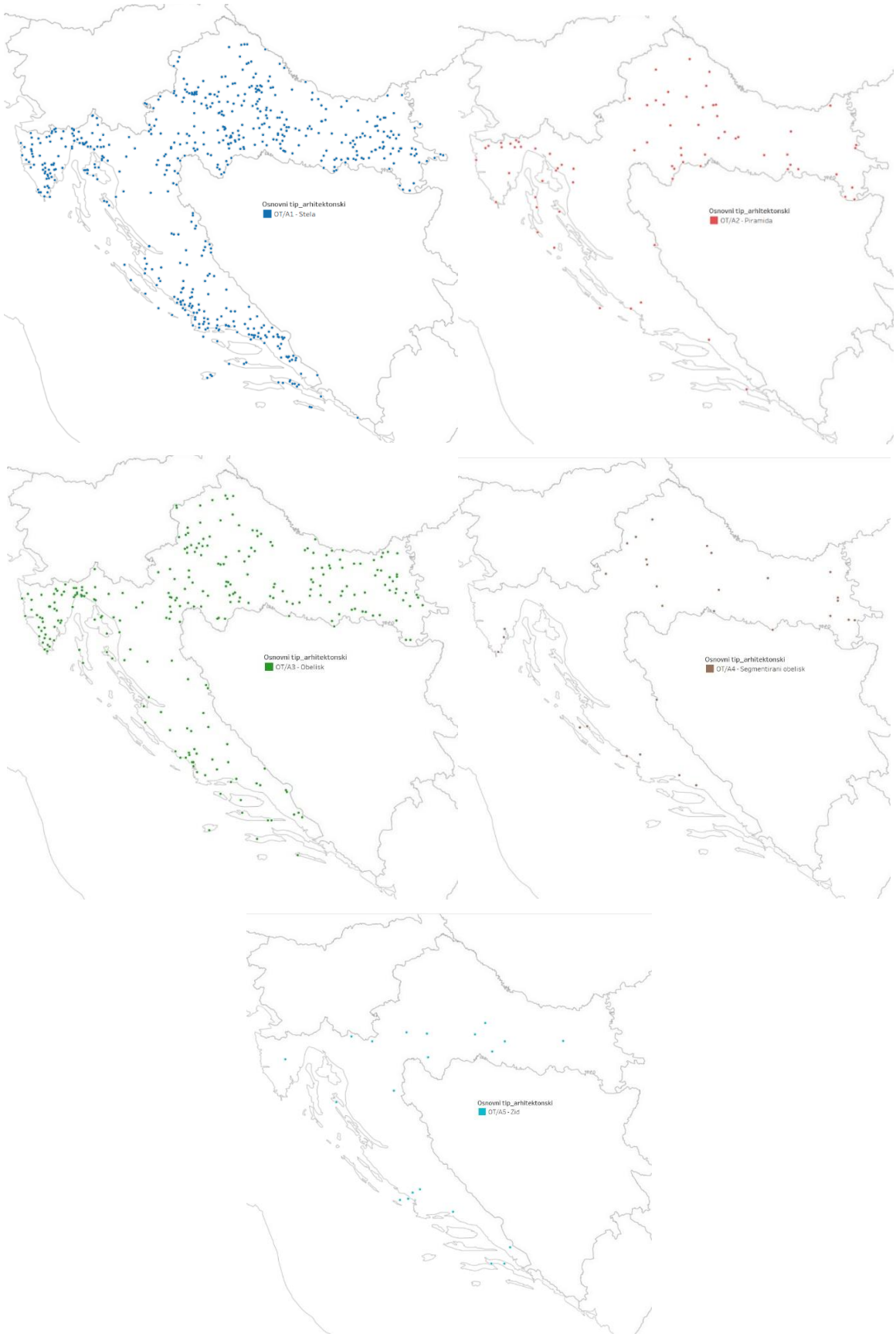
Karta 9.



Karta 9. i **Karta 9/a.**

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti arhitektonskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/TQ9P4t

Karta 9/a.


Osnovni tip_arhitektonski
OT/A1 - Stela
Osnovni tip_arhitektonski
OT/A2 - Piramida
Osnovni tip_arhitektonski
OT/A3 - Obelisk
Osnovni tip_arhitektonski
OT/A4 - Segmentirani obelisk
Osnovni tip_arhitektonski
OT/A5 - Zid

4.2.1.1. Potkategorija 1 – Stela (OT/A1)

Iako u antičkoj tradiciji stela ima primarno funeralnu funkciju,[338] njezina je primjena u razdoblju socijalizma iznimno raširena pri obilježavanju različitih događaja i lokacija tematski vezanih uz Narodnooslobodilačku borbu, revoluciju i radnički pokret na tlu Hrvatske. Bez obzira da li je riječ o spomenicima posvećenim palim borcima i žrtvama fašizma, uglavnom postavljenim na simboličke lokacije u naseljenim mjestima ili na autentičnim mjestima povijesnih događaja (npr. poprišta partizanskih akcija, mjesta pogibije ili masovnog stradanja, lokacije organizacije ili gušenja radničkih štrajkova i sl.), osnovna funkcija stele bila je da, tekstom upisanim u njezinu površinu, upozori na povijesni značaj događaja.

Prema prikupljenim podacima omjer autentičnih lokacija obilježenih stelom naspram lokacija simboličkog značenja u urbanoj strukturi naselja (trgovi, parkovi, gradska ili mjesna groblja i sl.) je 1:3. Budući da je isti omjer u korist simboličkog smještaja spomenika u cijelom korpusu 1:4, moguće je zaključiti da se stela učestalije koristila kao konstruktivni element spomenika na autentičnim lokacijama. Ta činjenica osobito dolazi do izražaja u usporedbi s, primjerice, kiparskom kategorijom osnovnog tipa. Tako se potkategorija pune plastike gotovo uvijek nalazi na simboličkim lokacijama unutar urbanih struktura, a taj tip spomenika na autentičnim lokacijama bilježimo u manje od 10 % slučajeva. Osim praktičnog razloga – korištenja manjega formata za obilježavanje nepristupačnih lokacija – izbor stele može se objasniti pretpostavkom naručitelja da prostor i atmosfera autentičnih lokacija govore „sami za sebe“, odnosno, da takva mjesta posjetitelju pružaju veću mogućnost poistovjećivanja s povijesnim događajem. S druge strane, transfer sjećanja na izmještenoj, simboličkoj lokaciji podrazumijeva kompleksnije narativne strategije. Ako u obzir uzmemo i činjenicu da se konstruktivno-inovativnim tipom spomenika u većini slučajeva obilježava upravo autentična lokacija (55 % spomenika ovog tipa se nalazi na autentičnim lokacijama) te da je u kategoriji prostornih spomenika ta tendencija još izraženija (60 %), moguće je zaključiti da je autentičnost lokacije zahtijevala drugačiji pristup obilježavanju i postupno rezultirala nadilaženjem konvencionalnih, narativnih, uglavnom kiparskih elemenata reprezentacije. Tako je upravo autentičnost lokacije služila kao poticaj za stvaranje novih konstruktivnih tipova spomenika,

[338] Curl, James Stevens, *Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006., 740.

koje je bilo potrebno prilagoditi konfiguraciji terena i prirodnom ambijentu, a korisnika na novi način uputiti na povijesni značaj lokacije.

Stela predstavlja daleko najzastupljeniji samostalni konstruktivni element spomeničke plastike u Hrvatskoj čineći gotovo 35 % produkcije ukupnog spomeničkog fonda. Unatoč standardiziranoj, gotovo neutralnoj osnovnoj strukturi i funkciji „nosača“ pisane poruke, stela se javlja u niz varijacija, koje se razlikuju po veličini, suodnosu s drugim elementima, obradi materijala i načinu njezina oblikovanja.

Tipična stela sastoji se od horizontalno položenog kamenog bloka s čije je prednje strane postavljena ploča s natpisom, a na vrh crvena petokraka zvijezda (**Slika 41.**). Tekst može biti uklesan izravno u površinu kamenog/betonskog bloka, a na mjestu zvijezde nešto rjeđe su postavljani drugi simboličko-ideološki označitelji (buktinja) ili dekorativni elementi (kugle) (**Slika 42.**). Ukoliko nisu oblikovani u zasebno plastičko tijelo, ideološki označitelj, amblemi i simboli (zvijezda, grb SFRJ/NRH, srp i čekić, grančica, puška i sl.) bili su uklesani u ploču/blok spomenika ili izrađeni u plitkom reljefu (**Slika 43.**). Oblikovne varijacije stele vezane su i uz odabir materijala (kamen, beton, mramor) i tehniku gradnje (gradnja klesanim blokovima ili obrada monolitnog bloka), koja često upućuje na podneblje u kojem je spomenik nastao. Tako je, primjerice, dekorativna primjena kamenih oblutaka i tehnike suhozida bila karakteristična za stele na priobalnom području, što je rezultiralo boljim uklapanjem spomenika u krajolik, a katkada i zanimljivim teksturama i grafičkim efektima ovih jednostavnih spomeničkih formi (**Slika 44.**).

Način obrade osnovnog kamenog bloka katkada je upućivao i na svjesne umjetničke ambicije autora, među kojima je moguće prepoznati dvije osnovne tendencije: arhaičnu i modernističku. Prva tendencija prepoznaje se u suzdržanoj klesarskoj obradi monolitnog kamenog bloka s ciljem imitacije arhaične forme menhira (**Slika 45.**) ili u ciljanoj upotrebi prirodnog kamena koji se – uz minimalnu klesarsku doradu – transformira u stelu. Jedan od takvih primjera je *Spomenik bitki kod Gojla*, rad akademskog kipara Ivana Milata iz 1975. godine (**Slika 46.**). Riječ je o svjesnom umjetničkom postupku odbacivanja konvencionalne izvedbe stele i nastojanju da se poruka na što suptilniji način upiše u prirodno okruženje autentične lokacije. Kompozicija od pet kamenih blokova, referira se na broj partizanskih vojnih jedinica koje su sudjelovale u bitki. Odabir materijala također ima simboličku dimenziju – lokalne su novine, tako, prilikom otkrivanja spomenika isticale da je riječ o spomeniku: „(…) koji svojim velikim i neoklesanim stijenama od moslavačkog granita simbolizira onu

praiskonsku snagu i moć naše revolucije i borbe našeg naroda za slobodu.“[339] Na upotrebu prirodne stijene nailazimo i kod niza drugih spomenika u Hrvatskoj (*Kelemen, Kuje - Ližnjan, Podstrana, Kruge II, Fužine – Zlobin* i dr.), dok je najzanimljiviji primjer upotrebe toga elementa ostvario arhitekt Zdenko Sila na *Spomeniku u čast 26 smrznutih partizana* na Matić Poljani. O načinu na koji se taj arhaični element koristi kao dio inovativno koncipiranog spomeničkog kompleksa, bit će više riječi u odjeljku ovoga poglavlja posvećenom konstruktivno-inovacijskom tipu spomenika.

Suprotnu tendenciju prepoznajemo u redukciji i geometrizaciji osnovnog formata stele. Ona je, čini se, bila posljedica potrebe za „modernizacijom“ spomenika, koja se nastojala ostvariti dinamiziranim – kubizirajućim, stepenastim, oblim ili dijagonalnim – formama i upotrebom suvremenih materijala. *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Ponikvarima predstavlja primjer karakterističan za niz varijacija unutar te potkategorije, kakve nailazimo posebice na području Korduna (**Slika 47.**).

Na širem šibenskom području susreće se nekoliko zanimljivih konstruktivnih rješenja koja se referiraju na oblik stele, sastavljenih od unakrsno postavljenih geometrijskih elementa (paralelograma i trokuta), čija je vizualna referenca na estetiku konstruktivizma u izvjesnoj kontradikciji s primjenom tradicijskih metoda gradnje kamenim klesanim blokovima (*Slivno, Sinj I, Radošić – Đirlići*). *Spomenik palim borcima radničke klase* u Šibeniku odražava, pak, oblikovne trendove u dizajnu i popularnoj kulturi oko 1960-te godine, kad je otkriven spomenik posvećen stradalim radnicima ispred ulaza u Tvornicu elektroda i ferolegura (**Slika 48.**).

Napuštanjem konvencionalnog, kvadratnog formata i rudimentarne obrade samih gradbenih elemenata, stela je postupno nadilazila osnovnu funkciju „nosača“ poruke te slobodnijom interpretacijom tradicionalnog predloška poprimala sugestivnije oblike, koji su korespondirali s novim oblikovnim trendovima i učinkovitije komunicirali s korisnikom. S druge strane, slobodna interpretacija dovodila je katkad i do začudnih, hibridnih formi koje su odraz pučke sklonosti prema doslovnosti. Primjer je *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u selu Dragljane (**Slika 49.**): kameni blok poduprt sa sedam vertikalnih stupova, koji asocira na otvorenu knjigu s upisanim prigodnim natpisom i podugačkim popisom stradalih sumještana. Povezivanje stele s motivom knjige služi kao metaforička potvrda vjerodostojnost i istinitosti informacije o povijesnim događajima na koje nas spomenik želi

[339] - „Gorjelo je nebo nad Moslavinom“, *Moslavački list,* 11.9.1975., 1.

podsjetiti. Slična rješenja s motivom knjige nailazimo i na drugim lokacijama u Hrvatskoj (*Crikvenica - kosturnica, Žagrović, Batinova Kosa*).[340]

Zahvaljujući proliferaciji različitih formalnih interpretacija osnovnog formata stele, kriteriji određenja ove morfološke potkategorije osnovnog tipa spomenika morali su biti relativno fleksibilni. Budući da veličina stele varira od ploča skromnih dimenzija postavljenih na nisko postolje, do monumentalnih zidanih ili betonskih struktura, ključni razlikovni element bio je veličina i orijentacija osnovnog bloka s natpisom. Pojedini konstruktivni elementi većih dimenzija i horizontalne orijentacije, stoga su uvršteni u potkategoriju zidu (OT/A5), dok u slučaju njihove izraženije vertikalne orijentacije, stela katkada prelazi u potkategoriju obeliska (OT/A3). Uz opisane, nailazimo i na niz spomenika kod kojih dolazi do stapanja dvaju konstruktivnih elemenata (stela i obelisk) u jedinstvenu spomeničku cjelinu. Iako je riječ o hibridnim strukturama u kojima se jasno razaznaju atrofirani ili krnji konstruktivni elementi obeliska ili piramide, takve primjere uglavnom smještamo u kategoriju stele. Simbolika prelomljene, vitke kamene vertikale koja se izdiže iz zabata stele *Spomenika palim borcima* u mjestu Tar u Istri (*Tar*) (**Slika 50.**), predstavlja zanimljivu lokalnu varijaciju klasične strukture ovoga tipa, na kakvu nailazimo kod *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Orebiću (**Slika 51.**).

Oblikovanje postamenta ili potpornja stele također je bilo podložno novim interpretacijama. Budući da je u većini slučajeva stela položena na standardni, niski ili stepenasti postament, osobito se ističe morfološka varijacije ove skupine spomenika, kod koje uočavamo određenu atropomofizaciju stele njenim postavljanjem na dva vitka, izduljena stupa koji podsjećaju na noge. Takav oblikovni kod prvi put susrećemo na središnjem prostorno-plastičkom elementu groblja boraca JA poginulih na Srijemskom frontu (*Ilok - pravoslavno groblje*; **Slika 52.**), rad Zdenka Kolacija. „Stela na nogama“ javlja se na još nekoliko lokacija u Hrvatskoj (*Kričke, Venje, Trpanj, Mala Bršljanica* i dr.). Među njima se izdvajaju *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Blinjskom Kutu (**Slika 53.**), rad arhitekta Bore Stambolija iz 1978. godine i organički oblikovan postament *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Crnom iz 1984. godine (**Slika 54.**).

Jedan od rijetkih primjera iz ove potkategorije, čijim se načinom postavljanja svjesno naglašava negacija spomeničke tektonike jest *Spomenik na mjestu tajne grobnice Joakima*

[340] Kada spomenike navodimo samo kao primjere, bez ulaženja u njihovu širu analizu, u tekstu ih navodimo prema lokaciji/toponimu (npr. *Sisak – logor II*). Upisivanjem naziva toponima u tražilicu kataloške baze podataka, čitatelj će doći do kataloške jedinice sa svim pripadajućim podacima i fotografijom spomenika.

Rakovca na groblju u selu Jural u Istri. Prizmatično oblikovan kameni bloku s petokrakom zvijezdom, autor spomenika kipar Šime Vidulin „zabio“ je u tlo kako bi trajnim obilježjem ukazao na privremeni karakter Rakovčeve grobnice, koja se do 1954. godine nalazila na istom mjestu.

Promišljenom, autorskom interpretacijom ove potkategorije osnovnog tipa spomenika posebno se ističe niz realizacija Zdenka Kolacija, arhitekta koji osobitu pažnju posvećuje prostornoj dispoziciji, odabiru materijala i preciznoj obradi površine svojih ostvarenja. Njegov *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Ferdinandovcu iz 1961. godine (**Slika 55.**) polazi od povijesnog predloška i funkcije stele kao nosača poruke, oblikujući ga u samodostatan estetski objekt. Postolje u formi horizontalnog kamenog bloka, što ga susrećemo u ovome primjeru, pobudilo je kod Tonka Maroevića asocijaciju na prste koji nose „pladanj“, „što bi simboliziralo darivanje, odnosno 'pliticu', što bi simbolizirala žrtvu; imena poginulih na toj poprečnoj gredi govore za mogućnost povezivanja tih značenja.“[341] Kolacijeva sposobnost da se svojim originalnim spomeničkim objektima jasno referira na konvencionalne tipološke kategorije, transformirane u apstraktne forme otvorene asocijacijama, rezultat je cjeloživotnog, teorijskog interesa za problematiku memorijalne plastike. Niz Kolacijevih spomeničkih projekata, koji pripadaju osnovnome tipu spomenika (*Ilok - kostrunica CA, Vukovar – groblje, Samobor – Anindol, Kostrena*) bez sumnje pripadaju skupini najuspjelijih umjetničkih realizacija te vrste u Hrvatskoj.

Među autorskim arhitektonskim realizacijama unutar ove potkategorije osnovnog tipa spomenika treba istaknuti i *Spomenik na mjestu Titova govora „Tuđe nećemo – svoje ne damo“* arhitekta Nevena Šegvića, postavljen 1964. na viškoj rivi, na autentičnoj lokaciji održavanja čuvenog govora iz 1944. godine, koji je početkom devedesetih uništen (**Slika 56.**). Riječ je o monumentalnom, horizontalno polegnutom bijelom kamenom bloku, postavljenom na nešto uži postament od crnog mramora. Šegvićeva sklonost krajnjoj redukciji forme i pročišćen modernistički vokabular zasigurno su utjecali na odabir što jednostavnije spomeničke tipologije koja istovremeno nosi auru klasičnog, gotovo arhetipskog načina obilježavanja i davanja počasti.

[341] Maroević, Tonko, „Predgovor“, u: *Zdenko Kolacio*, Zagreb: Globus, 1984., 8.

4.2.1.2. Potkategorija 2 – Piramida (OT/K2)

Pojam piramide (grč.: πυραμίς) u arhitektonskoj terminologiji označava svaku strukturu čije vanjske plohe čine trokuti koji se spajaju u jednoj točki na vrhu, nalikujući tako na geometrijsko tijelo kojemu je osnovica mnogokut, a pobočke trokuti koji se sastaju u jednoj točki. U graditeljskoj praksi često se javljaju i manja odstupanja od tako stroge definicije, pa tako u ovu morfološku potkategoriju ubrajamo i različite varijante krnjih piramida ili prizmatičnih piramidalnih struktura.

Konstruktivni element pravilne piramidalne forme prvi put se javlja u egipatskoj arhitekturi kao „apstrakcija i geometrizacija predložaka iz anorganskog svijeta (stijene, megaliti)“.[342] Kao i ostale elemente egipatske arhitekture, karakterizira ga izraženi dualizam tektonskih elemenata koji se „stapa s tradicionalizmom i simbolizmom u nerazdruživo prožimanje fizičke i metafizičke pojavnosti“.[343] Piramida je nastala kao rezultat dugotrajnog procesa apstrahiranja, a njezina je simbolika bila usko vezana uz kult faraona i religiju boga sunca Ra. Definitivno oblikovanom i pročišćenom obliku egipatske piramide (oko 2550. godine pr. Kr.) u razvojnom su smislu prethodile mastabe i stepeničaste piramide. Piramidalne hramove podizali su od VII. st. pr. Kr. i etiopski kraljevi i napatski vladari, a znatno kasnije slična tipologija javlja se i u pred-kolumbovskoj Srednjoj Americi, gdje piramida ima funkciju svetišta na čijem se vrhu nalazio hram.[344]

Piramide se u povijesti arhitekture uglavnom javljaju kao „tektonski znakovi“, „apsolutne forme“, prožete drevnom, arhetipskom simbolikom.[345] Ta su svojstva odredila kontinuitet njihove upotrebe i u memorijalnoj plastici europskog kulturnog kruga, a piramida se u kasnijim povijesnoumjetničkim razdobljima javlja i kao simbol privrženosti idealima antičke tradicije. Njezina simbolička forma istovremeno je upućivala na arhetipski, metafizički sadržaj (vezu s nebeskim ili „onostranim“) i na matematički, racionalni pristup arhitekturi i urbanizmu. Te karakteristike činile su je podatnom za prilagodbu različitim zahtjevima naručitelja i omogućavale aproprijaciju od strane različitih, čak i suprotstavljenih ideologija. Ipak, popularnost piramide u spomeničkoj plastici 20. stoljeća prvenstveno se veže uz racionalističku tradiciju neoklasicizma, započetu u drugoj polovici 18. stoljeća, primarno kroz

[342] Mueller, Werner. *Atlas arhitekture 1*, Zagreb: Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, 1999., 105.
[343] Isto.
[344] *Likovni leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2015.
[345] Isto.

opus francuskog arhitekta Etienne-Louisa Boulleea (1728.–1799.), koji je u svojim projektima za hramove, kenotafe i nadgrobne spomenike – a suprotno dekorativnim principima kasnoga baroka – koristio čiste volumene lišene retoričke dopadljivosti i religijske simbolike.[346]

Unutar korpusa spomenika posvećenih NOB-i, revoluciji i radničkom pokretu bilježimo oko 7 % spomenika s piramidom kao glavnim konstruktivnim elementom. Specifičnost ove morfološke potkategorije osnovnog tipa spomenika leži u njezinoj konvencionalnosti, pa tako unutar čitavoga korpusu bilježimo tek nekoliko primjera nešto slobodnije interpretacije piramidalne forme. Uglavnom je riječ o primjeni suvremenih materijala (beton, kulir, nehrđajući čelik), o unošenju novih ideoloških označitelja ili pak o simboličkom oblikovanju tlocrtne piramidalne osnove. *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Borovu iz 1967. godine jedan je od nekoliko primjera piramide u čijem presjeku je simbol petokrake zvijezde (*Vinkuran, Borovo Naselje* i dr.) (**Slika 57.**). Izvjesno je da je ta morfološka inovacija nastala prema uzoru centralnog obeliska skulpturalno-arhitektonskog kompleksa *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji* u Batini iz 1947. godine. Kako saznajemo iz precizne kronologije događaja vezanih uz planiranje i izgradnju spomenika u Batini, čini se da je Augustinčićev boravak u Moskvi 1944. godine utjecao na rješavanje određenih detalja toga spomeničkog kompleksa, među kojima se navodi upravo presjek obeliska u obliku petokrake zvijezde.[347] Preuzimanje ovakvih, u suštini dekorativnih elemenata, potvrđuje pretpostavku da tipologija sovjetske spomeničke plastike nije ostavila zamjetnijeg traga na oblikovanju spomenika iz razdoblja socijalizma na području Hrvatske.

Većina spomenika iz ove potkategorije nastaje tijekom prvih poslijeratnih desetljeća, a posebice su učestali između 1955. i 1961. godine. Indikativno je da neki od najstarijih realizacija u promatranom korpusu pripadaju ovoj skupini spomenika: već spomenuta *Spomen-grobnica Pavlu Papu-Šilji i Pašku Trlaji* na skradinskom groblju iz 1941. godine, kao i *Spomenik na mjestu pada sovjetskog aviona i pogibije dvaju sovjetskih avijatičara* u Gunji iz 1945. godine.

Sukladno njezinoj arhetipskoj simbolici, analiza tematskog određenja piramide pokazala je kako su se ovim tipom spomenika često – u otprilike 35 % slučajeva – označavaju autentične lokacije vezane uz pogibiju pojedinaca (*Podgori, Zrin, Dolin – otok I* i dr.) ili mjesta masovnog stradanja (*Hrvatska Dubica, Crevarska Strana, Kostajnica - Bajića Jama* i dr.).

---

[346] Curl, J. S., *Oxford Dictionary…* (2006.), 103 – 104.

[347] Vidi: Kulić, Vladimir, *Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945-65* (doktorska disertacija), The University of Texas, Austin, 2009., 77–90.

Tipična piramida izgrađena je od klesanih kamenih blokova, a na njezinoj prednjoj stranici nalazi se spomen-ploča s natpisom. Vrh piramide u pravilu je okrunjen petokrakom zvijezdom, a spomenik ograđen niskom ogradom i lociran u središtu mjesta (**Slika 58.**).

Zanimljivu varijaciju standardnog rješenja predstavlja *Spomenik palim borcima* u borovoj šumi nedaleko Malog Lošinja iz 1946. godine (**Slika 59.**). Brončana buktinja na vrhu piramide sugerira njezino organičko izrastanje iz kamene konstrukcije spomenika. Ovo je rješenje blisko načinu na koji Bogdan Bogdanović u nekoliko svojih spomeničkih projekata (Novo Groblje u Beogradu, Sremska Mitrovica) interpretira arhetipski motiv vječne vatre ili buktinje, smještajući ga na vrh zemljanih humki. U pozadini ovog postupka leži intencija nadilaženja konvencionalne, amblemske upotrebe ovoga simbola i njegova potpunija inkorporacija u spomeničku cjelinu.

Robusna piramidalna struktura lošinjskog spomenika nalazi se u suprotnosti s tradicijom racionalističke neoklasicističke arhitekture, prepoznatljive u istanjenoj silueti *Spomenika Martinu Franekiću* u mjestu Seoci nedaleko Požege (**Slika 60.**). Središnji vizualni naglasak betonske piramide čini reljefni portret Martina Franekića.[348] U tipološkom smislu, ovaj spomenik ukazuje i na inovaciju u načinu odavanja počasti povijesnim ličnostima, za što se uobičajeno koristio konvencionalni format portretne biste.

Zanimljivost unutar ove potkategorije spomenika predstavlja *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Vrbanji nedaleko Županje, podignut 1967. godine (**Slika 61.**). U crvenu petokraku zvijezdu postavljenu na tjemenu standardne kamene piramide bila je sprovedena električna struja za noćno osvjetljenje zvijezde. U kontekstu niza konvencionalnih rješenja spomenika, svjetleća se zvijezda čini kao specifičan izraz težnje za njegovom modernizacijom, koja je najvjerojatnije javila povodom elektrifikacije sela. Ovaj primjer služi kao svojevrsna metafora često kontradiktornih dosjetki u kojima prepoznajemo nastojanje lokalne zajednice da u nedostatku novih formalno-stilskih i/ili tipoloških rješenja, posegne za mogućnostima koje je pružala industrijalizacija i elektrifikacija slabije razvijenih dijelova zemlje.

[348] Riječ je o međuratnom revolucionaru rodom iz Seoca, jednom od urednika zabranjenog lista „Seljačka sloga“ i člana komisije za selo CK Hrvatska, ubijenom 1941. godine u ustaškom logoru Jadovno. Vidi: Zarić, Borivoj, *Povijesna sjećanja zapisana u kamenu. Stanje spomeničke antifašističke baštine Požeške kotline iz perioda Narodnooslobodilačkog rata 1941. – 1945. godine*, Požega: Udruga antifašističkih boraca i antifašista – Požega, 2013., 20–21.

4.2.1.3. Potkategorija 3 – Obelisk (OT/K3)

Genealogija i simbolika potkategorije obeliska srodna je piramidi. Oba su elementa nastala apstrahiranjem prirodnih vertikalnih struktura ritualne provenijencije, a svoju su definitivnu formu i jasno terminološko određenje poprimili u kontekstu egipatske arhitekture. Kao i u slučaju piramide, riječ je o elementu kod kojeg je prisutno nerazdruživo prožimanje fizičke i metafizičke pojavnosti, karakteristične za svjetonazor drevnih Egipćana.[349] Međutim, za razumijevanje spomeničke plastike 20. stoljeća, osobito će se značajnim pokazati uvid u genezu samoga obeliska. Njegovim se praoblikom smatra Ben-Ben, sveti kamen u obliku uspravljenoga nepravilnoga, konusnog monolita (menhira), čiji se prelomljeni vrh kod egipatskog obeliska daljnjom stilizacijom standardizirao u zašiljeni vršak obeliska ili piramide (*pyramidion*). Stoga je paralelno s upotrebom klasične forme obeliska, koja u produkciji spomeničke plastike druge polovice 20. stoljeća predstavlja kontinuitet višestoljetnog razvoja osnovnih tipova europske memorijalne plastike, moguće pratiti i razvojnu liniju s referencama na proto-razvojne stadije obeliska, odnosno na simboličku formu menhira. Kao i u opisanim primjerima stele, takve pojave u kontekstu spomeničke plastike poslijeratnog razdoblja ukazuju na svjesno nadilaženje klasicističke tradicije i povratku arhetipskoj simbolici neobrađenog, uspravljenog kamenog bloka (*Zdinovac, Trnbusi*).

Budući da u korpusu spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj prevladava kontinuitet klasičnog obeliska, valja ukazati na prilagodljivost ovog elementa različitim društvenim uređenjima i sustavima vrijednosti. Egipatski obelisci su bili osobito popularni u antičkom Rimu, kada su masovno premještani s područja Egipta u urbane centre Rimskog carstva. Takva praksa ponovno se javlja u razdoblju kasne renesanse (od sredine 16. stoljeća), kada je ambiciozan projekt transporta egipatskih obeliska bio vezan i uz provedbu novih urbanističkih principa u Rimu.[350] Osim što su bili prilagođeni novom religijskom sadržaju, obelisci su služili kao dekorativno-funkcionalni vertikalni naglasci unutar nove urbane mreže. Analizirajući pojavu toga fenomena u Rimu u vrijeme vladavine pape Siksta V., Andrija Mutnjaković zaključuje kako obelisk više „(...) nema značenje revitalizacije antičke morfologije, već se spretnim iskorištavanjem njegova sadržaja, materijala i oblika ostvarilo efektno izražavanje religijske dogme.“[351] Osnovna motivacija za transport i podizanje

[349] Mueller, W., *Atlas arhitekture*…(1999.), 105.
[350] Mutnjaković, Andrija, *Arhitektonika pape Siksta V.*, Zagreb: Art studio Zazinović, HAZU, 2010., 246.
[351] Isto, 282.

monumentalnih egipatskih obeliska ležala je u isticanju trijumfa kršćanstva i ambiciji da kršćanski simbol križa zauzme najviše i centralno mjesto u urbanoj strukturi: „Obelisci pape Siksta V. ne teže restituciji klasicizma: oni su redizajnom postali izvanredni urbani promotori kršćanskih religijskih zasada.“[352]

Na sličan je način vertikala obeliska iskorištena i nakon Drugog svjetskog rata. Osim najčešće korištenoga simbola petokrake zvijezde, u toj se funkciji javljala i buktinja, ali tek iznimno i drugi simboli, poput konspirativnog slova „T“ na spomeniku Vrsima iz 1944. godine (*Vrsi*; **Slika 22.**) ili natpisa „Tito“ na *Spomeniku palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u selu Sriduša (*Sriduša*; **Slika 62.**). Princip adicije ideoloških označitelja na vrhu obeliska katkada je bio zamijenjen plastičkim oblikovanjem njegova završetka, primjerice u formi troroge partizanske kape. Ta je morfološka varijacija bila karakteristična za spomenike na području Slovenije, pa njezin primjer nailazimo na Milanovom Vrhu nedaleko Čabra, na samoj granici sa Slovenijom, gdje je metalnim obeliskom obilježena lokacija *Spomen-kosturnice XI korpusa i bolnice br. 7* (*Milanov Vrh II,* **Slika 63.**).

U usporedbi s piramidom, ova je potkategorija osnovnog tipa spomenika u većem postotku bila korištena na simboličkim lokacijama (trgovi, parkovi i sl.), pa su autentične lokacije obilježene obeliscima u manje od 20 % slučajeva. Moguće je stoga zaključiti da obelisk uglavnom nastavlja povijesni kontinuitet prostorno-urbanističkog naglaska, a njegov smještaj u ruralnim zajednicama može se shvatiti i kao jedna od manifestacija pojačane urbanizacije, koja je odredila osnovni razvojni put poslijeratnih politika organizacije prostora u socijalističkoj Jugoslaviji.

Obelisk se kao glavni konstruktivni element spomenika unutar promatranoga korpusa javlja više od 270 puta, čineći tako drugu po redu najzastupljeniju potkategoriju osnovnoga tipa spomenika s naglašenim arhitektonskim elementima, odnosno 30 % svih spomenika koje pripadaju toj skupini realizacija. Najveći broj obeliska podignut je tijekom 1950-ih godina, pri čemu vrhunac njihove produkcije bilježimo 1955. godine, kada su u Hrvatskoj otkrivena čak 22 spomenika ovoga tipa. Od 1962. godine zamjetan je drastičan pad u upotrebi ovog konstruktivnog elemenata, praćen istovremenom pojavom slobodnije formalno-stilske interpretacije motiva vertikale, odnosno proliferacijom primjera koje ubrajano u potkategoriju segmentiranog obeliska (OT/A4).

[352] Isto, 284.

Obelisk je najčešće smješten je u središtu naselja (trg, park) ili na istaknutoj lokaciji uz komunikacije, poput sjecišta puteva. Ukoliko spomen-ploča s natpisom nije postavljena na samo tijelo obeliska ili na njegov postament, smješta se na zasebnu stelu koja može biti pripojena ili odvojena od vertikale obeliska. U oba slučaja riječ je o organskoj cjelinu u kojoj obelisk funkcionira kao njezin dominantni konstruktivni element. Zanimljivu varijaciju čini kompozicija obeliska i nižeg plastičkog elementa koji podsjeća na nadgrobni kamen ili kenotaf (*Raša, Blato, Zadar* i dr.). Jedan od takvih primjera je i *Spomen-kosturnica palih boraca* na Suhom Vrhu nedaleko Ravne Gore iz 1961. godine (*Ravna Gora - Suhi Vrh*; **Slika 64.)**. Spomenička cjelina smještena je na povišeni plato i okružena metalnom ogradom, koja naglašava heterotopijski karakter toga jedinstvenog mjesta sjećanja, lociranog usred netaknutog šumskog krajolika Gorskog kotara. Glavni konstruktivni element spomenika čini vitka, betonska vertikala, čija ukošena gornja trećina simbolički ukazuje na mjesto pijeteta. Zašiljena vertikala oblikovno korespondira s uleknućem modernistički oblikovanog kubičnog elementa s prigodnim natpisom.

Obelisk je često upotpunjen narativnim reljefnim elementom. Iako je uglavnom riječ o vizualnoj „nadopuni“ natpisa na ploči, kiparski element reljefa može poprimiti i značajniju konstruktivnu ulogu unutar spomeničke cjeline. Izražena vertikala *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Posedarju nedaleko Zadra iz 1973. godine, uravnotežena je poprečnim betonskim elementom koji funkcionira kao nositelj reljefnog ciklusa s jedne i natpisa s druge strane (*Posedarje*; **Slika 65.**). U ovom slučaju, međutim, i dalje možemo govoriti o obelisku kao glavnom konstruktivnom elementu spomeničke cjeline. Nešto drugačiji odnos konstruktivnih elemenata nalazimo na *Spomeniku palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Jezerima, kod kojeg uočavamo znatno veću ulogu trodijelnog reljefnog ciklusa smještenog na povišenoj pravokutnoj bazi obeliska (*Jezera*; **Slika 66.**).

S druge strane, *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma* kipara Vinka Matkovića iz 1964. godine u Rijeci ukazuje na pokušaj sjedinjavanja arhitektonskih i kiparskih elemenata u simboličkoj vertikali kamenog obeliska (*Rijeka - Zamet*; **Slika 67.**). Takav postupak srodan je slobodnijem načinu kombiniranja različitih konstruktivnih elemenata, koji će postupno dovesti do razvoja novih tipova spomenika.

Obratimo li pozornost na način oblikovanja osnovnog volumena obeliska, uočit ćemo da je najveći broj varijacija posljedica različitih stupnjeva stilizacije, redukcije ili reinterpretacije klasičnog obeliska. Kao i u slučaju stele i piramide, i ovdje je zamjetna težnja

ka svojevrsnoj „modernizaciji“ konvencionalne spomeničke tipologije. Primjenom suvremenih oblikovnih sredstva i materijala, obelisk se nastojao uklopiti u tokove suvremene arhitekture i skulpture, a njegov sadržaj i poruka učiniti bližom novoj generaciji korisnika. Stilizacija klasične forme obeliska (prepoznatljive po suženju u gornjem dijelu vertikale) uglavnom se manifestirala njegovom formalnom redukcijom na osnovne, prepoznatljive konture ili pak prebacivanjem proširenja na središnji dio vertikale. S druge strane, prebacivanjem proširenja na gornji dio vertikale postizao se dinamičko-simbolički efekt, pri čemu je sama forma imala ulogu metafore širenja ili rasta, usko vezane uz ideju pobjede i/ili napretka. Na **Slikama 68. – 70.** prikazane su varijacije u tretmanu osnovne konture vertikalne forme obeliska – od njezinog konvencionalnog tretmana na *Spomeniku palim borcima* u Gdinju na Hvaru (*Gdinj*; **Slika 68.**), preko prebacivanja plastičkog naglaska na središnji dio vertikale kod *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Lupoglavu (*Lupoglav – Istra*; **Slika 69.**), do inverzije tradicionalne forme obeliska širenjem njegove vertikale prema vrhu, kao u primjeru *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* koji se – prije nego što je srušen početkom 1990-ih godina – nalazio ispred osnovne škole u Draganiću (*Draganić*; **Slika 70.**). Najreprezentativniji predstavnik ove potkategorije osnovnoga tipa spomenika u Hrvatskoj, centralni je element arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa *Spomenika palim borcima, žrtvama fašističkog terora i umrlima u zbjegu s područja poluotoka Pelješca* u Pijavičinu, o kojem će više riječi biti u poglavlju *3.3.2.3. Skulpturalno-arhitektonski kompleks (KT/K4)* (**Slika 71.**).

Taj monumentalni, 12,5 metarski obelisk otkriven 1983. godine, svojom razvedenom, dvodijelnom strukturom upućuje, međutim, na još jedno, važno obilježje (re)interpretacija forme klasičnog obeliska. Vertikalnim segmentiranjem njegovog monolitnog volumena ili uvođenjem dodatnih vertikalnih naglasaka, modernistički obelisk se formalno i simbolički udaljava od svog antičkog uzora. Kao i u slučaju uvođenja presjeka petokrake zvijezde u piramidu, u strukturu obeliska upisuje se isti ideološki označitelj koji – u morfološkom smislu – ima funkciju dekorativnog raslojavanja vertikalnog bloka (*Sisak – Galdovo, Šaš*). Istaknut primjer uvođenja takvoga oblikovnog principa predstavlja *Spomeniku slobodi* iz 1959. godine, koji se do početka 1990-ih godina nalazio u središnjem gradskom parku Novske (**Slika 72.**). Centralni betonski stup čitavom je visinom bio razdijeljen s pet, o njega okomito postavljenih vertikalnih elemenata različite visine, koji su se prema vrhu širili, tvoreći dinamičku kompoziciju. Ovaj spomenik rani je primjer segmentiranja obeliska, čije će plastičke komponente u narednim desetljećima prerasti u zasebne, konstruktivne elemente.

Zaseban plastički fenomen unutar ove potkategorije čine dva spomenika, kod kojih je obelisk shvaćen kao metafora specifičnog povijesnog događaj. Vertikala stoga ne funkcionira (samo) kao konstruktivni element antičke provenijencije, već kao plastičko-narativni element uže vezan uz zadane prostorno-vremenske koordinate. Riječ je o *Spomeniku palim borcima na mjestu iskrcavanja Jugoslavenske ratne mornarice,* radu arhitekta Zdenka Kolacija iz 1952. godine, postavljenom na obali Moščeničke Drage, na autentičnoj lokaciji povijesnog događaja koji je najavio oslobođenje tog dijela Hrvatske (**Slika 73.**). Spomenik se sastoji od kamenog obeliska ukopanog u obalnu hrid i nagnutog prema šetalištu, koji na suptilan način priziva scenu prilaska broda obali i čin iskrcavanja. Iako je u morfološkom smislu riječ o jasnoj aluziji na obelisk kao konvencionalnu formu obilježavanja značajnih lokacija vertikalnim prostornim naglaskom, specifičnost ovog rješenja leži u ostvarivanju organičke veze s prostornim kontekstom, kao i narativno-simboličkom potencijalu jednostavne ukošene siluete obeliska koja aludira na pramac ili jedro broda. Na sposobnost ostvarivanja istovremeno originalnih i univerzalno simboličkih formi, upozorili smo i ranije, na primjeru Kolacijevih spomeničkih rješenja unutar potkategorije stele. Ovaj primjer stoga ide u prilog već iznijetoj tezi da je riječ o autoru sklonom sustavnom promišljanju spomeničke plastike, fokusiranom na problem reinterpretacije konvencionalnih spomeničkih rješenja.

Drugi primjer vraća nas temi naručitelja i autorstva spomenika, odnosno činjenici da je dinamički sustav produkcije spomeničke plastike u razdoblju socijalizma omogućavao uključivanje većeg broja različitih društvenih aktera i unošenje njihovih specifičnih simboličkih preokupacija u samu spomeničku formu. Iako je taj proces uglavnom bio ograničen na davanje inicijative za podizanje spomenika ili sudjelovanje u donošenju odluke o njegovu izgledu, nekoliko nama poznatih primjera pokazuju da su se kao autori spomenika povremeno javljali više ili manje talentirani pojedinci-amateri, neposredno vezani uz posvetu ili proces njegova nastanka. Tako je autor *Spomenika palim borcima radnicima tvornice TLM Boris Kidrič* u Lozovcu nedaleko Šibenika bio je zaposlenik tvornice, fizički radnik Niđo Erceg.[353] Spomenik je podignut u povodu 30. godišnjice postojanja tvornice, a nalazi se u borovoj šumi na predjelu Vrh Brine u Novom naselju kraj Lozovca (**Slika 74., Slika 75.**). Svi njegovi dijelovi izrađeni su iz aluminija, osnovnog proizvoda tvornice. Dva konstruktivna elementa spomenika – polukružni horizontalni element u koji su urezana imena palih boraca i žrtava fašističkog terora

[353] Berović, Dane, *Spomenici revolucije. Zbornik spomenika revolucije 1941.-1945. godine povodom 35-godišnjice oslobođenja zemlje, 36-godišnjice oslobođenja Šibenika i šibenske komune*, Šibenik: Općinski odbor SUBNOR-a Šibenik, 1980., 234.

i blago savijena, 8-metarska vertikala u funkciji središnjeg plastičkog naglaska – tvore iznimno elegantnu i skladnu spomeničku cjelinu. Specifičnost ovog modernistički oblikovanog obeliska leži u njegovoj aluziji na uvećani element aluminijskog ingota.[354]

Iako je transformacija ingota, osnovnoga proizvoda lokalne tvornice, u monumentalnu plastičku formu obeliska u korespodenciji s sklonošću pučkih umjetnika prema doslovnosti, ovaj primjer pokazuje da je mogućnost neposredne uključenosti zajednice u proces produkcije spomeničke plastike mogao rezultirati kvalitetnim rješenjima u kojima je sjedinjena estetika i simbolička komponenta spomenika. Ona nije izražena samo formom obeliska-ingota već i simboličkom upotrebom materijala.

4.2.1.4. Potkategorija 4 – Segmentirani obelisk (OT/A4)

Budući da je njihova složenija plastička struktura više od puke varijacije konstruktivnog elementa obeliska, segmentirani obelisk izdvojen je u posebnu potkategoriju osnovnog tipa spomenika. Riječ je o vertikalno usmjerenim strukturama, sastavljenim od većega broja istovjetnih ili morfološki srodnih konstruktivnih elemenata. Naglašena simbolika te potkategorije osnovnog arhitektonskog tipa spomenika, vezana uz kripto-numerički princip slaganja istovjetnih plastički formi ili uz njihovu fitomorfnu genezu, razlikuje je od svih ranijih tipoloških predložaka spomeničke plastike na ovim prostorima te ga je moguće shvatiti kao svojevrsnu konstruktivno-simboličku inovaciju, usko vezanu uz specifične povijesne događaje i načine uprizorenja ideologema socijalističkog razdoblja. Iako je njihovu numeričku simboliku moguće dovesti u vezu s tradicijom sakralne/kršćanske arhitekture i skulpture (primjerice, simbolika svetoga trojstva), jednako tako je moguće ustvrditi da je riječ o inovaciji u primjeni konstruktivnog principa gradnje javne, profane memorijalne plastike.

Ovoj skupini spomenika pripada tridesetak realizacija na području Hrvatske, što čini oko 3 % arhitektonske kategorije osnovnog tipa spomenika. Za razliku od ostalih potkategorija ovog spomeničkog tipa, čija je pojačana produkcija vezana uz 1950-e godine, segmentirani obelisk javlja se tek početkom 1960-ih godina, a veći broj takvih realizacija bilježimo 1971. i 1978. godine. Iznimka je *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Punteri iz

[354] Aluminijski ingot je osnovna proizvodna jedinica čiste sirovine neobrađenog aluminija. Oblik ingota karakterističan je po „zarezu“ na gornjoj strani koji nastaje posebnim oblikovanjem kalupa u koji se ulijeva aluminij.

1952. godine, koji – uz snažne reference na sakralnu arhitekturu – otkriva svoje nesumnjivo porijeklo u pučkoj imaginaciji i tendenciju ka numeričkoj kripto-simbolici (**Slika 76.**).

Spomenik je podignut na osnovi peterokutnog postamenta na stepenastom postolju s natpisom i imenima poginulih boraca, a iznad njega se uzdiže pet kamenih stupova koji nose peterokutnu ploču s krunom od pet petokrakih zvijezdi. Cijela je struktura okrunjena kamenom buktinjom. Numerički princip ponovljen je i betonskim stupićima međusobno povezanim lancima, koji okružuju strukturu spomenika. Repetitivnost elemenata i numerička simbolika ovog spomenika bit će u jednakoj mjeri prisutna i kod kasnijih, moderniziranih inačica segmentiranog obeliska.

Usporedimo li ovaj primjer sa *Spomenikom palim borcima i žrtvama fašističkog terora* iz Krnice, nastalim dvadesetak godina kasnije, uočit ćemo da se – unatoč slobodnijem morfološkom rješenju koje je omogućila primjena armiranog betona – u suštini radi o srodnom principu simbolizacije (**Slika 77.**). Riječ je o razgranatoj betonskoj vertikali sastavljenoj od središnjeg stupa i tri bočne vertikale spojene sa središnjim elementom preko pet poprečno postavljenih betonskih elemenata. Fitomorfna geneza te neobične strukture (spomenik asocira na razgranato drvo) naglašena je i njegovim smještanjem među borove manjeg parka u središtu toga istarskoga sela. Broj strijeljanih simbolički je označen s 15 poprečnih betonskih „grana“, pa se tako konstruktivna logika spomenika vezuje uz konkretan povijesni događaj. Ona je, međutim, čitljiva samo upućenom promatraču, odnosno lokalnoj zajednici koja čuva sjećanje na tragičan događaj iz Drugog svjetskog rata.

Fitomorfnu genezu raslojene osnovne vertikale prepoznajemo i u nizu drugih spomenika unutar ove morfološke skupine. Njezinu nešto kompaktniju varijantu predstavlja *Spomenik revolucionarnoj omladini Baranje* u Dardi (*Darda II*) iz 1961. godine, čija je betonska vertikala „razlistana“ u četiri plastička elementa kojima upućuju na temu spomenika (revolucionarna omladina) simbolički prikazanu biljnim izdancima (**Slika 78.**).

Dok je u slučaju baranjskog spomenika još uvijek prisutna podjela konstruktivnih elemenata na postament i segmentirani obelisk, nešto koherentniju plastičku cjelinu predstavlja monumentalni *Spomenik u čast mještana palih za slobodu* u centru Vodica, djelo autora Marijana Burgera iz 1971. godine. Površina ovog impresivnog, 13-metarskog kamenog volumena ritmizirana je uskim lezenama, koje se visinom cijeloga spomenika izdižu prema rascvjetaloj čašici na vrhu spomenika (**Slika 79.)**. Upravo taj, središnji element spomenika u profilu razotkriva fitomorfnu genezu forme, odnosno simboliku organičkog rasta koji

omogućuje zbir sjedinjenih elemenata iz kojih cvjetasta struktura izrasta kao simbolički plod zajedništva.

Izrazitije stiliziranu formu cvijeta ili drveta, formiranu adiranjem identičnih vertikalnih konstruktivnih elemenata, zamjećujemo na nekolicini spomenika iz Slavonije nastalih kasnih 1970-ih i 1980-ih godina (*Tordinci, Cerna*). Zanimljiv primjer principa adicije jest i *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma / „Tri brusa“* u šumi nedaleko Mačkovog Sela na Baniji, čija trodijelna struktura betonskih listova izrasta izravno iz tla, a istovremeno aludira na oruđe (brus) kao metaforu spremnosti lokalnog stanovništva na borbu (oštrenje oruđa koje je služilo kao jedino vojno naoružanje seljaka) (**Slika 80.**).

Nasuprot primjerima fitomorfne geneze segmentiranog obeliska, uočen je i određen broj spomeničkih realizacija, kod kojih se principom adicije istovjetnih vertikalnih elemenata simbolički ukazuje na ideju mnoštva, koje okupljeno u homogenu cjelinu upućuje na zajedništvo i ideologem „bratstva i jedinstva“. Ogledan primjer predstavlja *Spomenik palim borcima vojvođanskih brigada / „Spomenik slobodi“* iznad spomen-kosturnice na ulazu u mjesno groblje u selu Bulinac nedaleko Bjelovara (**Slika 81.**). Godina njegova nastanka (1978.) dopušta da u njemu prepoznamo referencu na konstruktivne principe Džamonjinih monumentalnih spomeničkih kompleksa, poput spomen-kosturnice u Barletti (1970.; **Slika 2.**). Pritom je zamjetan izostanak specifične prostorne logike svojstvene Džamonjinim spomeničkim realizacijama, usmjerene na tjelesnu i psihološku integraciju posjetitelja u cjelokupan doživljaj spomeničkog kompleksa. Upravo u tome prepoznajemo i suštinsku razliku između ove grupe spomenika – zasnovane na morfološkoj varijaciji vertikalnog elementa – i konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika kojem, između ostalih, pripada i spomenuta Džamonjina spomen-kosturnica u Barletti.

Svim spomenicima ove potkategorije srodna je simbolika implicirana centraliziranom kompozicijom vertikalnih elemenata, koji – uspinjući se prema dominantnoj središnjoj vertikali – upućuju na ideju zajedništva kao zajedničko, simboličko značenje ove grupe spomenika. Ta je ideja još izraženija kod onih primjera segmentiranih obeliska, u kojima se istovjetni konstruktivni elementi sjedinjuju podupirući treći element, poput kugle smještene na vrh kompozicije *Spomenika palim borcima i žrtvama fašizma* u Nebojanu ili one koja tvori jezgru monumentalne kompozicije *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Medulinu (*Nebojan, Medulin*). Srodni je postupak prisutan i u organičkom stapanju vertikalnih elemenata

u amorfni volumen, kakav nalazimo kod *Spomenika na mjestu formiranja II. zagorskog partizanskog odreda* (*Sambolići*).

Unutar ove morfološke potkategorije osnovnog tipa spomenika svojom se monumentalnošću izdvaja *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Ozlju, rad arhitekta Zvonimira Rusjana iz 1985. godine (**Slika 82.**). Osim širenja perimetra spomenika uvođenjem betonskih elemenata koji, izrastajući direktno iz tla, okužuju centralnu vertikalnu kompoziciju, specifičnost toga projekta su „upute“ za čitanje spomenika ispisane na ploči, koje posjetitelja nedvosmisleno upućuju na simboliku konstruktivnih elemenata i cjelokupne kompozicije:

> „Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora Općine Ozalj izgrađen je u obliku cvijeta sa osam latica i pet obelisaka koji simboliziraju jugoslavenske narode i narodnosti, republike i pokrajine, pet općinskih područja, bratstvo i jedinstvo, oružanu borbu i socijalističku revoluciju.“

Opis projekta upućuje na želju autora da se u jednoj strukturi objedine i geometrijsko-konstruktivni (broj vertikala) i fitomorfno-simbolički elementi (latice cvijeća) (**Slika 83.**), pa se u ovome primjeru možda najuspješnije utjelovljuju sve specifičnosti ove morfološke podskupine osnovnog tipa spomenika. Upotrebom betona i njegovom kombinacijom s elementima od reflektirajućeg, nehrđajućeg čelika, autor objedinjuje iskustva karakteristična za izgradnju nekih od najuspjelijih spomeničkih rješenja prethodnog razdoblja, ukazujući na taj način na svojevrsnu auto-referencijalnost spomeničke produkcije iz razdoblja socijalizma. Iako primjeri poput ovoga, pokazuju da je taj princip u kasnom socijalističkom razdoblju mogao rezultirati originalnim rješenjima, on je u kasnom socijalizmu češće pervertirao u svojevrstan formalno-stilski manirizam.

Svega nekolicina primjera u korpusu ukazuje na pojavu horizontalnog segmentiranja dominantne vertikale obeliska (*Veli Iž – groblje, Nijemci, Klis*). Među njima se ističe Bogdanovićev *Spomenik palim borcima u bitci za Klis 1943. / Spomenik uskocima / „Čuvar slobode“*, podignut 1987. godine pokraj kliske tvrđave (**Slika 84.**). Spomenik je nekoliko godina kasnije miniran i u potpunosti uništen, a jedna od rijetkih njegovih sačuvanih fotografija pokazuje monumentalnu vertikalnu konstrukciju sastavljenu od kamenih blokova i okrunjenu specifičnim motivom koji se javlja na nekolicini drugih Bogdanovićevih realizacija (simbol sunca ili „kozmički kotač“). Kamene latice s imenima poginulih, koje su bile raspoređene na

tlu oko spomenika, još jednom ukazuju na fitomorfnu genezu elemenata, toliko karakterističnu za ovu grupu spomenika.[355]

4.2.1.5. Potkategorija 5 – Zid (OT/K5)

Potkategorija zida predstavlja najmanju potkategoriju osnovnog tipa spomenika. Riječ je o dvadesetak spomeničkih realizacija kod kojih dominira konstruktivni element horizontalno položenog kamenog ili betonskog zida, u koji su umetnute spomen-ploče.

Iako je takav slučaj bio nešto rjeđi, uklesavanjem natpisa direktno u zid ostvarivala se neposrednija veza između memorijalne posvete i samog konstruktivnog elementa zida. Takav primjer nailazimo u centru sela Viganj na poluotoku Pelješcu (*Viganj*; **Slika 85.**). *Spomenik palim borcima* sastavljen je od jednostavnog kamenog zida na čijoj je predanoj strani uklesan epitaf, dok su imena palih boraca uklesana s bočne strane kamenog bloka. Poprečnim smještajem zida u prostor ispred manje seoske crkve autor spomenika arhitekt Nikola Vidović ovom je minimalnom intervencijom centralni naglasak stavio na oblikovanje manje urbane prostorne jedinice trga čiji središnji simbolički element sačinjava kameni zid u funkciji spomenika. Sličan princip primijenjen je pri uređenju *Spomen-grobnice palim borcima i žrtvama fašističkog terora* na groblju u Zlarinu, gdje zidni blok od bijelog kamena s uklesanim natpisom čini jedini plastički element spomenika (*Zlarin – groblje*).

Među primjerima unutar ove potkategorije ističe se *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* na otoku Kaprije (**Slika 86.**). Riječ je arhitektonskom rješenju Nevena Šegvića iz 1966. godine, kojim je definirano urbanističko uređenje trga i parka na rivi jedinog naselja ovog otočića u šibenskom arhipelagu. Osnovni konstruktivni element spomenika čini neupadljivi kameni zid koji se teksturom uklapa u tradicijsku gradnju ostalih objekata na otoku. Zid je vertikalno razdijeljen tankim lamelama od bijelog kamena na kojem su ispisana imena poginulih boraca ovog otoka (**Slika 87.**).

Plastički naglasak u volumenu zida čini vertikalna perforacija, metaforički „zarez“, kojim je na simbolički način sugerirano stradanje dvadesetčetvorice boraca i bol preživjelih sumještana. Perforacija istovremeno ima i praktičnu, ritualnu funkciju kao mjesto polaganja

[355] Lawler, Andrew, *The Partisans' Cemetery in Mostar, Bosnia & Herzegovina: Implications of the deterioration of a Monument and Site* (M.Cons dissertation) KU Leuven: Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Faculty of Engineering Sciences, 2013., 189–192.

vijenaca i svijeća. Ipak, centralni naglasak ovako osmišljenog spomenika i u ovom je slučaju definiranje nove javne površine s ciljem generiranja mjesta javnosti, zajedništva i sjećanja lokalne zajednice. Ovakvi primjeri ukazuju na važnost urbanističkog promišljanja spomenika, koje je modernističkom interpretacijom osnovnih konstruktivnih elemenata fokus premještalo s reprezentativnih narativnih kiparsko-arhitektonskih kompleksa na ostvarivanje nenametljivih, funkcionalnih prostora odavanja počasti i prijenosa sjećanja na nove generacije.

4.2.2. Kiparska kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/K)

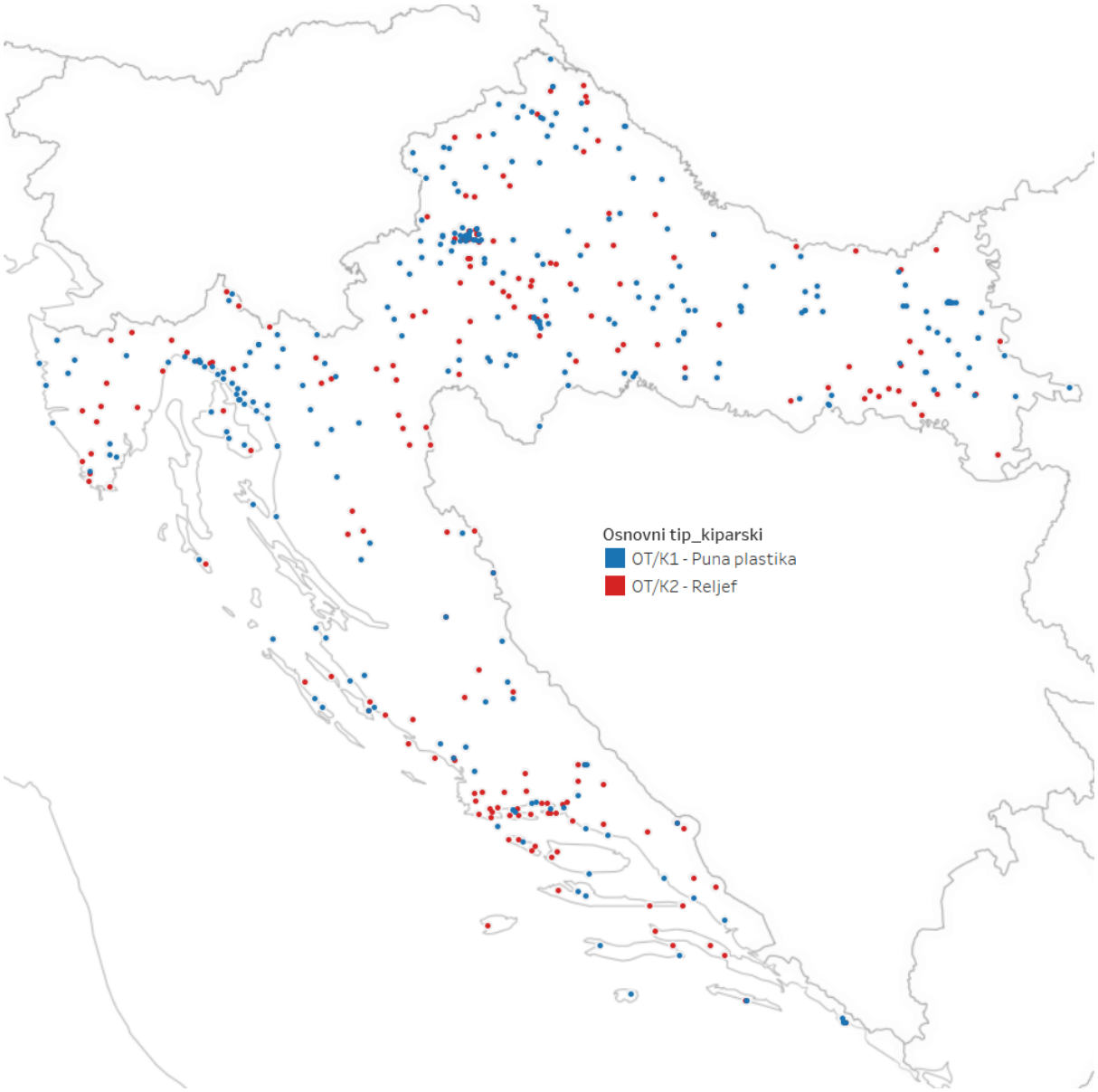
Budući da je prijedlog tipologije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj temeljen na njezinim konstruktivnim elementima i njihovom suodnosu, analiza ove tipološke skupine nadilazi formalno-stilsku analitičku dihotomiju uspostavljenu na relaciji figuracija – apstrakcija, koja je u većini dosadašnjih pregleda spomeničke plastike služila kao okosnica povijesnoumjetničke interpretacije spomeničke plastike poslijeratnog razdoblja. Pritom pojam figuracije uglavnom konotira utjecaj socijalističkog realizma kao obilježja umjetničke produkcije Istočnog bloka, dok se apstrakcija – osobito u polju spomeničke plastike – veže uz pretpostavljenu individualnu, kreativnu slobodu umjetničkog izražavanja u zemljama Zapada. U znanstvenoj produkciji spomenuta je dihotomija u prethodnim desetljećima višekratno dovedena u pitanje. Iako stilsko-formalna analiza nije u fokusu ove studije, metodološki odmak od tradicionalnog sagledavanja formalno-stilskih utjecaja na relaciji centar-periferija svakako je olakšao našu odluku da analizu spomeničke plastike nastale u razdoblju socijalizma u Hrvatskoj usmjerimo na konstruktivne elemente spomenika, stavljajući formalno-stilska obilježja u tretmanu samih skulpturalnih elemenata spomenika u drugi plan.

U kontekstu predložene tipološke razrade, inovativne aspekte razvoja spomeničke plastike prepoznajemo ponajprije u uspostavljanju novog odnosa skulpture s ostalim konstruktivnim elementima spomenika, njezine prostorno-vremenske korelacije s okolinom i uspostavljanju neposrednije komunikacije s korisnikom, a ne toliko na razini novih formalno-stilskih rješenja i novih ikonografskih motiva. Stoga nas u analizi koja slijedi prvenstveno zanimaju opće karakteristike ovog tipa spomenika do kojih smo došli kvantitativnom analizom, kao i postupna emancipacija kiparskih elemenata (puna plastika, reljef) u odnosu na druge konstruktivne elemente u spomeničkoj cjelini. Kada je riječ o punoj plastici, u prvom je planu odnos skulpture i postamenta, dok se kod reljefa uočavaju različiti modaliteti odnosa reljefnog prikaza i konstruktivnih elemenata koji funkcioniraju kao njegova podloga, pri čemu važnu ulogu igra materijal u kojem je reljef izveden. Kod obje vrste skulpture zanimaju nas primjeri koji ukazuju na nadilaženje jasne podjele konstruktivnih elemenata i uspostavljanje novih tipova relacije skulpturalnih elemenata s neposrednim okruženjem i korisnikom spomenika.

Geografska rasprostranjenost dvaju potkategorija kiparskog osnovnog tipa spomenika, prikazana na **Karti 10.,** pokazuje kako se puna plastika učestalije javlja u urbaniziranim

područjima središnje Hrvatske (osobito na širem području Zagreba), dok na veću koncentracija reljefa nailazimo na području središnje Dalmacije (Šibenik – Trogir – Split i otoci).

Karta 10.



Karta 10.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kiparskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/ZZTD7t

4.2.2.1. Potkategorija 1 – Puna plastika (OT/A1)

Iako nije riječ o najzastupljenijem tipu spomenika, čini se da je puna plastika na postamentu – koja je u većini slučajeva u oblikovnom smislu podrazumijevala realistički tretman teme i bila smještana na prominentne lokacije u urbanim strukturama – u razdoblju socijalizma utjelovljivala ideju *tipičnog spomenik NOB-a*. U školskom udžbeniku s kraja 1980-ih godina, opći pojam „spomenika palim borcima" bio je ilustriran generičkim prikazom naoružanog partizana na postamentu, dok se ilustracija spomenika posvećenih „velikim narativima" NOB-a vezala uz prikaze prepoznatljivih autorskih spomeničkih realizacija, poput Živkovićevog spomenika na Sutjesci, Džamonjinog u Podgariću ili Radovićevog u Podgori (**Slika 88.**). Ovakva je percepcija proizlazila iz činjenice da je, nakon stele i obeliska, figuralna plastika na postamentu predstavljala najpopularniji način obilježavanja događaja vezanih uz Drugi svjetski rat u razdoblju socijalizma. Dok je ovakva predodžba o spomenicima osamdesetih godina u skladu s rezultatima naše kvantitativne analize promatranog korpusa, ona se nalazi u proturječju sa suvremenom, mahom međunarodnom percepcijom spomenika s područja bivše Jugoslavije, nastalih u razdoblju socijalizma. Takva je percepcija, između ostaloga, zaslužna za svođenje riječi *spomenik* na *terminus technicus* kojim se – umjesto dominantne tipološke skupine – označava manji broj atipičnih spomenika, koje unutar naše tipološke podjele uglavnom ubrajamo u konstruktivno-inovacijski tip spomenika. Drugim riječima, ono što se smatra *tipičnim spomenikom NOB-a* uvelike ovisi o konstrukciji i načinima diseminacije medijske slike koja se ukazuje kao *pars pro toto* spomeničke produkcije na ovim prostorima u razdoblju socijalizma. Pritom važnu ulogu igraju i kulturološko-povijesne i političke okolnosti tranzicijskog razdoblja, koje su – osim rušenja velikog broja „tipičnih spomenika" – dovele i do prebacivanja težišta s povijesnog značaja spomenika na njihove neuobičajene ili suvremenom/stranom promatraču naprosto nerazumljive formalne karakteristike.

Nešto više od 16 % od ukupnog broja spomenika u korpusu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj čine spomenici osnovnog tipa s dominantnim kiparskim elementom izvedenim u punoj plastici. Riječ je uglavnom o skulpturi na postamentu, kao najprepoznatljivijem, gotovo ikoničkom tipu spomeničke plastike, čiji je tipološki razvoj moguće pratiti od antičkih vremena. U ovu skupinu spomenika ubrajamo i manji broj kiparskih realizacija, njih svega tridesetak, koje karakterizira izostanak postamenta. Zahvaljujući

simboličkom značaju tog konstruktivnog elementa u kontekstu razvoja moderne skulpture, ova je morfološka varijacija unutar našega korpusa izdvojena u zasebnu potkategoriju pune plastike.

Kvantitativna analiza korpusa pokazuje da se oko 90 % spomeničkih realizacija koje svrstavamo u ovu potkategoriju osnovnog tipa spomenika nalazilo u naseljenima mjestima i imalo simbolički značaj za lokalnu zajednicu. Takvi su spomenici uglavnom su bili posvećeni palim borcima i žrtvama fašističkog terora ili povijesnim ličnostima vezanim uz NOB, revoluciju ili radnički pokret, a tek su rijetki primjeri ovog tipa spomenika bili podizani na autentičnim lokacijama povijesnih događaja. Nije bio rijedak slučaj da su se skulpture na postamentu podizale iznad ili pokraj spomen-kosturnica lociranih u središtu sela i gradova (parkovi, trgovi).[356] Budući da je velik dio ovih spomenika podignut nedugo po završetku rata, bila je učestala pojava da su uz spomenike ovoga tipa (na postamentu ili na stelama i pločama smještenima u njihovoj neposrednoj blizini) naknadno dodavane ploče s utvrđenim poimeničnim popisom imena palih boraca i žrtava fašističkog terora.

Najveći broj spomenika ovog tipa podignut je tijekom 1950-ih godina. Tako je samo 1951. godine u Hrvatskoj otkriveno čak 17 spomenika, a deset godina kasnije njih 14. U skladu sa općim padom produkcije spomeničke plastike, tijekom 1960-ih i 1970-ih podiže se sve manji broj spomenika ovoga tipa. Međutim, budući da se i tijekom osamdesetih godina puna plastika javlja kao jedan od zastupljenijih tipova spomenika, moguće je ustvrditi da je skulptura na postamentu bio standardni i uobičajeni medij prenošenja društvenog sjećanja tijekom cijelog promatranog razdoblja.

Za razliku od spomenika osnovnog tipa s dominantnih arhitektonskim elementima, produkcija pune plastike podrazumijevala je angažman velikog broja akademski školovanih umjetnika. Riječ je o preko 90 kipara, pri čemu se s najvećim brojem realizacija unutar ove tipološke skupine prednjače A. Augustinčić, I. Sabolić, N. Kečanin, V. Radauš, V. Matković, V. Bakić, Z. Car, F. Kršinić, M. Ostoja i Ž. Janeš. Katkada nailazimo po dva odlijeva iste skulpture, postavljena na različitim lokacijama u Hrvatskoj: Radauševa skulptura ranjenog partizana javlja se na dva spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora (*Pakrac*, 1955. i *Gaboš*, 1973.), dok je Kršinićev umirući akt, prvi puta postavljen u Bakru 1953. godine, odliven ponovno za *Spomenik palim borcima* u njegovoj rodnoj Lumbardi na Korčuli 1975.

[356] Pritom valja upozoriti da su nakon masovnog rušenja i uklanjanja ovog tipa spomenika 1990-ih godina, lokacije spomen-kosturnica nerijetko namjerno ili slučajno zaboravljene, a iznad njih su podizani novi spomenici, pa čak i oni koji komemoriraju suprotstavljenu stranu u Drugom svjetskom ratu. Ovakvi se slučajevi javljaju i više od dva desetljeća nakon raspada Jugoslavije te predstavljaju ozbiljan konzervatorski i moralno-civilizacijski problem.

godine. Mačukatinov partizan s puškom javlja se u Virovitici (1952.) i Lokvama (1958.), a na identične skulpture nalazimo i u Boboti i Gračacu (M. Vertačnik) te u Saliju i Dragi Bašćanskoj na Krku (G. Antunac). Spomenici Nikole Kečenina na području Slavonije ponavljaju se i više od dva puta, pa je u tom slučaju zaista moguće govoriti o „konfekcijskoj" produkciji spomeničke plastike. Njihovo je stanje, međutim, danas toliko loše da je teško utvrditi da li je riječ o odljevima ili o minimalnim varijacijama istog motiva partizana s puškom (*Ada, Paulin Dvor, Uljanik* i dr.).

4.2.2.1.1. Varijacija 1 – Puna plastika na postamentu (OT/A1a)

Među otprilike 250 spomenika u korpusu, kod kojih dominira konstruktivni element pune plastike na postamentu, najveći je broj onih posvećenih vojnim i civilnim žrtvama Drugog svjetskog rata. Veliku tematsku cjelinu unutar ove tipološke skupine čine spomenici posvećeni povijesnim ličnostima međuratnog i ratnog razdoblja čiji je društveno-politički angažman bio vezan uz radnički pokret, NOB i revoluciju. Među njima brojčano dominiraju biste narodnih heroja i heroina, čija je zastupljenost bila tolika da je u korpus uključen tek manji broj bisti, koji nam je služio kao kontrolni uzorak za provjeru tezu kako je uglavnom bila riječ o standardnom, dokumentarnom prikazu povijesnih ličnosti unutar jasno zadanog formata. Upravo su se iz tog razloga rijetki tipološki i formalno-stilski pomaci ukazali značajnima, pa smo tipološkom razvoju biste posvetili poseban segment analize na kraju ovoga poglavlja.

U dugoj tradiciji europskog kiparstva, puna plastika na postamentu bila je uglavnom svedena na jednu figuru ili na manju skulpturalnu grupu, što je bilo uvjetovano tehničkim predispozicijama samoga materijala, odnosno prostornim ili ekonomskim ograničenjima. Unatoč rijetkim iznimkama, prikaz kompleksnijih narativnih ciklusa s većim brojem figura kipare je uglavnom usmjeravao prema odabiru reljefnih prikaza.[357] David J. Getsy tumači kako se problem naracije ili izražavanja određene poruke kroz samo jednu ljudsku figuru nastojao riješiti proliferacijom suptilnih varijacija u prikazivanju gesti i položaja ljudskoga tijela, odnosno nizom karakterističnih poza, što je kulminiralo u kodiranom jeziku devetnaestostoljetnog kiparskog akademizma:

[357] Getsy, David J., „Fallen Women: The Gender of Horizontality and the Abandonment of the Pedestal by Giacometti and Epstein", u: *Display and Displacement: Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, A. Gerstein (ur.), London: Paul Holberton and the Courtauld Research Forum, 2007., 120.

„Takvo ograničenje na izoliranu figuru (ili manju grupu) u praksi je značilo da samo ljudsko tijelo nosi teret prenošenja značenja, pri čemu je umjetnicima na raspolaganju bio minimum sredstava i strategija prikaza dostupnih u likovnom mediju. Samo ljudsko tijelo (često nago), postalo je tako odgovorno za izražavanje širokog dijapazona ideala, emocija i tema.“[358]

Sagledano u ovome kontekstu, možemo ustvrditi kako je unutar ove grupe spomenika u razdoblju socijalizma razvijena elaborirana sintaksa ljudskih pokreta i gesti, koje su s većom ili manjom dozom deskriptivnosti, trebala izražavati ključne ideje vezane uz NOB, revoluciju i radnički pokret. Iako se – zahvaljujući njegovoj učestalosti u korpusu – ovaj tip klasifikacije najkonzistentnije mogao provesti na primjeru ikonografskog motiva partizana, unutar ove tipološke skupine osobito zanimljivim čini nam se prikaz ženskih likova, kao i reference na uglavnom kršćanske ikonografske teme i motive, koje u njima susrećemo.

Najčešći ikonografski prikaz žene vezan je uz njezinu ulogu majke/zaštitnice, bilo u prikazu s djetetom ili u prilagođenoj temi žalovanja (*pietà*). Izražena tradicionalna kršćanska ikonografija zamjetna je i kod skulpturalne grupe na *Spomeniku i spomen-kosturnici palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Udbini Pavla Perića. Spomen-kompleks otkriven 1959. godine, u potpunosti je uništen početkom devedesetih godina. Riječ je o prilagodi novozavjetne teme „bijeg u Egipat“ koja je na metaforičkoj, ali i doslovnoj razini korespondirala s obilježavanjem zbjegova u vrijeme Drugog svjetskog rata na ovim područjima (primjerice, masovni egzodus civilnog stanovništva iz Dalmacije i Like u izbjeglički logor u El Shattu u Egiptu).

Skulpturalne grupe uglavnom uključuju temu nošenja ranjenika, koja se također nadovezuje na novozavjetnu kršćansku ikonografsku temu „skidanja sa križa“ (*Buje, Crikvenica - park, Imotski, Sisak, Zagreb – Veterinarski fakultet, Krapinske Toplice, Oroslavlje, Prelog, Tribalj, Ugljan* i dr.). Skulpturalne grupe na postamentu uključivale su i skupne prikaze boraca/partizana/radnika u vojnoj akciji (*Daruvar, Delnice – park I, Karlovac – centar, Osijek – tvornica šećera, Gornja Podgora, Senj I*). Prikaz direktne konfrontacije partizana s pripadnikom neprijateljske vojske znatno je češći na reljefnim prikazima, a unutar ove tipološke skupine javlja se kroz prikaz trijumfa nad poraženom, ležećom figurom neprijatelja (*Mali Iž, Sveti Lovreć, Varaždinske Toplice*). Jedinstven primjer veće skulpturalne grupe na postamentu predstavlja Michelijev *Spomenik poginulim brodogradilišnim radnicima*

[358] Isto, 120–121.

u NOB-u i žrtvama fašističkog terora, koji se nalazi u krugu splitskog brodogradilišta. Riječ je o direktnoj kompozicijskoj i poetičkoj referenci na Rodinove *Građane Calaisa* (*Split – brodogradilište*).

Većina skulptura ove tipološke potkategorije odlikuje se realističkom obradom ljudskog lika, uz tek rijetke primjere s formalno-stilskim obilježjima naivne umjetnosti (spomenici Luje Bezeredija: *Čakovec – groblje, Prelog, Varaždinske Toplice*) ili naglašenije stilizacije ljudske figure (*Osijek – Gajev trg*).

Teme koje nisu vezane uz prikaz ljudskog lika relativno su rijetke, a uglavnom uključuju stilizirane simboličke motive poput cvijeta (*Punat, Bubanj I*), plamena (*Zagreb – Sveti Duh, Čička Poljana II*) ili ptice (*Vižinada*). Relativno mali broj spomenika ove tipološke skupine sadrži apstrahirane kiparske elemente, kod kojih je također uglavnom riječ o teže razumljivim, gotovo kodiranim simboličkim formama, vezanima uz konkretan događaj ili uz simboliku jedinstva i pobjede (*Zagreb – Lukšić, Zvečevo, Tkon, Žman, Vrpolje – Šibenik, Šemovec, Tromeđa, Begovo Razdolje*). Jedinstven primjer predstavlja *Spomenik ustaničkoj grupi Mate Mejašića* u Velikoj Jelsi kraj Karlovca, podignut 1976. godine. Simbolička forma cvijeta sastavljena je od dijelova alata i strojeva iz ciglane Ilovac u kojoj su bili zaposleni poginuli radnici kojima je spomenik posvećen. Ovaj spomenik predstavlja jedinstven primjer korištenja tehnike *asamblaža*, prizivajući izvjesne asocijacije na estetiku francuskih Novih realista, poput Jeana Tinguelyja.

Kako ističe David J. Getsy, orijentacija i položaj skulpture na postamentu nikada nije slučajna ili arbitrarna, a svako odstupanje od norme – kojeg autor definira kao uspravni položaj ljudske figure – upućuje ili na fizičku onesposobljenost prikazanog lika (ranjenik, mrtvac) ili na činjenicu da je riječ o ženskoj figuri.[359] Drugim riječima, vertikalna orijentacija koja se javlja kod većine kiparskih elemenata na postamentu u uskoj je vezi s izrazom maskuliniteta, odnosno vojne, političke, društvene, seksualne ili reprezentacije nekog drugog oblika moći, dok se horizontalnim položajem implicira smrt, stradanje ili rodna inferiornost. U korpusu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma ležeći položaj boraca i na ikonografskoj i na simboličkoj razini vezan je uz temu stradanja, a takvi su prikazi znatno slabije zastupljeni od vertikalno usmjerenih kompozicija. Zahvaljujući autoreferentnosti apstraktne kiparske forme, taj se interpretativni uvid pokazao osobito koristan upravo pri analizi njihove simbolike.

[359] Isto, 121.

Spomenik ustanku u selu Ljubošina u Gorskom kotaru iz 1955. godine predstavlja karakterističan primjer izražene vertikalne umjerenosti kiparskog elementa (**Slika 89.**). Riječ o djelu Zvonka Cara i relativno uspješnoj skulpturalnoj obradi geste raširenih ruku, koja se u poslijeratnoj memorijalnoj plastici po prvi puta javlja kod utjecajnog Bakićevog spomeničkog rješenja *„Bjelovarac"/„Poziv na ustanak"* iz 1947. godine. Skulptura je smještena u borovu šumu na prirodnu uzvisinu iznad sela, a postavljena je na postament od grubo klesanih kamenih blokova, s čije je prednje strane bila postavljena ploča s natpisom, koja je naknadno uklonjena.

Spomenik ustanku u Drežnici, djelo kipara Koste Angeli Radovanija iz 1949. godine (**Slika 90.**), popularno nazvan „Drežničanin", primjer je primjene suprotnog pristupa interpretaciji iste teme. Umjesto tipične, razmahane geste, kipar je temu ustanka prikazao prikrivenom tenzijom i anticipacijom borbe, utjelovljenima u gestikulaciji tijela. Budući da ovdje još nije prisutna formalna redukcija karakteristična za ovoga autora, čini se kako se ona ostvaruje smirivanjem geste i krajnjom redukcijom pokreta. Ovom se strategijom autor uspješno nadovezuje na tradiciju klasične europske skulpture, ugledajući se prije svega na Michelangelovog *Davida*. Radovani će ovim rješenjem i sam postati svojevrstan klasik spomeničke plastike poslijeratnog razdoblja u Hrvatskoj – desetak godina kasnije, na njegovo će se rješenje direktno nadovezati kipar Petar Ružić sa *Spomenikom palim borcima* u Lokvi – Rogoznici nedaleko Omiša (*Lokva – Rogoznica*).

Muška ljudska figura u horizontalnom položaju koja, kako Getsy tvrdi, može biti isključivo uvjetovana njegovom fizičkom onesposobljenošću, svoje izvorište ima u antičkoj skulpturi, odnosno ikonografskoj temi „umirućeg ratnika". Zahvaljujući naglasku na herojskom i pobjedničkom aspektu NOB-e, prikaz stradanja jednako je rijetko zastupljen u figurativnoj koliko i u apstraktnoj plastici. Pri tom su izražajne mogućnosti apstrakcije i stilizacije ljudske figure katkada korištene i kao primjereniji ili adekvatniji načini prikaza nasilnih ili mučnih scena (primjerice vješanje).

Jedan od istaknutijih primjera horizontalne orijentacije pune plastike na postamentu je *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Drveniku, rad crnogorskog kipara Ante Gržetića iz 1961. godine (**Slika 91.**). Riječ je o direktnoj referenci na ikonografsku temu umirućeg ratnika, koja u kontekstu poslijeratne skulpture ukazuje na prepoznatljiv formalno-stilski i poetički utjecaj Henryja Moorea, engleskog kipara koji je ostavio izniman trag u polju komorne plastike na ovim područjima. Njegov je utjecaj osobito prisutan od sredine 1950-ih godina, kada su u svim većim kulturnim centrima bivše Jugoslavije priređene izložbi njegove

komorne plastike. Specifičnost ovog spomeničkog rješenja leži u skulpturalnog obradi postamenta koji – zadržavajući svoju konstruktivnu funkciju unutar spomeničke cjeline – materijalom i obradom ukazuje na smjeliju integraciju sa skulpturalnim elementom.

Iako *Spomenik palim borcima skijašima* u Begovom Razdolju, djelo Tomislava Ostoje iz 1980. godine, ukazuje na odmak od realističkog tretmana forme kakav je dominantno prisutan unutar ove tipološke skupine, smještaj skulpture na postamentu i njezin statičan odnos prema okolini u koju je smješten, zadržava ovaj spomenik u domeni klasične spomeničke tipologije (**Slika 92.**). Riječ je o apstraktnoj skulpturi čija dinamična, trodijelna forma asocira na temu poginulih skijaša, a prelomljeni vrh jednoga od elemenata na simbolički način priziva motiv stradanja i boli. U ovom primjeru horizontalan položaj skulpture zadobiva izraženo simboličko značenje koje, jednako kao i u figuralnim kompozicijama, asocira na temu stradanja.

U usporedbi s njim, morfološki srodna trodijelna kompozicija *Spomenika ustanku* na Tromeđi, upravnim položajem svojih elemenata nedvojbeno asocira na afirmativnu ideju borbe i ustanka. Spomenik se nalazi na jednoj od najudaljenijih i nepristupačnijih lokacija u Hrvatskoj, na toponimu pod nazivom Tromeđa, smještenom istočno o Knina i Plavljanske doline, na povijesnoj granici između Dalmacije, Like i Bosne (**Slika 93.**). Riječ je o autentičnoj povijesnoj lokaciji organizacije ustanka, a tri vertikale simbolički označavaju lokaciju na kojoj se kovalo jedinstvo tri naroda toga kraja (Srba, Hrvata i Bosanaca). Kao i kod Ostojinog spomenika posvećenog palim skijašima, uočljiva je upotreba suvremenih materijala koji se nalazi u naglašenom kontrastu s prirodnim krajolikom u koji je skulptura smještena.

Primjer uspjele integracije skulpture na postamentu u zadani prostornim kontekst predstavlja *Spomenik revolucionarima i rodoljubima poginulima u Zagrebu 1919.–1941.* Stevana Luketića, otkriven 1985. godine u sklopu spomen-park Dotrščina u Zagrebu (**Slika 94.**). Skulptura je smještena pored glavne komunikacije koja posjetitelje spomen-parka vodi kroz zaštićeno memorijalno područje na su kojem tijekom rata vršene masovne egzekucije Zagrepčana. Prema opisu samoga autora, riječ je o razlomljenoj cilindričnoj formi na niskom betonskom postamentu, čija nedorečenost ukazuje na postupak kojim se želi ostvariti integracija spomeničkog medija u ambijent šumskog krajolika te potaknut refleksija posjetitelja.

Za razliku od prethodno opisanih primjera u kojima apstraktna forma kiparskog konstruktivnog elementa funkcionira kao samodostatan estetski objekt, često izraženog

simboličkog značenja, Luketićevo rješenje predstavlja jedan od rijetkih primjera čiste apstrakcije, koja unatoč odabiru konvencionalne tipologije (skulptura na postamentu) uspijeva korespondirati sa temom i neposrednim prirodnim okruženjem.

Biste su često činile dio većih skulpturalno-arhitektonskih cjelina poput parkova (*Ploče, Vodoteč, Buzet, Đurđevac*) ili trgova (*Nebljusi, Cetingrad*), a nerijetko su dodavane u kasnijoj fazi izgradnje ili proširenja spomeničkog kompleksa. Standardna kompozicija spomen-parka s bistom uključuje centralnu skulpturu uokvirenu dvjema ili više spomen-bisti (vidi: *Bribir, Daruvar, Perna, Plaški, Tušilović, Slunj, Bović*). U slučaju Bribira i Daruvara nailazimo na gotovo identičnu kompoziciju koja uključuje i centralno stepenište kojim posjetitelj prilazi spomeniku. Biste se često javljaju u kombinaciji s drugim arhitektonskim elementima: postavljene ispred zidne kompozicije mogu definirati jednostavan prostor trga ili parka,[360] a u suodnosu s drugim skulpturalnim ili arhitektonskim elementima sačinjavaju kompozitni tip spomenika.[361] Ipak, u najvećem broju slučajeva javljaju se kao samostalni elementi u parkovima i na zelenim površinama.[362] Rjeđe se nalaze u funkciji nadgrobnog spomenika u javnom prostoru,[363] dok se u istoj funkciji češće javljaju na gradskim i mjesnim grobljima ili kao dio kompozitnih cjelina spomen-groblja.[364]

Budući da dokumentiraju lik komemorirane ličnosti, portretne su biste katkada inkorporirane u kompozitna rješenja spomenika, poput one uklopljene u prostorno-skulpturalnu kompoziciju *Spomenika narodnom heroju Stevanu Došenu i žrtvama fašizma sela Kraljevčani i Dodoši* srpskog kipara Momčila Krkovića iz 1977. godine. S druge strane, *Spomenik Joži Šuranu* u Višnjanu, rad kipara Nenada Krivića iz 1968. godine, primjer je potpunog stapanja funkcije biste sa skulpturom i prostornom cjelinom spomenika. Riječ je, naime, o spomen-kompleksu kojim je definirana čitava površina trga, pri čemu centralni naglasak tvori

[360] Spomen-biste Ivi Lasiću, Franji Ogulincu-Selji i Ivi Ogulincu u Žabnom; Spomen-biste Dušanu Vergašu i Josi Miljkoviću u Tržiću Tounjskom; Spomen-bista narodnom heroju Bogoljubu Vukajloviću Lali u Boboti; Spomen-bista Matiji Gupcu u Feričancima; Spomen-bista Bari Burculu u Galovcu kraj Zadra; i dr.

[361] Spomen-bista Florijanu Bobiću kraj spomenika u Kućanu Donjem; Spomen-bista i spomenik na mjestu vješanja Franje Pucaka u Rečici; Spomen-bista narodnog heroja Josipa Ružičke u Končanici; Spomen-bista dr. Matku Laginji u Klani; i dr.

[362] Spomen-bista narodnom heroju Robertu Domanjiju nedaleko kupališta pored Orahovice; Spomen-bista Đuki Maričiću-Munji u Ladimirevcima; Spomen-bista Ivi Loli Ribaru u Osijeku; Spomen-bista Vujnovac Ignje – Čekrka u Habjanovcima; Spomen-bista prvoborcu Srećku Balenu u Klenovnici; Spomen-bista narodnom heroju Stjepanu Bubaniću Elektriki u Leštakovcu; Spomen-bista Matiji Gupcu u Feričancima; Spomenik Ivanu Gaći u Prološcu Donjem; Spomen-bista Nikoli Caru Črnom u Crikvenici; i dr.

[363] Spomen-kosturnica i spomenik Jozi Lozovini-Mosoru u Segetu Donjem; Spomen-kosturnica i spomenik Jozi Lozovini-Mosoru u Pirovcu; i dr.

[364] Spomen-groblje palih boraca u Selcu; Spomen-kosturnica palih boraca sa spomen-bistom Ivanu Mladenu u Ruči.

„zarobljeni“ portret istarskog narodnog heroja koji je u tom gradu ubijen 1944. godine. Tipološki srodan primjer dvostrukog portreta uklesanog u kameni monolit nalazimo u *Spomeniku braći Mirku i Srećku Rakiću* u Vrgorcu, kojeg na tematskoj razini možemo dovesti u vezu s dvostrukim portretom sestara Rajke i Zdenke Baković u Zagrebu.

Uobičajen način parkovnog uređenja, karakterističan i za ranija povijesna razdoblja, predstavljaju kompozicije bisti koje čine spomen-aleje ili spomen-parkove. Nailazimo ih u nizu gradova diljem Hrvatske, poput danas uništenog *Parka heroja* u Kninu, *Spomen-aleje narodnih heroja* u Delnicama, *Aleje narodnih heroja* u Sisku, koju je sačinjavalo čak 11 bisti sisačkih narodnih heroja i istaknutih boraca. Jedan od prominentnijih autora ovakvih parkovnih rješenja bio je krajobrazni arhitekt Dragutin Kiš (*Delnice, Sisak*).

Biste se uobičajeno nalaze pored ili u spomen-objektima poput škola, vrtića, tvornica, spomen-domova i sl. koji nose njihovo ime,[365] pri čemu je zamjetna rodna podjela ovisno o društvenoj funkciji javnih ustanova. Tako su institucije namijenjene brizi djece češće imenovane po ženama, dok su tvornička postrojenja i bolnice uglavnom nosile imena narodnih heroja. Među relativno rijetkim primjerima posvećenima ženama i lociranim na javnim površinama poput parkova, izdvajamo: *Spomen-bistu revolucionarki Milici Križan* u Vladislavcima, *Spomen-bistu Sari Bertić* u Osijeku, *Spomen-bistu Nedi Knifić* u Senju, *Spomen-bista Irmi Benčić* u Novigradu u Istri, veći broj spomen-bisti posvećenih Nadi Dimić i Anki Butorac. Najveći broj bisti posvećenih ženama nalazio se u Zagrebu, gdje ih je većina nakon 1990. godine uklonjena ili uništena.

Iako nemamo potpune podatke o zastupljenosti pojedinih ličnosti prikazanih u formatu biste, zamjetan je visoki udio spomenika ovoga tipa posvećenih Radi Končaru i Ivi Loli Ribaru. U javnom prostoru nailazimo na relativno mali broj bisti posvećenih Josipu Brozu. Jedan od rijetkih primjera je bista postavljena u sklopu *Spomen-parka posvećenom drugu Titu* ispred osnovne škole u selu Srijane, rad lokalnog kipara Krune Buljevića iz 1982. godine. Među najzatupljenijim autora bisti javljaju se Vanja Radauš, Marijan Kocković, Zvonko Car i Ivan Sabolić.

[365] Bista Antuna Blažića-Šimuna pored istoimenog spomen-doma u Globočevcu Ludbreškom; bista Ivana Morđina Crnog u Domu sindikata; bista Nikoli Mašanoviću u TUP „Nikola Mašanović“ i bista Dušana Todorovića u upravnoj zgradi „DTS“ u Dubrovniku; Spomen-bista Borisu Kidriču ispred zgrade istoimene mjesne zajednice u Osijeku; Spomen-bista Milivoju Marjanu ispred njegove rodne kuće u Javorovcu; Spomen-bista Petru Čumbeliću-Ilku ispred istoimene zdravstvene stanice i Spomen-bista Petru Stjepiću ispred istoimene škole u Babinom Polju na Mljetu; Spomen-bista Franji Puškriću i palim borcima NOB ispred istoimene škole u Lučkom; Spomen-bista Janku Gredelju i palim borcima TŽV "Gredelja" ispred upravne zgrade istoimene tvornice u Zagrebu, i dr.

Posebno zanimljiv segment ovoga žanra, predstavlja nekoliko primjera slobodnije interpretacije prikaza povijesnih ličnosti koji se javljaju početkom 1960-ih godina. *Spomenik Florijanu Bobiću* (**Slika 95.**) u krugu nekadašnje istoimene tvornice u Varaždinu i *Spomenik Blažu Valinu* u Kaliju na Ugljanu (**Slika 96.**) i predstavljaju sjedinjenu portretnu bistu s elementom obeliska. Narodni heroj Florijan Bobić prikazan je tako reljefnim portretom, postavljenim pri sam vrh obeliska. Na Ugljanu pak nailazimo na obrnutu situaciju: bista Blaža Valina smještena je na konzolu u podnožju visoke vertikalne konstrukcije sužene prema vrhu. Oba spomenika definiraju širi prostor u koji su smješteni: spomenik u krugu varaždinske tvornice bio okružen parkom i fontanom definirajući mjesto za boravak i odmor radnika, dok plato na koji je smješten spomenik u Kaliju ima funkciju trga i vidikovca, formirajući dodatan javni prostor za mještane i turiste.

Primjeri radikalnog propitivanja granica dokumentarnog pristupa karakterističnog za žanr portretne biste, kako bi se u prvi plan stavile psihološke karakteristike prikazanog lika ili se naznačila njegova tragična sudbina, još su rjeđi. Među njima se posebno ističu dvije verzije *Spomenika Ivanu Goranu Kovačiću* u Zagrebu i Lukovdolu te *Spomenik Antonu Bučkoviću* u Rovinju. Kockovićev portret Antona Bučkovića na autentičnoj lokaciji njegove tragične smrti u centru Rovinja, uklopljen je u svakodnevicu gradske rive. Postament oblikovan u klupu anticipira ulogu spomenika kao mjesta odmora i spontanog okupljanja (**Slika 97.**). S druge strane, nestandardnim povećanjem glave i kubizirajućom redukcijom osnovnih crta lica na teško prepoznatljivu kristaličnu formu, Bakić je svojom interpretacijom Goranova lika portretnu bistu doveo do krajnjih granica žanra (**Slika 98.**). Za razliku od rovinjskog primjera, ovaj je spomenik nametnut okolnome prostoru, a začudnošću forme skreće pozornost na iznimnu individualnost pjesničkog genija i njegovu tragičnu sudbinu. Takva intencija osobito je istaknuta u verziji ovoga spomenika od nehrđajućeg čelika, koja je smještena direktno u prirodni kontekst krškoga terena Gorskog kotara u Goranovom rodnom mjestu Lukovdolu.

Činjenica su svi navedeni primjeri nastali na samom početku 1960-ih godina potvrđuje pretpostavku da upravo tih godina dolazi do najsmjelijih, gotovo radikalnih pomaka u interpretaciji standardnih elemenata i žanrova spomeničke plastike. Potrebno je, međutim, istaknuti kako takav odmak ne nailazimo u prikazu ženskih povijesnih ličnosti. Iako žene nakon Drugog svjetskog rata dobivaju znatno zapaženiju ulogu u spomeničkoj plastici, interpretacija njihova lika zadržava se isključivo na dokumentarnom mediju portretne biste. U usporedbi s nizom spomenika u punoj plastici posvećenih muškim povijesnim ličnosti (od kojih su neke

ponavljane i na više lokacija), na području Hrvatske bilježimo tek jedan spomenik cijele ženske figure posvećen konkretnoj ženskoj osobi. Riječ je *o Spomen-kosturnici i spomeniku Ljubici Gerovac i palim borcima*, rad Ivana Sabolića, koji je 1982. postavljen u njezinom rodnom mjestu Jezerane u Lici (**Slika 99.**).

Međutim, iako njihovi kiparski dometi ne izlaze iz uskih okvira portretnog ili dokumentarnog žanra, sama je pojava ženskoga političkog/povijesnog subjekta u funkciji javnoga spomenika predstavljala znatan pomak u odnosu na poražavajuću zastupljenost ženskih likova u javnoj plastici u Hrvatskoj prije Drugog svjetskog rata. Primjera radi, u Zagrebu je prije rata bio postavljen samo jedan spomenik ženi (spomen-ploča s reljefnim portretom Marije Jambrešak, Ksenija Kantoci, 1939.), a u razdoblju socijalizma žene, uglavnom narodne heroine, dobile su 15-tak spomen-bisti u javnom prostoru grada. Nakon 1990. godine uklonjeno je ili uništeno njih desetak, a tijekom posljednjih 25 godina podignuta su svega tri nova spomenika ženskim povijesnim ličnostima.[366]

4.2.2.1.2. Varijacija 2 – Puna plastika bez postamenta (OT/A1b)

Postament predstavlja uobičajeni i očekivani konstruktivni element spomeničke plastike europskog kulturnog kruga. Njegova je osnovna funkcija jasno odvajanje skulpturalnog elementa, kao osnovnog nositelja poruke spomenika, od okolnog prostora i neposrednog doticaja s prostorno-vremenskom realnošću. To se odvajanje dodatno pojačava postavljanjem ograde oko spomenika, čija je uloga prije svega simboličke prirode i čime se kreira heterotopijski karakter mjesta sjećanja. Budući da je riječ o elementima slične funkcije, izostanak postamenta gotovo je uvijek praćen i izostankom ograde oko spomenika, kao i općom tendencijom redukcije njegovih pomoćnih i ritualno-utilitarnih elemenata. Spomenici bez postamenta javljaju se, tako, kao prva naznaka intencije za nadilaženjem stroge podjele konstruktivnih elemenata i pokušaja tješnje integracije spomenika u okoliš i njegova dovođenja u neposredan kontakt s korisnikom. Jednako kao i horizontalna ili vertikalna orijentacija skulpture na postamentu, odbacivanje postamenta ukazuje na svjesnu odluku autora da se – u suprotnosti s dugom tradicijom spomeničke skulpture europskog kulturnog kruga – na gotovo

[366] Više o ovoj temi, vidi: Horvatinčić, Sanja, „Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture na primjeru reprezentacije žena u javnom prostoru Zagreba“, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, Zagreb: BLOK, 2015., 90–101.

performativni način ukaže na novo poimanje uloge spomenika u društvu. Kako navodi David J. Getsy, u polju komorne plastike svjesno odbacivanje postamenta moguće je pratiti kroz povijest moderne skulpture već od početka 20. stoljeća, osobito kroz opuse Constantina Brancusija, Wilhelma Lehmbrucka i Jacoba Epsteina.[367] U slučaju skulpture smještene u javni prostor, a osobito one koja nosi memorijalnu funkciju, ovaj postupak poprima kudikamo snažniji efekt.

Stoga ne čudi da je izostanak postamenta unutar promatranoga korpusa relativno rijetka pojava (svega tridesetak primjera) te da se taj tip spomenika, u komparaciji sa svim dosada opisanim kategorijama i potkategorijama spomenika, javlja relativno kasno, tek od kraja 1950-ih godina. Shodno tome, među autorima koji poduzimaju ovu vrstu eksperimenta, ističe se grupa inovatora (D. Džamonja, S. Luketić, Ž. Janeš), kao i mlađa generacija kipara koji umjetnički sazrijevaju tijekom 1960-ih i početkom 1970-ih godina (S. Gračan, S. Jančić i dr.).

Ovisno o razumijevanju prirode odnosa skulpturalnog elementa spomenika i (izostanka) postamenta, unutar ove potkategorije osnovnog tipa spomenika s dominantnim kiparskim elementom uočljive su dvije tendencije. Prva se javlja kao posljedica prodora apstrakcije u domaću likovnu scenu, koja se u polju memorijalne plastike manifestira razvojem slobodnih formi u prostoru i njihovom organičkom integracijom u prostorni kontekst. Spomenička rješenja ove vrste stoga djeluju začudno, neočekivano, kao da izrastaju direktno iz tla, otežavajući time našu procjenu je li riječ o objektu memorijalne namjene ili o dekorativnoj plastici u javnom prostoru.

Jedan od prvih spomenika te vrste je *Spomenik u čast prosinačkih žrtava* kipara Dušana Džamonje, koji je bio svečano otkriven 1961. godine u zagrebačkoj Dubravi, u blizini autentične lokacije javnog vješanja šesnaestorice ljudi, među kojima i niza istaknutih zagrebačkih intelektualaca, u prosincu 1943. godine (*Zagreb – Dubrava I*) (**Slika 100.**).

Sama skulptura nastala je već 1959. godine i predstavlja izraz umjetnikova osobnog angažmana oko teme stradanja i potrebe komemoriranja događaja koji je obilježio mjesto njegova djetinjstva. Vera Horvat Pintarić na sljedeći je način opisala formalna obilježja tog spomenika:

> „(V)ertikalni je kolos oblikovan jakim konkavitetima kojih je značenje posve očevidno: ta udubljenja istaknuta na svim stranama monumentalnog masiva, simboliziraju odsustvo nečega, nestajanje, iščeznuće. Jer koliko god ova plastika na prvi pogled

[367] Getsy, D. J., „Fallen Women…“ (2007.), 115.

djeluje svojom golemom masom, svojom puninom, u procesu neposredne vizualizacije istovremeno se otkriva sugestivan učinak njezinih neopipljivih dijelova, zasjenjenih praznina.“[368]

Iako je skulptura zbog tehničkih razloga postavljena na nisku betonsku podlogu, ovaj spomenik predstavlja prvu spomeničku realizaciju u Hrvatskoj u kojoj možemo govoriti o svjesnom odbacivanju postamenta. Valja pritom naglasiti da Džamonjini prijedlozi spomenika iz druge polovice 1950-ih godina (osobito njegovi projekti za spomenike žrtvama fašizma u Dachauu, Jajincima i Auschwitzu) svjedoče o dugom procesu razvoja ove ideje i nadilaženju konvencionalne tipologije memorijalne plastike. Spomeničke realizacije koje slijede ovaj način integracije skulpturalnog medija u javni prostor prepoznat ćemo u narednom razdoblju i u nizu drugih realizacija (*Zagreb – Dotrščina III, Vrata, Delnice – park III, Šibenik II, Filipana, Kućan Donji* i dr.). Pritom je zamjetan širok raspon korištenja različitih materijala i tehnika oblikovanja samoga plastičkog elementa, koji u znatnoj mjeri variraju u konzistentnosti ideje i kvaliteti izvedbe. Forme mogu ukazivati na doslovnost simboličkog prikaza (*Proština, Veliki Pašijan, Pokupski Palanjek*) ili podrazumijevati integraciju drugih kiparskih vrsta, poput linearnog reljefa, u skulpturalni organizam bez postamenta (*Stari Slatnik, Sinj III*). Primjeri poput *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Krugama iz 1973. godine (*Kruge I*; **Slika 101.**) ili *Središnjeg spomenika i spomen-kosturnice kalničkim partizanima* u Ludbreškom Ivancu iz 1985. godine (*Ludbreški Ivanec I*; **Slika 102.**) odlikuju se izraženom arhitektoničnošću i organičkim srastanjem sa tlom, pri čemu monumentalnost skulpturalnog elementa funkcionira kao začudna metafora kojom se izražava značaj događaja koji se komemorira na autentičnoj lokaciji.

Većina spomenutih primjera ukazuju na izraženu vertikalnu orijentaciju skulpturalnog elementa, što nam – vezano uz prethodnu raspravu o simboličkom značenju orijentacije skulpture – ukazuje na afirmativnu gestu potentnosti, snage/pobjede ili naprosto nesvjesnom prihvaćanju konvencionalne, vertikalne orijentacije memorijalnog objekta. Iznimku predstavlja spomenuti Džamonjin spomenik posvećen temi javnog vješanja, kod kojeg je vertikalnost skulpture u prikaz smrti javlja kao svojevrsna kontradikcija, čime se dodatno ističe traumatično uprizorenje tog tipa stradanja.

U tom kontekstu valja ukazati na slabo poznati *Spomenik savskim žrtvama* na gradskom groblju u Sisku (*Sisak – groblje Viktorovac III*). Riječ je o projektu Želimira Janeša iz 1965.

[368] Horvat Pintarić, Vera, „Spomenička skulptura Dušana Džamonje“, *Umetnost*, 8, 1968., 50.

godine, kojim je obilježena lokacija masovnih grobnica stradalnika koji su tijekom rata ubijeni i bačeni u Savu (**Slika 103., Slika 104**).[369] Na kvadratnom humku omeđenom niskim betonskim rubom, nalaze se dva manja prostora popločena kulirom od riječnih oblutaka i sitnijeg kamena. Na jednom je postavljena metalna aplikacija dobivena spajanjem slova teksta, a na drugom stilizacija mrtvih tijela koja plutaju na vodi, izrađena u bronci. Oba elementa postavljena su vertikalno na gotovo neuočljivim, tankim, metalnim nosačima, doimajući se kao da lebde nisko uz razinu tla.

Strategija neposredne integracije kiparskog elementa u realnost prostora, ima za cilj izazivanje snažnije emotivne reakcije i empatije s komemoriranim žrtvama. U tom je smislu srodna drugoj tendenciji koju zamjećujemo unutar tipološke skupine pune plastike bez postamenta. Ona je obilježena svjesnim održavanjem kontinuiteta s konvencionalnim, realističkim tretmanom skulpture, zbog čega je izostanak postamenta posebno uočljiv. Riječ je o gotovo performativnoj gesti „spuštanja“ skulpture na tlo, među prolaznike i u realnost društvene svakodnevice.

Iako je ova tendencija zamjetna već i u slučaju Radovanijeva „Drežničanina“ iz 1949. godine ili u Radauševu rješenju za *Spomenik borbi naroda Vinkovaca i okolice i pobjedi socijalističke revolucije* u Vinkovcima iz 1965. godine, ona se – kao svjesna umjetnička strategija i posljedica novoga shvaćanja kiparskog medija i postupaka – veže uz pojavu „nove skulpture“, obilježenu povratkom realizmu, kojeg u lokalnom kontekstu susrećemo u djelovanju Grupe BIAFRA, početkom sedamdesetih godina.[370] Znatan broj spomenika članova te umjetničke grupe (Stjepan Gračan, Miroslav Vuco, Stanko Jančić) posvećen je konkretnim povijesnim ličnostima, a većina je nastala tijekom 1970-ih godina: August Cesarec (*Osijek – BLOK centar*), Veljko Vlahović (*Osijek – šetalište*), Vladimir Nazor (*Zagreb – Tuškanac*). Dok dio umjetničke produkcije BIAFRE doživljava negativnu recepciju dijela kritike i kulturne javnosti, čini se kako njihova kritička oštrica nije bila konzistentno usmjerena prema politikama pamćenja i društveno-političkom *establišmentu* koji je iste te spomenike naručivao i financirao. Štoviše, spomenuti povratak realizmu poklopio se s naručiteljskom preferencom prema vjernim prikazima komemoriranih ličnosti, dok je kiparima pružena prilika da kroz memorijalnu plastiku trajno ostave neposredan trag u urbanom prostoru i društvenoj realnosti koju su

[369] Šustić, I., *Spomenici revolucionarnog…*, (1982.), 33.
[370] Srhoj, Vinko, *Grupa Biafra 1970. – 1978.*, Zagreb: Art studio Azinović, 2001.

doživljavali kao nerazdvojiv dio svoj umjetničkog djelovanja. Utoliko je teže umjetničko djelovanje grupe BIAFRA valorizirati u terminima subverzivne umjetničke pakse.

Spomenik Augustu Cesarcu u centru Osijeka, popularno nazvan „Šetač“, rad je Stjepana Gračana iz 1974. godine (**Slika 105.**). Skulptura je na krajnje je neposredan način uklopljena u svakodnevicu i prostorni kontekst urbane jezgre. Za razliku od konvencionalnog načina komemoriranja povijesnih ličnosti podizanjem skulpture na postament i njegovim izdvajanjem iz prostorno-vremenskog konteksta svakodnevice, ovakvo rješenje ukazuje na jasnu intenciju da se povijesni značaj komemorirane ličnosti učini bližim i prijemčljivijim novim generacijama.

Direktno uklapanje skulpture u prostorni kontekst nije bilo ograničeno samo na prikaz povijesnih ličnosti, već su se na taj način uprizorile i traumatične teme smrti i stradanja, na tragu opisanog Janešova spomenika na sisačkom groblju (*Gornja Rijeka, Jasenovac - muzej, Zagreb - Španско*). Općenito gledano, čini se da je ova koncepcijska inovacija u narednom razdoblju urodila proliferacijom srodnih spomeničkih realizacija (*Sukošan, Rijeka – Krimeja, Kutina – groblje, Zaton – Zadar, Zagreb – Ivanićgradska* i dr.).

4.2.2.2. Potkategorija 2 – Reljef (OT/A2)

Osnovnom tipu spomenika s dominantnim kiparskim elementima pripada i potkategorija u kojoj reljef ima ulogu primarnog nositelja sadržaja i poruke spomeničke cjeline. Budući da je reljef kao kiparska vrsta uvijek zahtjevao određen konstruktivni okvir ili pozadinu na koju se postavlja, u ovoj potkategoriji nalazimo iznimno širok raspon varijacija u načinima na koji se reljefni prikaz kombinira s ostalim strukturalnim elementima spomenika kako bi s njima ostvario cjelinu prostornog znaka. Kvantitativna analiza korpusa pokazala je da se reljef kao konstruktivni element spomenika javlja u nešto manjem postotku od pune plastike, čineći 40 % osnovnog tipa spomenika s dominantnim kiparskim elementom. U ukupnom omjeru, na ovu potkategoriju otpada nešto manje od 10 % svih spomenika u korpusu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj. Slično kao i u slučaju pune plastike, najveću produkciju ovoga tipa spomenika bilježimo tijekom 1950-ih godina i početkom 1960-ih godina. Pritom je najveći broj spomenika s dominantnim elementom reljefa podignut 1961. godine, kada je tijekom samo jedne godine u Hrvatskoj podignuto 10 spomenika ovoga tipa. O kontinuitetu

takvih spomeničkih rješenja govori podatak da je 1954. i 1975. godine, kao i 1953. i 1981. godine, podignut isti broj spomenika s reljefom kao dominantnim plastičkim elementom. Budući da je riječ o kiparskoj vrsti, i u proizvodnji ove skupine spomenika sudjeluje velik broj akademski obrazovanih kipara, njih pedesetak, ali i zanatski usmjerenih kipara ili priučenih majstora-klesara koji djeluju na lokalnoj razini (F. Dobrošević, A. Ušljebrka). To je osobito zamjetno na području Dalmacije koja, osim duge tradicije klesarstva, raspolaže i kvalitetnim kiparskim materijalom (kamenom, mramorom). Općenito gledano, reljefi na spomenicima uglavnom su vezani uz autore koji pokazuju manju sklonost eksperimentiranju ili odmak od konvencionalnih tipoloških i formalno-stilskih rješenja.

Reljef je uglavnom korišten kao nositelj poruke na spomenicima kojima se obilježava simbolička lokacija, iako i među preostalih 10 % spomenika kojima su obilježene autentične lokacije povijesnih događaja bilježimo neka od ikonografski zanimljivijih rješenja. Takav omjer direktno je povezan s izraženo narativnim karakterom ove kiparske vrste, koja je primjerenija prenošenju sjećanja na simboličkim mjestima u urbanim središtima sela i gradova.

U svojoj izvedbi reljefi se kreću u rasponu se od linearnih, izvedenih direktno u kamenom bloku, obilježenih izraženim grafizmom (*Okučani, Buševec, Split – bolnica, Brodski Stupnik, Nedešćina, Korenići, Veliki Prokop* i dr.; **Slika 106.**), preko plitkih i uleknutih reljefa, na kojima je tretman figura često stiliziran ili apstrahiran (*Rašpor, Veliki Poganac, Donja Gračanica* i dr.; **Slika 107.**), do najučestalije, standardne forme reljefa u bronci (*Gundinci, Brod na Kupi, Graberje Ivanićko, Maslinica, Rakovica, Klis Kosa, Split – Gat, Donji Andrijevci,* kao i na desetine drugih; **Slika 108.**). Treba naglasiti da se linerani i plitki reljef katkada javlja i na pločama postavljenim na objekte druge funkcije, a koje smo također uvrstili u korpus (*Mandalina II, Koritnja, Zagreb – Šumarski fakultet*, i dr.). Među njima se kvalitetom ističe reljef uklesan u kamenu ploču oblika otvorene knjige, postavljen na kamenom zidu i posvećen djeci s Kozare, odnosno izbjeglicama stradalim u Noskovačkoj Dubravi (*Noskovačka Dubrava I*; **Slika 109.**). Inovaciju u smislu tehničke obrade reljefnog prikaza predstavlja *Spomenik palim borcima-đacima gimnazije* ispred gimnazije na Sušaku u Rijeci u kojem se tehnikom udubljenog reljefa ostvaruje neobičan, poetični prikaz đaka „zarobljenih“ u kamenom bloku (**Slika 110.**).

Visoki reljef je zbog svoje tehničke zahtjevnosti bio znatno manje zastupljen, ponajviše u Istri (*Vodnjan, Pazin, Fažana*) i Dalmaciji, gdje veći broj reljefnih prikaza nerijetko čini i kompozitni tip spomenika (*Sveti Filip i Jakov, Dograde, Gustirna* i dr.). Među visokim

reljefima kvalitetnom se ističe *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Pazinu, jedna od prvih javnih kiparskih realizacija Dušana Džamonje iz 1951. godine, koji ukazuje na afinitet autora prema cjelovitom rješavanju plastičke forme i gruboj, apstraktnoj površini kiparskog volumena (**Slika 111., Slika 112**).

Kada je riječ o odnosu reljefa i konstruktivnog elementa na koji je postavljen (stela, zid, obelisk), uočavaju se dva osnovna činitelja njegove integracije s pozadinom i cjelinom spomeničkog organizma: upotreba materijala i format reljefnog elementa. Materijal igra ključnu ulogu u isticanju ili asimilaciji reljefnog prikaza s pozadinom na koju je apliciran. Klasična forma reljefa podrazumijeva zatvorenu, u pravilu pravokutnu osnovu brončanog bloka u kojem se izvodi određen narativni prikaz. Tako definirani gabariti reljefne slike sugeriraju promatraču da cijeli prikaz sagleda kao povezan narativni ciklus, koji pripovijeda o izoliranom povijesnom događaju čije se vremenske sekvence u pravilu odjeljuju u nekoliko zasebnih polja (**Slika 113.**).

U ovakvom su se tipu naracije, osim dokumentarnih prikaza konkretnih povijesnih epizoda, osobito značajnih za kolektivno sjećanje lokalne zajednice, često javljale tipizirane ikonografske teme (zbjegovi, nasilje okupatora, briga o ranjenicima i sl.), oslonjene na kršćansku ikonografiju ili ikonografske motive kakvi se javljaju u angažiranom europskom slikarstvu. Najčešće korišten prikaz nasilja je prizor strijeljanja, preuzet s čuvene Goyjine slike „Treći svibnja 1808.“ i aktualiziran sredinom 20. stoljeća Picassovom slikom „Masakr u Koreji“.

Jednu od specifičnosti cjelokupnog korpusa spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma čini iznimno elaboriran ikonografski program kojim su se – često u maniri pučke doslovnosti – nastojali ispričati i prenijeti povijesni događaji. Njihovo značenje, međutim, često nije moguće iščitati bez poznavanja konkretnih povijesnih okolnosti, vezanih uz partizansku borbu i gerilski način ratovanja. Jednu od upečatljivijih epizoda tog tipa predstavlja vađenje plutajućih mina iz mora, motiv koji je prisutan na nekoliko reljefnih prikaza u Dalmaciji (*Dograde, Prvić Šepurine*; **Slika 114.**). Riječ je aktivnosti vezanoj uz lokalne prakse antifašističkog otpora, koja je bila usmjerena na prikupljanje neprijateljskog eksploziva za ručnu izradu partizanskog naoružanja.

Većina reljefnih prikaza su ipak simboličke scene, srodne tematskim cjelinama koje se javljaju u punoj plastici. Ključnu razliku predstavlja veći, rodno uravnoteženi broj likova (**Slika 115.**).

Konstruktivna osobitost reljefa je njegov izlazak izvan granica kadra, a zbog čvršće integracije sa spomeničkom cjelinom. *Spomenik palim borcima NOR-a* u Brusju na otoku Hvaru, rad Ivana Sabolića iz 1975. godine, tipičan je primjer takvog, razvedenog brončanog reljefa, čija se unutarnja dinamika prenosi i na oblikovanja konture zida na koji je reljef apliciran (**Slika 116.**). Na ovaj se način ostvarivala koherentnija spomenička cjelina, ponekad i monumentalnih dimenzija. Spomenici ove vrste funkcionirali su i kao naglašenije prostorne intervencije, čiji format je i sam poprimao funkciju nositelja određenih simboličkih značenja (**Slika 117.**).

Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora, smješten uz glavni prometni koridor nedaleko Slunja, djeluje poput znaka koji izranja iz šume i svojim reljefnim prikazima, uklesanim se obje strane kamenog bloka upozorava prolaznike na značaj te povijesne lokacije (*Broćanac*). Srodna, hibridna varijanta ove potkategorije osnovnog tipa spomenika je *Spomenik boraca i žrtava fašističkog terora*, rad Stanislava Mišića iz 1961., koji se nalazio na nenaseljenom toponimu Slavonski Trokut, nedaleko Novske. Monumentalni spomenički objekt simboličke forme trokuta, na čijim su čeonim stranama bila postavljena tri reljefa, bio je smješten iznad kosturnice s 650 posmrtnih ostataka pripadnika 21. srpske divizije.[371] Uništen je početkom 1990-ih godina, a na njegovom mjestu podignut je novi spomenik posvećen Hrvatskim braniteljima (*Slavonski Trokut*, **Slika 118.**). Iako se u oba ova primjera radi o hibridnim formama u kojima se konstruktivni element – nosač reljefa – nameće veličinom i simboličnom formom, u oba slučaja reljef ostaje primarnim nositeljem poruke.

Upotreba istog materijala, uglavnom kamena ili mramora, doprinosila je lakšem i „prirodnijem“ stapanju reljefnog prikaza s nosivim konstruktivnim elementom. Takvi su spomenici uglavnom prisutni na dalmatinskom području, pretežno u ruralnim sredinama, zbog čega je u skulpturalnoj obradi reljefnih figura često bilo izraženo oslanjanje na kršćansku ikonografiju ili doslovnost i deskriptivnost prikaza. Taj je dojam pojačan uobičajenim smještajem spomenika ovoga tipa uz prometnice, što se čini i kao reminiscencija na tradicionalne objekte pučke pobožnosti, poput poklonaca i oltara (*Sevid, Kladnjice, Pozorac, Okrug Donji, Ložišće* i dr.; **Slika 119.**).

Među spomenicima s izraženim naivnim sentimentom u formalno-stilskoj obradi ikonografske teme reljefa u kontinentalnoj se Hrvatskoj ističe niz realizacija kipara Stjepana

[371] „Rješenje o opisu u registar spomenika kulture“, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 11.1.1973.

Brlošića (*Tenja, Babina Greda, Semeljci, Soljani – groblje, Donji Miholjac* i dr.), poput *Spomenika strijeljanim taocima* u slavonskom selu Šiškovci. Neutralnost konvencionalnog konstruktivnog rješenja – reljef u kamenom bloku na niskom postamentu – naglašava kiparski element spomenika, odnosno njegov neobično intiman karakter (**Slika 120.**). Ovakvi primjeri pokazuju da se i krajnje jednostavnim tipološkim rješenjima mogao postići iznimno emotivan, individualiziran oblik prijenosa sjećanja.

Apstraktni prikazi na reljefima bili su rijetkost, budući da je reljef, kao kiparska vrsta, tradicionalno usmjeren narativnim sadržajima. Jezikom apstrakcije govore samo oni reljefi koji se nalaze u funkciji unutarnje ili vanjske dekorativno-simboličke opreme spomen-domova, spomeničkih kompleksa ili drugih tipova memorijalnih objekata. Primjer je reljef od nehrđajućeg čelika na Spomen-školi XII proleterske udarne brigade u selu Bučje, koji funkcionira kao kiparski dodatak, simbolička „oznaka“ memorijalne posvete objekta. Riječ je o radu Stevana Luketića iz 1966. godine, autoru i većeg figurativnog reljefnog ciklusa u unutrašnjosti iste škole (**Slika 121.**). Taj modernistički objekt i cijeli njegov inventar spaljeni su u Domovinskom ratu.

4.2.3. Slikovna kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/L)

Unatoč malom broju spomeničkih realizacija na tlu Hrvatske, spomenici na kojima dvodimenzionalni, slikovni elementi igraju dominantnu ulogu izdvojeni su kao zasebna potkategorija osnovnoga tipa spomenika. Tehnike mozaika i fresko slikarstva nisu bile korištene pri oblikovanju sekularnih javnih spomenika prije Drugog svjetskoga rata i uglavnom su bile vezane uz sakralnu umjetnosti. U obalnim i priobalnim dijelovima Hrvatske, čijoj baštini pripadaju i brojni materijalni ostaci antike i ranog kršćanstva, obje tehnike bilježe kontinuitet kakvog ne nalazimo u kontinentalnom dijelu zemlje. Zbog niza razloga, uglavnom praktične prirode, njihova upotreba nije se znatnije odrazila na produkciju spomeničke plastike poslijeratnog razdoblja, iako su te slikarske tehnike nerijetko bile primjenjivane u interijerima ili su se javljale kao dio većih spomeničkih kompleksa kompozitnog tipa.

Broj spomenika u kojima slikovni medij funkcionira kao glavni plastičko-vizualni element i centralni nositelj poruke spomenika relativno je mali (1 % cjelokupnog korpusa), pri čemu je mozaik zastupljen nešto češće od fresko slikarstva. Većina spomenika iz ove

potkategorije nalazi se na području Dalmacije, a njihov najčešći autor je akademski slikar i kipar Joko Knežević. Njegovi monumentalni mozaici u Mimicama i Omišu bili su uklopljeni u prostorni kontekst historijske urbane jezgre te su s postojećom arhitekturom tvorili funkcionalne cjeline trgova. *Spomen-mozaik palim borcima / „Na mrtvoj straži“* u Mimicama iz 1963. godine svojim je izrazito geometriziranim likovnim jezikom konsekventno uklopljen u cjelinu dekorativnog rastera slike dimenzija 4 x 3 m (**Slika 122.**). Paleta mozaika usklađena je s koloritom Mediterana i dominantnom tradicijskom arhitekturom izgrađenom od klesanih blokova. Centralne ženske figure simboliziraju pijetet i žalovanje, dok prikaz dvoje naoružanih partizana s desne strane ukazuje na sudjelovanje mještana u NOB-i u kojoj je velik broj njih i poginuo.[372] Tipičan mediteranski motiv žene sa teretom na glavi javlja se kao simbol suradnje civilnog stanovništva i partizana, a figura dječaka kao tipičan simbol kontinuiteta života nakon ratnih stradanja.

Kneževićev mozaik iz Omiša, nastao dvadesetak godina kasnije, u likovnom je smislu manje uspjelo rješenje. Koliko je moguće razaznati iz sačuvanih fotografija *Spomen-mozaika Narodno-oslobodilačkoj borbi*, uništenog početkom 1990-ih, riječ je povratku perspektivnom prikazu na tragu historijskog slikarstva. Pri tom je platforma ispred mozaika i njegov smještaj ispod nadstrešnice upućivala na prostor za izvođenje ceremonijalnih svečanosti (**Slika 123.**).

Uspjeliji primjer integracije mozaika u urbani prostor predstavlja *Spomen-mozaik posvećen palim borcima* Marinka Benzona iz 1956. godine u Vranjicu kraj Splita, čija smo konstruktivna obilježja i prostornu-socijalnu funkciju pojasnili u jednome od prethodnih poglavlja (**Slika 13**). Uz njega treba spomenuti i Muićev monumentalni mozaik u Dočiću, jedini istaknutiji primjer iz ove potkategorije osnovnoga tipa spomenika u kontinentalnoj Hrvatskoj (**Slika 10., Slika 11.**).

Istaknut primjer spomen-parka s mozaikom kao središnjim nositeljem poruke spomeničkog kompleksa predstavlja *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Drašnicama kraj Makarske, još jedan rad Joke Kneževića iz 1974. godine (**Slika 124.**). Kaskadnim rješenjem parka s česmom, kao i artikuliranim kombinacijom betonskih i kamenih zidova uspješno je savladan strmi tren tog malog dalmatinskog mjesta i formirana ugodna, zasjenjena oaza za svakodnevni boravak mještana i turista. Ikonografija samoga mozaika adaptacija je već spomenute teme strijeljanja preuzete s čuvene Goyine slike, a njezina je

[372] Od 315 stanovnika Mimica u Drugom svjetskom ratu stradala su čak 23 borca, uglavnom na ratištima u Bosni i Hercegovini (Sutjeska, Neretva). Perić, Tomislav, *U spomen revoluciji*, Omiš: Općinski odbor SUBNOR Omiš; Koodinacijski odbor za njegovanje revolucionarnih tradicija općine Omiš, 1983., 214–215.

ikonografska specifičnost – unutar čitavoga promatranoga korpusa – lik žene Bikovke u ulozi središnjeg herojskoga lika.[373]

4.2.4. Inverzna kategorija osnovnog tipa spomenika (OT/I)

Unatoč relativno malom broju primjera inverzne vrste spomenika, označili smo ih kao zasebnu kategoriju osnovnoga tipa spomenika. Riječ je o realizacijama kod kojih se uočava inverzija uobičajenih principa strukturiranja osnovnih konstruktivnih elemenata. Spomenici iz te kategorije odlikuju se hipertrofijom konvencionalnih plastičkih dodataka (uglavnom ideoloških označitelja, poput petokrake zvijezde), koji preuzimaju ulogu osnovnih konstruktivnih elemenata spomenika. Najčešće je riječ o petokrakoj zvijezdi, transformiranoj u stelu ili postament.

Primjer je *Spomenik i kosturnica palih boraca-oslobodioca Đakova*, postavljen 1950. godine na ulazu u đakovačko gradsko groblje (**Slika 125.**). Središnji konstruktivni element spomenika činila je monumentalna, šest-metarska betonska petokraka zvijezda postavljena na niži kameni zid iznad kosturnice. Spomenik je uništen početkom 1990-ih godina. Isti princip inverzije, iako u nešto manjem mjerilu, nailazimo na još nekoliko lokacija u Hrvatskoj (*Valpovo – groblje¸ Bilice II, Trnava, Tomašinci*), te na *Spomeniku palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Kljenovcu iz 1981. godine, s tom razlikom da je, umjesto zvijezde, hipertrofirani ideološki simbol srp i čekić (također uništen; **Slika 126.**).

Upotrebu uvećanog simbola zvijezde u funkciji postamenta nalazimo na *Spomeniku palim borcima* iz 1951. godine, koji se nalazi nedaleko Svete Marije na Krasu u Istri (**Slika 127.**). Specifični materijal spomenika sazdanog iz sitnih kamenih oblutaka, odražava predani rad lokalnog majstora te ukazuje na osebujnu, pomalo začudnu manifestaciju pučke imaginacije, koja podrazumijeva da se augmentacijom simbolički važnih elemenata iskazuje počast pokojnicima. Takvi primjeri pučkog graditeljstva u polju spomeničke plastike posjeduju ponajprije etnografsku vrijednost.

[373] Kako saznajemo iz jednog od novinskih članka posvećenog ovom spomeniku, spomenik je bio posvećen sudjelovanju žena u NOP-u. Žena prikazana na mozaiku je Berta Alač, skojevka i Drašničanka, strijeljana u nedalekom Živogošću. Vidi: Bek, Stjepan, „Žena Biokovka“, *Četvrti jul,* 28. 7. 1981., 26.

4.3. Kompozitni tip spomenika

Spomenike načinjene upotrebom više od tri osnovna konstruktivna elementa i neograničenog broja pomoćnih ili utilitarnih elemenata definirali smo kao kompozitni tip spomenika, koji – u pravilu – ne donosi znatnije strukturalne inovacije. Takva konstatacija odnosi se posebice na homogene arhitektonske cjeline s množinom različitih kiparskih elemenata (skulptura na postamentu u koji je ugrađen reljef ili skulptura na obelisku okružena narativnim reljefnim ciklusom). Način kombinacije njegovih osnovnih konstruktivnih elemenata prisutan je i u ranijim povijesnim razdobljima, no kako u poslijeratnom razdoblju dolazi do aktivnijeg sudjelovanja arhitekata u izgradnji spomenika i do češće pojave suradničkih projekata, pojedine realizacije unutar te tipološke skupine obilježene su nešto slobodnijom upotrebom i razmještajem konstruktivnih elemenata u prostoru. Osobito važnu ulogu u tome procesu ima ideja integracije spomenika u prostor, temeljena na potrebi markiranja autentične lokacije događaja i/ili uspostavljanja neposrednijeg kontakta spomenika s korisnikom.

Rezultati kvantitativne analize spomeničkih tipova, prikazani na **Dijagramu 9**, pokazuju da oko 8 % spomenika u korpusu spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj pripada ovoj tipološkoj kategoriji. Spomenici kompozitnog tipa podizani su tijekom cijelog promatranog razdoblja, a nešto veći broj takvih realizacija nastao je tijekom druge polovice pedesetih i početkom šezdesetih godina, dok vrhunac produkcije bilježimo 1955. godine, kad je u Hrvatskoj otkriveno 9 spomenika ovoga tipa. Čini se da je tijekom šezdesetih godina zanimanje za takvu vrstu spomeničkih rješenja bilo vrlo malo, da bi se u drugoj polovici 1970-ih i početkom 1980-ih godina njihova izgradnja ponovno intenzivirala. Oko 16 % realizacija iz te tipološke skupine podignuto je na autentičnim povijesnim lokacijama, a ostatak je smješten u naseljima, odnosno na lokacijama od simboličkog značaja. Budući da je riječ o kompleksnijim strukturama, sastavljenim od većega broja različitih osnovnih konstruktivnih elemenata, u izgradnji spomenika ovoga tipa bilježimo najveći broj suradničkih projekata kipara i arhitekata, a u pojedinim slučajevima i drugih likovnih umjetnika. Takav tip suradnji bio je potaknut idejom o sintezi plastičkih umjetnosti, koja sredinom pedesetih godina, kad se intenzivira produkcija spomenika, pripada *mainstreamu* europskog teorijskog diskursa, osobito kada je riječ o arhitekturi.

Budući da se spomenici kompozitnog tipa sastoje od većega broja osnovnih konstruktivnih elemenata, njegova unutarnja podjela oslanja se na identifikaciju jednog ili više takvih elemenata koji igraju dominantnu ulogu u plastičkoj i značenjskoj artikulaciji određene spomeničke cjeline. Ovisno o tome radi li se o prevladavajućim arhitektonskim ili kiparskim elementima, spomeničke realizacije kompozitnog tipa podijelili smo na dvije kategorije:

1. **arhitektonsku** (KT/A) i
2. **kiparsku** (KT/K)

Iako je riječ o podjednako zastupljenim kategorijama, u kiparsku spada nešto veći broj, odnosno 57 % spomeničkih realizacija kompozitnog tipa spomenika. U analizi pojedinih potkategorija kompozitnog tipa spomenika, osim opisa tipičnih primjera, posebnu pozornost posvetili smo spomeničkim cjelinama čijim se inovativnim načinima povezivanja konstruktivnih elemenata propituju tipološka razgraničenja, a strukturalni princip adicije zamjenjuje njihovom tješnjom integracijom, usmjerenom uspostavljanju neposrednije veze s okolnim prostorom i korisnikom spomenika.

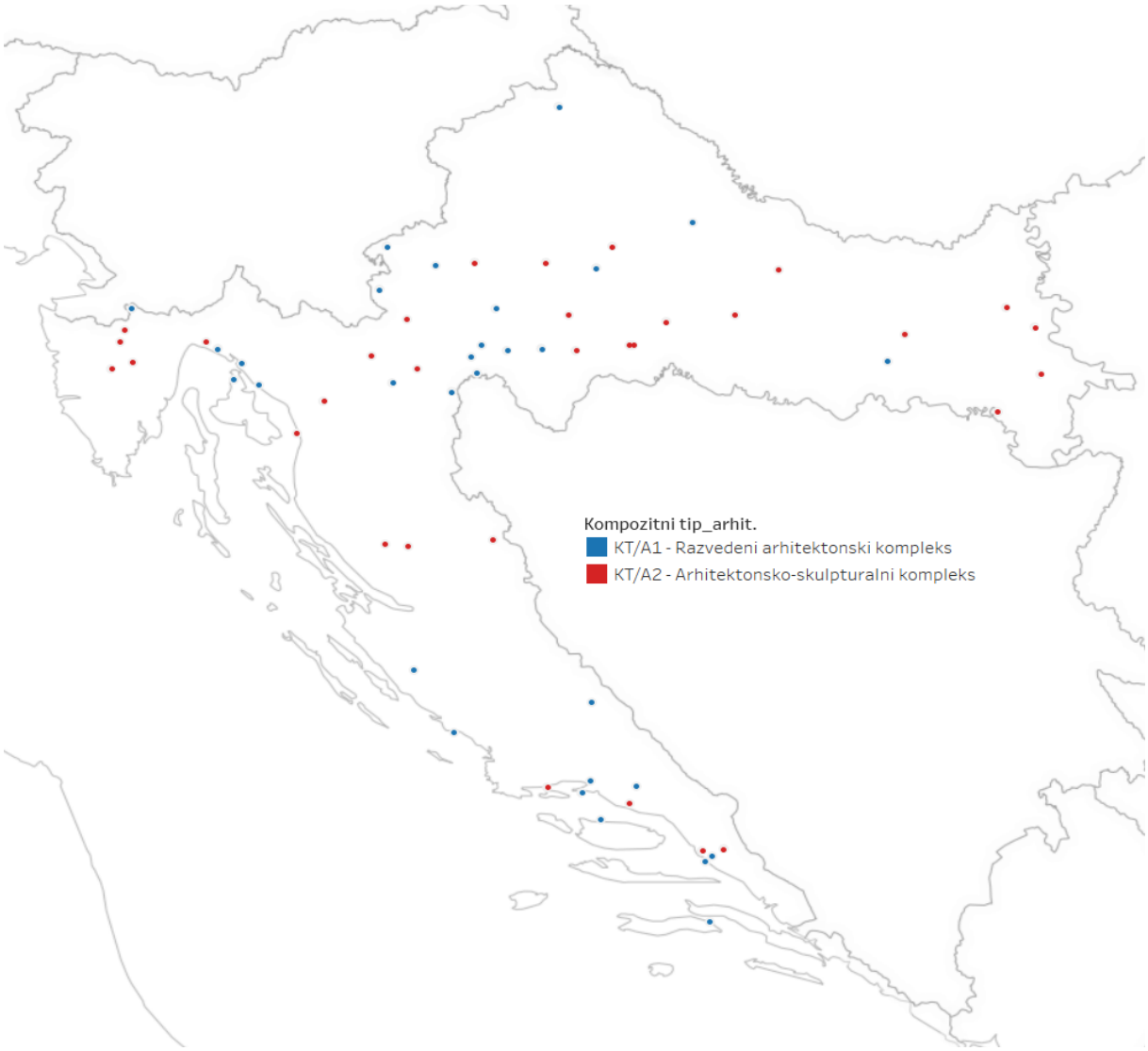
4.3.1. Arhitektonska kategorija kompozitnog tipa spomenika (KT/A)

Spomenike kompozitnog tipa, u kojima dominantu ulogu imaju arhitektonski elementi, svrstali smo u arhitektonsku kategoriju kompozitnog tipa spomenika (KT/A), koja se dijeli na potkategorije:

1. **razvedenog arhitektonskog kompleksa** (KT/A1) i
2. **arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa** (KT/A2).

Kvantitativna analiza arhitektonske kategorije kompozitnog tipa spomenika pokazala je podjednaku zastupljenost obje potkategorije: razvedeni arhitektonski kompleksi (KT/A1) čine 48 % njezinih realizacija, dok preostalih 52 % spomenika pripada potkategoriji arhitektonsko-skulpturalnih kompleksa (KT/A2). Na **Karti 11.** prikazana ja njihova relativno ravnomjerna distribucija, s nešto većim brojem realizacija koncentriranih u području središnje Hrvatske (Kordun, Banija, Moslavina).

Karta 11.



Karta 11.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti arhitektonskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/V423tk

4.3.1.1. Potkategorija 1 – Razvedeni arhitektonski kompleks (KT/A1)

Ovu potkategoriju kompozitnog tipa spomenika čini tridesetak spomeničkih realizacija čija arhitektonska struktura ili raspored arhitektonskih elemenata formira ili sugerira prostor predviđen za boravak posjetitelja. Tako nastale prostorne cjeline specifična su, heterotopijska mjesta na kojima se odvija proces transfera sjećanja. Glavnu ulogu u tom procesu najčešće ima spomen-ploča s natpisom, pa su stoga i ostali elementi spomenika, posebice oni konstruktivni, organizirani na način da posjetitelja usmjeravaju prema narativu o komemoriranom događaju. Kod ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika često se javljaju pomoćni elementi, poput stepeništa, ograda i sl., čiji je zadatak usmjeravanje kretanja i ponašanja posjetitelja od kojih se uglavnom očekuje pasivna uloga konzumenta poruke.

Pojedini arhitektonski kompleksi imaju nešto sugestivniji učinak na posjetitelja, ostvaren ekspresivnijim oblikovanjem plastičkih elemenata ili njihovim inovativnim prostornim razmještajem. Brojnost strukturalnih sastavnica takvih kompleksa uvjetovana je činjenicom da su spomenici ove vrste nerijetko koncipirani kao centralna mjesta sjećanja određene veće zajednice ili teritorijalno-administrativne jedinice (gradova, općina, zajednica općina). Stoga je i sama duljina natpisa na spomen-pločama, koje uobičajeno sadrže podugački popis imena stradalih boraca i žrtava fašističkog terora, zahtijevala upotrebu većega broja konstruktivnih elemenata (*Tržič Tounjski, Banski Grabovac I, Gornja Čemernica, Cvetnić Brdo, Gređani, Malička* i dr.). Iako su ovakvi kompleksi uglavnom mišljeni integralno, u pojedinim slučajevima oni nastaju i proširenjem ili dodavanjem novih struktura postojećem, osnovnom arhitektonskom elementu, najčešće steli ili obelisku. Tako se postupno formiraju manje prostorne cjeline u koje se unose i pomoćni elementi (klupe, ograde) te se pažljivije uređuje njihov hortikulturni dio (*Ribnik*). Kiparski i slikovni elementi poput reljefa ili mozaika javljaju se unutar ove potkategorije relativno rijetko i uglavnom kao sporedni elementi spomeničke cjeline. Pripadaju joj i arhitektonske konstrukcije koje na simbolički način sugeriraju značaj memorijalnog prostora, bilo tradicionalnim natkrivanjem svečanog prostora (*Jelovice, Sošice*) ili referiranjem na antičku formu kružnog hrama *(Supetar).*

Tipičan primjer spomenika iz ove potkategorije kompozitnog spomeničkog tipa jest *Spomenik i spomen-grobnica žrtava fašističkog terora* iz 1958. godine u Banskom Grabovcu (*Banski Grabovac I*; **Slika 128.**). Riječ je o arhitektonskom kompleksu podignutom na povišenom platou do kojeg vodi široko stepenište, okruženom niskom kamenom ogradom. Svi

elementi kompleksa građeni su od grubo klesanih kamenih blokova. Središnju plastičku formu na platou čine tri zida sa spomen-pločama. Još dva, bočno postavljena zida koja nose plitke reljefe u kamenu s prikazima partizanske borbe i stradanja civilnog stanovništva služe kao vizualna dopuna natpisa na spomen-pločama, koje posjetitelja upućuju na povijesni događaj.[374] Uz obod platoa raspoređena su tri obeliska različitih visina, na čijim vrhovima se nalaze petokrake zvijezde, oblikovane od crvenih metalnih šipki. Neposredno uz centralnu spomeničku kompoziciju uređena je masovna grobnica, a na livadi ispred spomenika mjesto za održavanje komemorativnih svečanosti.

Kao što je vidljivo iz opisanog primjera, arhitektonski kompleksi uglavnom se oslanjaju na kombinaciju standardnih morfoloških elemenata (obelisk, zid, stela). Zanimljive varijacije standardnog tipa arhitektonskog kompleksa nastaju formiranjem prostora kružne osnove i fokusom na prazninu u njegovu središtu, čime se postiže mjesto kontemplacije i neusmjerenog kretanja posjetitelja (*Rijeka – Kačjak, Crikvenica*; **Slika 36.**). Kada je riječ o spomenicima smještenim unutar urbanih struktura, konstruktivnim elemenata formiraju se funkcionalne cjeline koje omogućavaju neposredniji kontakt s korisnicima, a mjesto sjećanja otvara se protoku ljudi i postaje djelom svakodnevice. Na taj se način formiraju trgovi (*Križ, Cetingrad, Jagodnja Gornja, Korčula*; **Slike 39., Slika 40.**), parkovi (*Omišalj, Tribunj - škola, Drašnice, Gornje Igrane*) ili zasebne cjeline unutar gradskih groblja, najčešće u funkciji spomen-kosturnica (*Hreljin, Jastrebarsko*; **Slika 34.**).

Budući da smo na primjeru *Spomen-memorijala „Tito – Sloboda“* u Korčuli već pojasnili princip formiranja trgova oko centralne osi, kroz sljedeća ćemo se dva primjera usredotočiti na specifičnosti koje nastaju inovativnim oblikovanjem i kombinacijom zidnih elemenata. Monumentalni *Spomenik i spomen-kosturnica palih boraca NOR-a* na varaždinskom gradskom groblju, rad Pavla Vojkovića iz 1961. godine, sastavljen je od kompozicije oštro rezanih, betonskih zidnih ploha obučenih u bijeli kamen i postavljenih u dinamičan međuodnos (**Slika 129.**). Cijela je kompozicija smještena na prazan prostor livade kako njegovo izraženo modernističko oblikovanje ne bi interferiralo sa zaštićenom historijskom cjelinom varaždinskog groblja. Kompleks omogućava prolaz među zidnim plohama i spuštanje u suteren kripte, čime se posjetiteljima otvaraju dinamične vizure nagnutih zidnih elemenata, postavljenih pod oštrim kutovima. U kamenu zidnu oplatu spomenika izravno su uklesana

[374] Riječ je o lokaciji prve partizanske akcije na Baniji, organizirane u srpnju 1941. godine u neposrednoj same lokaciji spomenika. Na istome su mjestu, nedugo potom, u znak odmazde ustaše su ubili 1200 ljudi iz okolnih sela. Podaci su preuzeti s natpisa na spomeniku.

brojna imena palih boraca i žrtava fašističkog terora. Na taj način svako ime stradalnika dobiva posebno mjesto u spomeničkom organizmu, a izbjegavaju se konvencionalne liste imena ispisane na zasebnim spomen-pločama. Monumentalni brončani reljef je u izrazitom kontrastu s bjelinom zidne plohe na koju je pričvršćen. Iako je riječ o apstraktnoj formi, reljef funkcionira kao simbolički element (simbol leta ili vertikalnog uzgona) koji u cijelosti korespondira s formalnim oblikovanjem zidne kompozicije. Zanimljiv detalj predstavlja i pažljivo oblikovan niz jarbola za zastave. Njihovo modernističko oblikovanje korespondira sa spomeničkom cjelinom i stvara dodatni plastički naglasak na prilazu spomen-kosturnici, čineći ga svečanijim i reprezentativnijim (**Slika 130.**).

Srodnu no dimenzijama manju, razvedenu zidnu konstrukciju nailazimo u *Spomen-parku palim borcima* u Omišlju na otoku Krku iz 1975. godine (**Slika 131.**). Ponovno je riječ o principu paralelnog slaganja zidnih elemenata iako je ovdje znatno izraženije mekše, skulpturalno oblikovanje zidnih ploha. Iako struktura spomenika ne omogućava prolaz među zidnim plohama, ona svojim niskim platoima, stepenicama i klupama predviđa izravnu tjelesnu interakciju s korisnikom. Slično kao i u slučaju varaždinskog kompleksa, kontrastni efekt crne plohe u središnjem kružnom elementu spomenika funkcionira kao vizualni fokus dinamične razvedene zidne kompozicije.

4.3.1.2. Potkategorija 2 – Arhitektonsko-skulpturalni kompleks (KT/A2)

Drugu potkategoriju kompozitnoga tipa u kojoj arhitektonski elementi imaju dominantu ulogu također čini tridesetak spomeničkih realizacija nastalih na području Hrvatske u razdoblju socijalizma. Riječ je o znatno heterogenoj skupini spomenika iznimno širokog raspona kombinacija osnovnih arhitektonskih (zid, obelisk, stela) i kiparskih elemenata (puna plastika, reljef), kod kojih je – u pravilu – teško odrediti vrstu osnovnog konstruktivnog elementa u funkciji glavnog nositelja značenja spomeničke cjeline. Budući da je mahom riječ o razvedenim cjelinama, dominantnu ulogu ima sama prostorna organizacija arhitektonskih elemenata.

Ključni uzrok kombinacije većeg broja različitih elementa, koji ne rezultiraju određenim uzorkom prepoznatljivim u većem broju primjera, pronalazimo u potrebi autora i/ili naručitelja da se principom adicije cjelina spomeničkog kompleksa obogati što većim brojem različitih nositelja značenja. Proces njihova dodavanja često se odvijao u nekoliko faza i kroz dulje

vremensko razdoblje pa je, na taj način, inicijalna koncepcija cjeline spomenika – ako je izvorno i postojala – postupno postajala neprepoznatljiva. Suprotno intenciji naručitelja, takva je praksa u pravilu rezultirala plastičkom kakofonijom i opterećenjem spomeničke cjeline raznorodnim i međusobno nepovezanim, neusklađenim ili nekompatibilnim elementima. Važnu ulogu pritom je igrao i izostanak tješnje suradnje među autorima pojedinih segmenta spomeničke cjeline (*Trpinja, Srijemske Laze, Velika Gradusa, Dragović, Banova Jaruga, Vrh, Lisičine, Dragović I* i dr.). Tipičan primjer predstavlja *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Crkvenom Boku iz 1961. godine, sastavljen od piramide, stele i skulpture na postamentu (**Slika 132**).

U nekim je slučajevima povezivanje većega broja elemenata u funkcionalnu arhitektonsko-skulpturalnu cjelinu dalo i vrlo kvalitetne rezultate. U pravilu je riječ o kompleksima s dominantnom arhitektonskom vertikalom (kojeg uglavnom čini konstruktivni element stiliziranog obeliska ili visokog zida) uravnoteženom horizontalnim elementom s reljefnim prikazom (*Beram, Tenja, Strmen, Borovik, Zakućac, Kupinečki Kraljevec* i dr.).

Spomenik i kosturnica Vladimira Gortana u Bermu kraj Pazina, rad arhitekata Zdenka Kolacija i Zdenka Sile iz 1953. godine, ističe se kao jedno od prvih poslijeratnih rješenja u Hrvatskoj u kojima je, unatoč primjeni većeg broja klasičnih elemenata, ostvarena skladna cjelina arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa (**Slika 133.**). Elegantnim, počišćenim formama konstruktivnih elemenata istovremeno je bila uspostavljena referenca na klasičnu, antičku tradiciju i manifestirana nedosmislena primjena principa moderne arhitekture. Reljefni segment spomenika uključen je na dvije bočne strane horizontalnog elementa sarkofaga ili stećka, koji simbolički ukazuje na lokaciju grobnice istarskog međuratnog revolucionara i narodnog heroja Vladimira Gortana. Apstrahirani elementi narodnog oruđa, prikazani na reljefima, referiraju se na lokalnu tradiciju anonimnih istarskih narodnih grobnica s uklesanim atributima oruđa koji su ukazivali na biografiju preminulog težaka (**Slika 134.**).[375] Do ovog originalnog rješenja autori spomenika došli su kroz suradnju s povjesničarem umjetnosti Brankom Fučićem čija su

[375] U tekstu posvećenom ovom spomeniku, Branko Fučić pojašnjava genezu i simboliku uklesanih prikaza: „U osami seoskih groblja i starinskih kapela po ladanjskoj zabiti Istarskog poluotoka leže kamene nadgrobne ploče često bez imena, bez prezimena, bez titule, bez datuma, bez ciglog slova. Anonimni grobovi. Na njima u plitkom reljefu ili u ugraviranom crtežu stoje samo jednostavna znamenja, koja odreda prikazuju alat za težaške radove: tu su plugovi i kola, lemeši i crtala, trnokopi i motike, kosiri i rankuni, bradve i škare za strig. Cijeli jedan instrumentarij, kojim su pokoljenja u znoju lica težila istarsku zemlju. U tim bezimenim grobovima, pod tim znamenjima leže generacije istarskih seljaka, puk težaka, čobana i kopača.“ Fučić, Branko, „Gortanov spomenik U Bermu“, *Bulletin JAZU*, IV/I, 1958., 25.

istraživanja istarskih tradicijskih nadgrobnih spomenika autorima poslužila kao inspiracija za apliciranja reljefa na arhitektonsku cjelinu spomenika.

Srodni primjer ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika, u kojem dominira vertikala obeliska, sadržajno upotpunjena reljefnim prikazom na horizontalnom elementu zida je *Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora bivšeg sela Borovik i formiranju Osječkog odreda* iz 1966. godine (**Slika 135.**). Riječ je o spomeniku podignutom u sjećanje na selo Borovik nedaleko Đakova, koje je u Drugom svjetskom ratu potpuno stradalo.[376] Spomenički kompleks riješen je dvama modernistički oblikovanim betonskim vertikalama i zidnim elementom s brončanim reljefima od kojih je stražnji najvjerojatnije ukraden (**Slika 136.**).[377] Iako u oba ova primjera dominira arhitektonski element obeliska, reljefni se ukazuju kao dominantan simbolički označitelj veze s povijesnim događajem/osobom i/ili sa specifičnom lokalnom tradicijom odavanja počasti preminulima.

Zasebnu morfološku grupu čine veći prostorni kompleksi, često kružne osnove, u funkciji trga ili parka, kod kojih se javlja element vode (bazen sa stajaćom vodom ili fontana). Unatoč dominantno arhitektonskom karakteru ovih spomenika, kiparski elementi pune plastike i/ili reljefa igraju ključnu ulogu u određenju atmosfere spomeničke cjeline (*Duga Resa, Gospić – Jasikovac, Senj III, Buzet* i dr.).

Spomenik žrtvama fašističkog terora / „Vješala“ u Jasikovcu kraj Gospića nastao je u suradnji kipara Vanje Radauša i arhitekta Drage Iblera 1955. godine, a svečano je otkriven 1961. godine (*Gospić – Jasikovac*). Spomenički kompleks su sačinjavala tri polukružno postavljena arhitektonska elementa s poprečnim gredama, koji su formirali komemorativni prostor u čijem središtu se nalazio plitki bazen s vodom i brončana figura uplakane žene (**Slika 137.**).[378] Duboki pijetet ovoga mjesta na simbolički je način bio izražen ženskom figurom, dok je sugestivna forma arhitektonskih elemenata – osim svoje kompozicijske uloge u formiranju kružne osnove spomeničke cjeline – upućivala na masovni zločin vješanja lokalnog

[376] Stanovništvo sela u velikom je postotku stradalo ili je bilo raseljeno tijekom rata. Nakon rata obnovljen je i konzerviran samostojeći crkveni zvonik koji je, nakon potapanja lokacije bivšega sela u svrhu izgradnje akumulacijskog jezera, bio premješten na lokaciju iznad jezera. Spomen-zvonik sa pločom uništen je početkom 1990-ih godina. „Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Đakovo“, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1988. (elaborat).

[377] „(Spomenik) simbolizira postojanje nekadašnjeg sela, s jedne strane, i s druge strane početak historije ustanka na ovom dijelu Đakovštine.“ DAOS, Fond: HR-DAOS-1671; kut. 2; god. 1966.-1967., br.: O.S.

[378] U literaturi se navodi podatak da je u figuri uplakane žene Vanja Radauš utjelovio lik Ličanke i sudionice NOB-a Kate Pejnović, koja je u Drugom svjetskom ratu izgubila supruga i trojicu sinova. Došen, Antonia, „Spomenici s rokom trajanja – tri spomenika u gradu Gospiću devastirana devedesetih godina“, Anali Galerije Antuna Augustinčića, 32-33/34-35, 2015., 377.

stanovništva u Gospiću krajem Drugog svjetskog rata. Specifičnost izgradnje ovoga kompleksa vezana je uz simbolički značaj revitalizacije toga dijela grada koji je prije Drugog svjetskog rata bio popularno izletište građana Gospićana.[379] Spomenik je u potpunosti devastiran početkom 1990-ih godina i još uvijek nije obnovljen.

Usporedni primjer kružne organizacije prostora s elementom vode u središtu i figuralnim kiparskim elementom u punoj plastici nailazimo kod *Spomenika i kosturnice palih boraca* u Oborovu iz 1957. godine, također nastao kao plod suradnje između kiparice Vere Dajkt Kralj i arhitekta Ante Glumčića (*Oborovo*; **Slika 138.**). Iako je i ovdje riječ o kompleksu s težištem na arhitektonskim elementima elaborirane prostorne dispozicije (polukružni zid sa spomen-pločama, monumentalni bazen s vodom), ikonografski elementi centralne skulpturalne grupe upućuju na sasvim drugačiju atmosferu memorijalnog kompleksa.

Specifična način kombinacije arhitektonskih elemenata čine rustične zidane konstrukcije s reljefima, među kojima nailazimo na čak dva projekta Koste Angeli Radovanija (*Gornje Dubrave, Drežnica – Javornica II*), kao i jedinstven primjer kompozicije sastavljene od platoa s polukružnim zidom i reljefnog prikaza, lociran na prirodnoj uzvisini iznad sela Vrebac u Lici (*Vrebac*). Veličina kompleksa do kojeg vodi stepenište uvjetovana je i dugačkim popisom stradalih, budući da je spomenik posvećen palim borcima i civilnim žrtvama iz nekoliko okolnih sela (Vrebca, Zavođa i Pavlovca).

Morfološki srodan prethodno opisanom arhitektonsko-skulpturalnom kompleksu s naglašenom vertikalom obeliska, *Spomenik palim mornarima* u Splitu iz 1957. godine izdvaja se načinom na koji utilitarna funkcija vertikale-svjetionika istovremeno poprima simbolički značaj, uspostavljajući komunikaciju sa širim primorskim teritorijem i društvenim kontekstom. Arhitektonsko-skulpturalni kompleks na Katalinića brigu u Splitu sastavljen je od monumentalne, reljefno oblikovane kamene tranzene sa stiliziranim prikazom mornara u borbi (rad kipara Andrije Krstulovića), autentičnog elementa brodskog sidra položenog na komemorativni plato iznad kosturnice, niske kamene ograde i krajobraznog uređenja parka (**Slika 139.**). Centralni i dominantan element ovog kompleksa u funkciji je svjetionika koji krajnje reduciranom, modernističkom vertikalom asocira na monumentalan obelisk. Šire, bočne stjenke svjetionika obložene su kružnim staklenim pločicama koje na sunčevu svijetlu proizvode specifične svjetlosne efekte (**Slika 140.**). Specifičnost ovog arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa leži u učinkovitom spajanju utilitarne funkcije dominantne vertikale

[379] Isto, 276–277.

spomenika (navigacijski orijentir) s njegovom memorijalnom dimenzijom (posveta palom borcu). Veza između memorijalnog kompleksa i nove generacije pomoraca (korisnika svjetionika) ima i projektivnu ulogu, izraženu kroz ideju navigacije i usmjeravanja, koja je na simbolički i doslovan način trebala predstavljati sponu s naslijeđem NOB-a i revolucije. Iako ovaj spomenik organizacijom konstruktivnih elemenata nedvojbeno ulazi u potkategoriju arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa, činjenica da je njegova funkcionalna/svjetlosna dimenzija bila sračunata s funkcionalno-simboličkim utjecajem na širi prostor splitskog akvatorija ukazuje na inovativne pristupe razumijevanju samoga spomeničkog medija i njegove uloge u društvu (**Slika 141.**).

4.3.2. Kiparska kategorija kompozitnog tipa spomenika (KT/K)

Spomeničke cjeline u kojima prevladavaju skulpturalni elementi svrstavamo u skulpturalnu kategoriju kompozitnog tipa spomenika (KT/K). Najveći broj spomenika tog tipa podignut je tijekom prve polovice pedesetih godina iako njegov kontinuitet bilježimo tijekom cijeloga promatranog razdoblja (1945.–1990.). Budući da velik broj takvih spomeničkih realizacija predstavlja proširenu varijantnu kiparske kategorije osnovnog tipa spomenika, njihovi su autori uglavnom akademski kipari. U osmišljavanju većih skulpturalno-arhitektonskih kompleksa nešto je učestalija suradnja između kipara i arhitekata. Srodnost kiparske kategorije kompozitnog i osnovnog tipa spomenika vidljiva je i kroz činjenicu da su obje kategorije spomenika uglavnom građene na simboličkim lokacijama, a svega 12 % njih obilježava autentične lokacije povijesnih događaja.

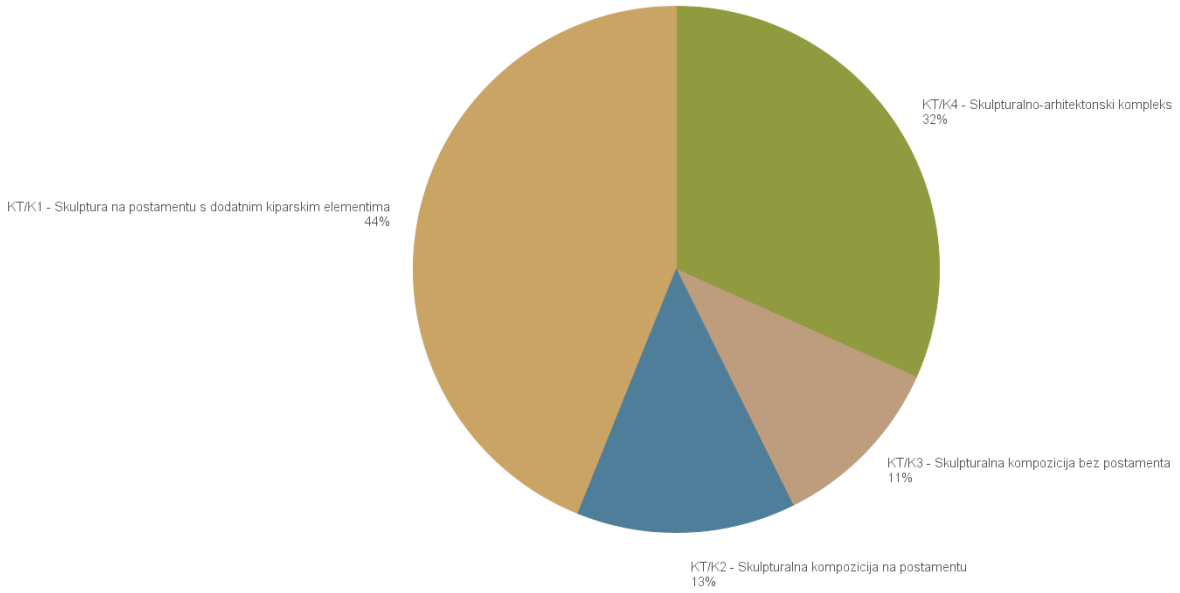
Podjela ove kategorije kompozitnog tipa spomenika temeljena je na načinu kombiniranja i povezivanja osnovnih konstruktivnih elemenata u jedinstven spomenički organizam, iz čega slijede sljedeće potkategorije:

1. **skulptura na postamentu s dodatnim kiparskim elementima** (KT/K1),
2. **skulpturalna kompozicija na postamentu** (KT/K2),
3. **skulpturalna kompozicija bez postamenta** (KT/K3) i
4. **skulpturalno-arhitektonski kompleks** (KT/K4).

Zastupljenost tih potkategorija unutra kompozitnoga tipa spomenika prikazana je **Dijagramom 12**. Gotovo polovina realizacija pripada potkategoriji skulpture na postamentu s

dodatnim kiparskim elementima, a najmanje, svega 11 % potkategoriji skulpturalnih kompozicija bez postamenta.

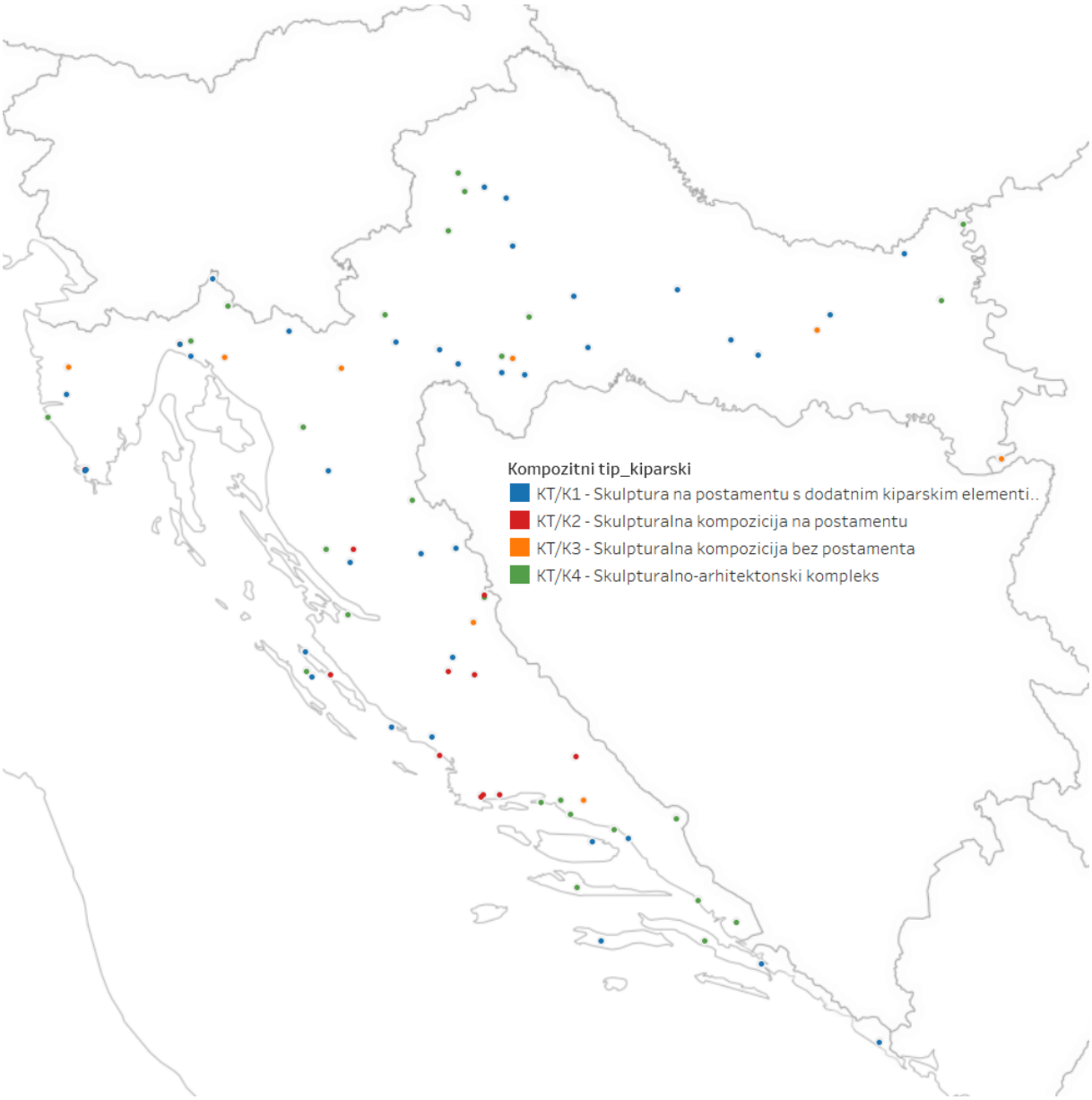
Dijagram 12.



Dijagram 12.
Zastupljenost kiparskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15.*

Na **Karti 12.** prikazana je geografska rasprostranjenost tih četiriju potkategorija. Zamjetno je da se potkategorija skulpturalne kompozicije na postamentu javlja isključivo na području Like i Dalmacije, dok su realizacije iz ostalih potkategorija relativno ravnomjerno distribuirane na području čitave Hrvatske.

Karta 12.



Karta 12.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kiparskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/7WvfBy

4.3.2.1. Potkategorija 1 – Skulptura na postamentu s dodatnim kiparskim elementima (KT/K1)

Prenošenje poruke posredovanjem samo jednog kiparskog elementa na spomeniku (primjerice, pune plastike na postamentu) bilo je uvelike limitirano. Potreba da spomenik komunicira kompleksnije povijesne narative rezultirala je, tako, kombinacijom većega broja skulpturalnih elemenata u jednom spomeniku. Kao što smo pojasnili na primjeru osnovnog tipa spomenika s dominantnim kiparskim elementom u punoj plastici, poteškoće s izražavanjem kompleksnijih narativa kroz gestikulaciju jedne figure vodile su formalizaciji i tipizaciji figurativne plastike, odnosno do učestalog ponavljanja istih ili vrlo sličnih gesti.

Kako bi se centralna tema spomenika posredovana figurom u punoj plastici upotpunila dodatnim značenjem, osnovni tip spomenika s dominantnim kiparskim elementom u punoj plastici nerijetko je bio proširen dodavanjem kiparskih elemenata, uglavnom reljefa, na postamentu ili odvojenoj steli kraj spomenika. Budući da takvi spomenici sadrže veći broj osnovnih konstruktivnih elemenata ubrajamo ih u kompozitni tip spomenika.

Varijacije unutar ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika vezane su uz vrstu kiparskih elemenata koji sačinjavaju jedan spomenik (puna plastika i reljef, puna plastika i bista/e), materijal u kojem su pojedini elementi izvedeni (bronca, kamen) i visinu postamenta na koju je postavljena središnja skulptura u punoj plastici.

Kada je riječ o vrsti kiparskih elemenata, većina spomenika u ovoj skupini sačinjena je od jedne figure ili skulpturalne grupe u punoj plastici, na čijem postamentu je postavljen jedan ili više reljefnih prikaza (*Blato, Divoselo, Našice, Pula – Park Marije Valerije, Moravice, Ston I, Vrginmost, Zaton, Sveti Ivan Zelina, Prezid, Murter, Gruda* i dr.). Rjeđe su reljefi postavljani na odvojeni element stele ili zida, smješten neposredno uz centralni element pune plastike na postamentu (*Donji Lapac, Požega – Gradina, Lonja, Lovča, Leprovica*). On je katkada bio upotpunjen i bistama, koje su s njim činile prostorno-oblikovnu i narativnu cjelinu (*Daruvar, Tušilović*).

Kod većine spomenika i puna plastika i reljef bili su lijevani u bronci. Izvedba reljefa u istom materijalu od kojega je bio sačinjen postament rezultirala je njegovim organskim srastanjem sa spomeničkim organizmom i ublažavanjem dojma segmentacije spomeničke kompozicije. To je osobito efikasno riješeno uklesavanjem plitkog ili linearnog reljefa izravno u kameni blok postamenta (*Rijeka – Delta, Ugljan, Pučišća, Sveti Lovreč, Ervenik, Viškovo,*

Udbina, Pula – Arsenal i dr.). Ovakva su rješenja bila češća na u primorskom dijelu Hrvatske i Dalmaciji gdje su kameni blokovi, podatni za reljefnu obradu, bili dostupniji.

Visina postamenta određivala je cjelokupan dojam kompozicije, pri čemu se postavljanjem skulpture na izrazito visoki postament ili stup dodatno isticala njegova odvojenost od reljefnog prikaza (*Bolman, Mali Iž, Topusko, Ugljan* i dr.). S druge strane, reljef je uglavnom bio smješten u visini očiju promatrača i na taj način služio kao vizualna nadopuna tekstualnim podacima o povijesnom događaju, uklesanima u spomen-ploču.

Spomenik žrtvama fašističkog terora u selu Sloboština nedaleko Požege, djelo Nikole Kečanina iz 1951. godine, predstavljao je zanimljivu varijaciju tipičnog spomenika ove potkategorije kompozitnog tipa (*Sloboština*; **Slika 142.**). Ovaj zaštićeni spomenik kulture u cijelosti je devastiran početkom 1990-ih godina i nikada nije obnovljen. Kombinacijom konstruktivnih elemenata nastojao se uspostaviti kompleksan narativni odnos s povijesnim događajem kojem je spomenik posvećen, kao i s tragičnom lokacijom stradanja velikog broja civila, uglavnom žena i djece, koji su nakon ofenzive na Kozaru kao izbjeglice prebjegli u Sloboštinu. Čak 1368 ljudi je ubijeno, a potom bačeno u bunare na lokaciji na kojoj je spomenik naknadno izgrađen. U podnožju postamenta, na koji je bila postavljena brončana skulpturalna grupa seljanke s djetetom u naručju, nalazio se valjkasti element nalik na bunar s kontinuiranim reljefnim frizom koji je nizom narativnih detalja upućivao na tijek tragičnog povijesnog događaja. Cijela kompozicija bila je podignuta na stepenasti postament. Ženska figura je sugestivnim pokretom ruke promatrača upozoravala na bunar, čime se uspostavljala simbolička i narativna veza između pojedinih konstruktivnih elemenata spomenika.

Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora u mjestu Pušišća na otoku Braču predstavlja nešto suptilniji način integracije kiparskih konstruktivnih elemenata. Riječ je o radu akademskog kipara Valerija Michelija iz 1956. godine smještenom na prirodnoj kamenoj stijeni uz morsku obalu (**Slika 143.**). Spomenik se sastoji od masivnog kamenog postamenta, u koji je s obje bočne strane uklesan po jedan plitki reljefni prizor. U oba dominira stilizirani lik čovjeka raširenih ruku: na jednom gesta upućuje na prkos i pobjedu, a na drugom odražava traumatično sjećanje na stradanje lokalnog stanovništva. Istanjena brončana figura logorašice, ruku svezanih lancima, riješena je u tipično ekspresivnoj maniri karakterističnoj za kiparski opus Valerija Michelija. Slično kao i u slučaju monumentalnog spomenika na riječkoj Delti, reljefi uklesani direktno u postament ukazuju na intenciju tješnje integracije kiparskih elemenata u spomeničku cjelinu.

4.3.2.2. Potkategorija 2 – Skulpturalna kompozicija na postamentu (KT/K2)

Svega desetak spomenika unutra ovoga korpusu koncipirano je kao kompozicija s većim brojem samostalnih figura, skulpturalnih grupa i reljefa raspoređenih na razvedenoj strukturi postamenta. Tipičan primjer je razvedeni stepenasti postament s istaknutom središnjom vertikalom, na koji je postavljen veći broj figura i skulpturalnih grupa (*Gospić I, Pula – Titov trg, Sinj II, Srb*).

Središnji spomenik borcima NOB-e i žrtvama fašizma / Spomenik ustanku naroda Istre, podignut 1955. godine na jednom od centralnih trgova u Puli, djelo je Vanje Radauša iz 1951. godine (**Slika 144.**). Inicijalno je trebao biti postavljen u francuskom gradu Villefranche-de-Rouergueu i biti posvećen pobuni vojnika koji su tijekom Drugog svjetskog rata bili uvojačeni u 13. SS diviziju – „Handžar“.[380] Iz još nerazjašnjenih, najvjerojatnije političkih razloga, od te se ideje odustalo pa je spomenik bio poklonjen gradu Puli. Kako u inicijalnoj, tako i u prilagođenoj ideji za pulski spomenik, kompoziciju čini niz simboličkih figura i skulpturalnih grupa niveliranih oko i postavljenih na postament sa zidom. Kako primjećuje Davorin Vujičić, riječ je o prvoj poslijeratnoj primjeni koncepta *aversa* (lica) *i reversa* (naličja) spomenika, kakav u međuratnoj memorijalnoj plastici susrećemo kod Augustinčićevog *Spomenika šleskom ustanku i maršalu Pilsudskom* u Katowitzama u Poljskoj (**Slika 145.**). Vujičić ukazuje na dramaturšku strategiju pri primjeni principa *aversa* i *reversa* spomenika, koju uočavamo i na drugim Radauševim poslijeratnim spomeničkim realizacijama: „Ako je lice pozornica dramatične, herojske geste, naličje kao svojevrsni *backstage* donosi sasvim drugačiju sliku – tugu i sjećanje, suzdržanost i intimitet.“[381] Razvedenost i izražena diskurzivnost skulpturalnih kompozicija ovoga tipa zahtjeva od korisnika kudikamo veći angažman pri iščitavanju pojedinih simboličkih scena, a fizičkim kretanjem oko spomeničke cjeline ostvaruje se i promjena u cjelokupnom tonu poruke sadržane u licu i naličju spomeničke kompozicije.

Drugu karakterističnu varijaciju te potkategorije kompozitnog tipa spomenika čini razvedena kompozicija sačinjena od plitkih i visokih reljefa i/ili pune plastike, također raspoređenih na niveliranom postamentu s istaknutom središnjom vertikalom na koju je uobičajeno postavljena petokraka zvijezda ili – u manjem broju slučajeva – figura u punoj plastici (*Seget Gornji, Kukljica, Dograde, Gustirna, Zablaće, Biovićino Selo, Radučić*).

---

[380] Vujičić, Davorin, „Geneza i analiza spomenika *Pobuna u Villefrancheu* Vanje Radauša“, Anali Galerije Antuna Augustinčića, 32-33/34-35, 2015., 79–82.
[381] Isto, 89.

Riječ je morfološki, stilsko-formalno i ikonografski relativno homogenoj skupini spomenika koji se nalaze na srednjodalmatiskom području. Autori većine tih spomenika su lokalni klesari Ante Ušljebrka i Tonči Martinić, čije su nam biografije gotovo u potpunosti nepoznate. Podatak da je u razdoblju socijalizma Ušljebrka bio angažiran na izradi crkvenog inventara (oltara i raspela) na benkovačkom području govori ponešto o genezi specifične morfologije tih spomeničkih realizacija, kao i o ikonografskom programu koji je među svim primjerima u korpusu spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj najizravnije i najotvorenije vezan uz kršćanske ikonografske teme.

Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora, rad klesara Tončija Martinića iz 1970. godine, smješten je centru malog sela Dograde u trogirskom zaleđu (**Slika 146.**). Arhitektonski konstruktivni elementi sa središnjom vertikalom obeliska čine podlogu za elaboriran ikonografski program izveden u visokom i plitkom reljefu, koji u cjelini tvori kompleksu kompoziciju nalik na crkvene oltare. Sakralna morfološka asocijacija pojačana je simbolikom „trojstva“. Središnji kiparski element čini figura partizana s puškom izvedena u visokom reljefu i smještena na najvišu poziciju unutar kompozicije, dok su na nižoj razini smještene bočne figure prikazane u profilu: majka s djetetom s desne i još jedne figura borca s lijeve strane. Središnji element kompozicije izveden je u plitkom reljefu i prikazuje scenu iz NOB-a koja je vezana uz lokalno ratno iskustvo na ovome području, o čijem je ikonografskom programu i simbolici je bilo više riječi u jednom od prethodnih odjeljaka ovog poglavlja (*3.2.2.2. Reljef (OT/A2)*).

Iako oba ova primjera pripadaju istoj, kiparskoj kategoriji kompozitnog tipa spomenika, razina i okolnosti njihove produkcije uvjetovali su znatno drugačiji formalno-stilski tretman kiparskih elemenata. Dok je na figurama Radauševog pulskog spomenika izražena tradicija akademskog realizma, visoka kvaliteta plastičkog oblikovanja i tehničke izvedbe skulptura, kao i uvođenje određenih inovativnih strategija kojima se nastojao postići kompleksniji, dramatičniji i sugestivniji odnos s promatračem, Martinićev spomenik u Dogradama veže se uz lokalnu tradiciju sakralne provenijencije, koja se u formalno-stilskom smislu veže uz pojam naivnog izraza u umjetnosti. Unatoč nižoj kvaliteti, komunikacija s korisnikom u ovom je slučaju itekako naglašena, možda i neposrednija nego što je to slučaj s Radauševim spomenikom u Puli, čiju je promjenu namjene i lokacije sam autor nevoljko prihvatio.[382]

[382] Isto, 88.

Kvaliteta spomenika u Dogradama ne leži stoga u umjetničkoj kvaliteti ili modernosti kiparske izvedbe, već u načinu njegove prilagodbe ukusu, imaginaciji i receptivnim mogućnostima lokalne zajednice. Upravo u njegovoj reminiscenciji na – lokalnom stanovništvu bliske i prepoznatljive – sakralne tipološke predloške i ikonografske motive, kao i u neposrednom bilježenju konkretnih povijesnih epizoda, ostvarena je bliska veza s pučkom predodžbom spomenika i sjećanjem lokalne zajednice.

4.3.2.3. Potkategorija 3 – Skulpturalno-arhitektonski kompleks (KT/K3)

Unutar kiparske kategorije kompozitnog tipa spomenika nailazimo na skupinu od tridesetak spomenika koji se u tipološkom smislu nadovezuju na dvije prethodno opisane kategorije. Dio njih tipološki se nadovezuje na potkategoriju skulpturalne kompozicije na postamentu (KT/K2), odnosno predstavlja njegovu proširenu verziju koja primjenom većeg broja arhitektonskih elemenata zahvaća i definira širu prostornu cjelinu oko spomenika. Drugi dio spomenika srodan je arhitektonskoj kategoriji kompozitnog tipa spomenika, odnosno njegovoj potkategoriji arhitektonsko-skulpturalnog kompleksa (KT/A2). Iako je riječ o srodnom načinu kombiniranja konstruktivnih elemenata, spomenici koje ubrajamo u potkategoriju skulpturalno-arhitektonskih kompleksa odlikuju se većim brojem ili istaknutijom ulogom kiparskih konstruktivnih elemenata u spomeničkoj cjelini.

Nekolicina realizacija iz ove tipološke potkategorije odlikuje se konvencionalnim načinom kombiniranja arhitektonskih i kiparskih elemenata, pri čemu se, osim centralne skulpture u punoj plastici na postamentu, kao obavezni element javlja svečani, povišeni plato i reljefni friz (*Batina, Banski Grabovac, Sisak – centar I, Korenica*). Ova varijacija po prvi put se javlja u Hrvatskoj već 1947. godine sa *Spomenikom pobjedi u slavu palim borcima Crvene armije* u Batini. Manju verziju srodnih tipoloških obilježja (nastalu iste godine no realiziranu tek 1951.), čini skulpturalno-arhitektonska kompozicija smještena u centru Korenice i tijekom Domovinskog rata gotovo u potpunosti devastirana (**Slika 147.**). *Spomenik i spomen-kosturnica narodnom heroju Marku Oreškoviću – Krntiji*, jedan od prvih monumentalnih poslijeratnih projekata Vanje Radauša, činio je središnji element organizacije novog Koreničkog trga, a bio je sastavljen od povišenog platoa uokvirenog polukružnim zidom s reljefnim frizom koji je kontinuirano tekao s obje njegove strane. Kružnome platou prilazilo se širokim, ovalnim

stepeništem,koji je u središnjem dijelu bio presječen pravokutnim blokom postamenta na koji je bila postavljena monumentalna skulptura partizana s puškom. U toj je figuri Radauš utjelovio lik Marka Oreškovića. Iako se od Augustinčićevog kompleksa u Batini razlikuje dimenzijama i izostankom centralnog monumentalnog obeliska, riječ je srodnoj koncepciji skulpturalno-arhitektonske cjeline, koja uključuje svečani prilaz, polukružni reljefni friz i monumentalnu brončanu skulpturu koja dinamizira kružnu kompoziciju platoa.

Dio spomeničkih realizacija unutar ove potkategorije kompozitnog tipa koncipiran je oko centralnog kiparskog elementa, postavljenog na prirodnu ili umjetnu uzvisinu, do kojeg vodi uređen prilaz sa stepeništem (*Opuzen*, *Gradac*, *Svirče*, *Jelenje*). *Spomenik zarobljavanju talijanskog ratnog broda i žrtvama fašističkog terora / Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Gradcu, otkriven 1972. godine, smješten je na prirodnu uzvisinu u središtu mjesta (**Slika 148.**). Čini se da je podizanje spomenika poslužilo i kao prilika za izgradnju širokog platoa s funkcijom vidikovca. Središnji element kompleksa sastoji se od visokog postamenta/stupa na čiji vrh je postavljena brončana skulptura borca u dinamičnom horizontalnom položaju (A. Augustinčić). Stjenke kvadratne baze spomenika popunjene su trima reljefnim prikazima u kamenu (L. Musulin) i pločom s tekstom posvete. Specifičnost ovoga skulpturalno-arhitektonskog kompleksa čini prilaz sa dugačkim kamenim stepeništem, uklopljenim u stjenovitu konfiguraciju prirodnog uzvišenja.

Zahvaljujući razvedenosti arhitektonskog kompleksa ili istaknutije uloge kiparskih elemenata, vertikala/stup/obelisk – karakterističan za nekoliko spomenika ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika – postaje sporedan element i onemogućava njihovu klasifikaciju u osnovni tip spomenika (*Mali Lug*, *Bedekovčina*, *Veli Iž*, *Zagreb – Kustošija* i dr.). Primjer je *Spomenik palim borcima, žrtvama fašističkog terora i umrlima u zbjegu s područja poluotoka Pelješca* na lokaciji pod nazivom Pijavično. Kompleks je nastao suradnjom kipara Ivana Mitrovića i arhitekta Zlatka Jerića, a realiziran je 1983. godine. O morfološkim odlikama vertikale koja dominira ovim kompleksom bilo je već govora u poglavlju posvećenom obelisku. U sadržajnom smislu, središnji naglasak toga kiparsko-arhitektonskog kompleksa čini monumentalni reljef smješten na kameni polukružni zid kojim je ograđena južna strana kružnoga komemorativnog platoa (**Slika 149.**). Prostrani plato ujedno služi i kao vidikovac s kojeg se pruža impresivan pogled na šumski krajolik poluotoka i pelješki arhipelag. Zahvaljujući povoljnoj poziciji samoga spomenika, smještenog uz glavnu pelješku prometnicu, kompleks je iskorišten kao odmorište i atrakcija za turiste. Uključivanjem utilitarne

arhitektonske infrastrukture u kompleks (parkiralište i ugostiteljski objekt) ostvaren je cilj uključivanja memorijalnih kompleksa u turističku ponudu, kao sastavnice politika prostorno-ekonomskog planiranja 1970-ih godina, osobito na Jadranu.

Osim nekolicine skulpturalno-arhitektonskih kompleksa smještenih na autentičnim povijesnim lokacijama vezanim uz Drugi svjetski rat (*Jadovno, Vodoteč*), najveći broj spomenika koje ubrajamo u ovu potkategoriju kompozitnog tipa spomenika bio je vezan uz urbanizirana, naseljena područja, gdje se javlja u funkciji formiranja novih javnih površina, poput trgova i parkova (*Imotski, Karlovac, Osijek – tvornica šećera, Rovinj II, Split, Žrnovnica, Krilo Jesenice, Pisak, Ražanac* i dr.). Jedan od takvih primjera je *Spomenik političkim zatvorenicima, internircima i deportircima* u Splitu iz 1976. godine. Središnji kiparski element čini monumentalna brončana skulptura Željka Radomilovića koja s urbanističko-arhitektonskim rješenjem trga (Vuko Bombardelli i Studio „Arhitekt“) tvori skladnu prostornu cjelinu ispred administrativnog sjedišta Splitsko-dalmatinske županije (**Slika 150.**). Površina trga uređena je kaskadnom fontanom, kamenim klupama i zelenim površinama. Monumentalna brončana skulptura s motivom zatvorskih rešetaka kao simbolom stradanja interniraca i deportiraca kojima je spomenik posvećen tipološki je srodna kamenoj skulpturi-tranzeni *Spomenika palim borcima i žrtvama fašizma* u Rovinju iz 1956. godine (**Slika 151.**). Budući da je u rovinjskom kompleksu tema stradanja hrvatskih i talijanskih antifašista prikazana kroz plitke reljefe na sarkofagu, kao i u samoj funeralnoj simbolici tog elementa, dinamična kompozicija boraca i borkinja unutar pravokutnog okvira tranzene simbolizira pozitivno naslijeđe zajedničke borbe Talijana i Hrvata protiv fašizma u Istri. Kombinacija srodnih konstruktivnih elemenata i njihov prostorni razmještaj u oba su slučaja bili usmjereni ka definiraju novih, reprezentativnih gradskih prostora, pri čemu je transparentnost kiparskog elementa tranzene (interferencija s koloritom neba ili zelenila) upotrjebljena kao efikasno rješenje koje ublažava težinu i monumentalnost središnjeg kiparskog elementa.

4.3.2.4. Potkategorija 4 – Skulpturalna kompozicija bez postamenta (KT/K4)

Potkategoriji kompozitnog tipa koja se odlikuje slobodnim razmještajem skulpturalnih elemenata u prostoru pripada svega desetak spomeničkih realizacija. Kao i u slučaju opisane varijante osnovnog tipa spomenika – pune plastike bez postamenta – izostanak konvencionalne

kombinacije arhitektonskih i kiparskih konstruktivnih elemenata ključna je karakteristika ove potkategorije. Riječ je, međutim, o kombinaciji većega broja kiparskih elemenata u punoj plastici, koji svojim specifičnim prostornim međuodnosom upućuju na povijesni događaj i njegovu autentičnu lokaciju. Za razliku od osnovnog tipa spomenika u punoj plastici bez postamenta, skulpturalni elementi su u ovakvim prostornim konstelacijama tek u iznimnim slučajevima oblikovani realistički. Najčešće se susrećemo s principom repetitivnog ponavljanja ili varijacije srodnih plastičkih elemenata, koji korisnika navode na „dešifriranje“ značenja koje određuje njihov broj i prostorni raspored. Zahvaljujući nastojanju da spomenicima ove potkategorije markira autentična lokacija ili razmještajem skulpturalnih elemenata uprizori povijesni događaj, ova se potkategorija kompozitnog tipa u koncepcijskom smislu približava pojedinim spomeničkim realizacijama koje ubrajamo u konstruktivno-inovacijski tip spomenika. Ključna razliku čini izostanak inovativnog pristupa konstrukciji samih elemenata i njihova potpunijeg, organičkog sjedinjenja sa širim prostornim kontekstom.

Primjer predstavlja spomenik na autentičnoj lokaciji bivšeg *Partizanskog logora na Tuhobiću* iznad Rijeke, postavljen 1982. godine. Čini ga kompozicija od desetak plošnih skulptura šatora lijevanih u bronci (*Tuhobić*; **Slika 152.**). Iako su plošni plastički elementi iz statičkih razloga morali biti uzemljeni u niske betonske baze, ovdje nije riječ o klasičnoj funkciji postamenta budući da se radi o integraciji skulpturalnih elemenata izravno u konfiguraciju šumskog krajolika. Za razliku od nekolicine spomeničkih realizacija, koje ćemo navesti kao primjere konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika, a koje polaze za istim principom markiranja autentičnih lokacija vezanih uz gerilski način ratovanja, elementi koji sačinjavaju ovaj kompleks ne pružaju mogućnost tjelesne ili psihološke interakcije s posjetiteljima. Oni se koriste kao jednoznačne, simboličke markacije kojima se naznačuje lokacija i okvirna prostorna dispozicija centralne partizanske baze u Hrvatskom primorju.

Tema obilježavanja u ratu uništenih objekata prisutna je i na primjeru *Spomen-obilježja spaljenom selu Gradac* iz 1975. godine (*Stari Gradac*; **Slika 153.**). Selo Gradac nalazilo se na visoravni nedaleko Našica, a tijekom Drugog svjetskog rata bilo je u cijelosti spaljeno, pri čemu je većina njegovih stanovnika ubijena. Upotrebom različitih plastičkih, slikovnih i hortikulturnih elemenata, autori spomen-kompleksa – kipar Želimir Janeš, slikar Marcel Arnold i krajobrazni arhitekt Dragutin Kiš – simbolički su obilježili mjesto nekadašnjeg sela. Središnji plastički element ovoga spomeničkog rješenja reminiscencija je na dimnjak kao simbol ognjišta i zajednice, dok je betonskim vratnicama s mozaikom, postavljenim na lokaciji jednog od

sačuvanih kućnih pragova, upotpunjena slika uništenog naselja. Mozaik sa simbolima mira i socijalističkog napretka na vratnicama spaljene kuće sadrži alegorijski prikaz kontinuiteta života. Vertikala stiliziranog dimnjaka, izgrađenog od grubo klesanih kamenih blokova (najvjerojatnije izvađenih iz obližnjeg kamenoloma) ujedno je poslužila i kao podloga tekstualne poruke. Kroz ukupno šest, stilski i žanrovski raznorodnih stihova različitih autora – od često citiranih pjesnika poput Vladimira Nazora i Jure Kaštelana, preko pjesnikinje mlađe generacije Vesne Parun, pa sve do slavonskih narodnih stihova – prenosi se poruka koja se u sadržajnom smislu nalazi u korelaciji sa značenjem opisane alegorije. Neujednačena tipografija slova i njihov položaj na marginama skulpturalnog elementa donekle su srodne natpisima na kakve nailazimo kod većine spomenika beogradskog arhitekta Bogdana Bogdanovića. Iako preostali elementi spomenika nisu sačuvani, poznat nam je podatak da se je spomenički kompleks činio i „od kamena isklesan bunar, stolovi i klupe koji predstavljaju ostatak nekadašnjeg naselja,“[383] te da je „u šljivik (bilo) locirano 67 kamenih odmorišta“, koja su simbolizirala 67 spaljenih kuća.[384] Iako u ovom primjeru nailazimo na složeniju kompoziciju elemenata i inovativan pristup simboličke rekreacije nekadašnjeg sela, ovaj spomenički kompleks smještamo u kompozitni tip spomenika budući se raznorodni elementi nisu organski povezani s prostornim kontekstom, a posjetitelj se i dalje nalazi u ulozi pasivnog konzumenta poruke.

Slična motivacija prepoznaje se i u slučaju *Spomenika smrznutim partizanima* iz 1984. godine, smještenog na autentičnoj lokaciji smrzavanja partizana, pripadnika 6. brigade 19. sjevernodalmatinske udarne divizije, u siječnju 1944. godine na Popinu Polju u Lici (**Slika 154.**). Riječ je o šest kamenih blokova u nizu, čijim je kiparskim oblikovanjem Paško Čule rekreirao kolonu partizana u snježnoj mećavi. Ovaj projekt je bez sumnje bio inspiriran spomenikom na Matić Poljani iz 1969. godine, o kojem će kasnije biti nešto više riječi. Ključna razlika između ova dva pristupa istoj temi leži u načinu na koji Zdenko Sila prirodni krajolik i posjetitelje uključuje u iskustvo komemoriranog događaja, kao i u inovativnoj upotrebi konstruktivnih elemenata neobrađenih kamenih menhira. Dok Sila svoju aluziju na partizansku kolonu uklapa u prostranu planinsku livadu, u prvom planu spomenika na Popinu Polju nalazi

[383] Krnić, Zdravko (ur.), *Putevima revolucije*, Zagreb: Turistkomerc, Republički odbor SUB NOR SR Hrvatske, 1979., 178.
[384] „Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Našice“, Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, Komisija za zaštitu spomenika kulture, 1988. (elaborat)

se deskriptivan opis događaja, uklesan je kameni monolitni blok na početku figuralne skulpturalne kompozicije.

Spomenička rješenja koja smo izdvojili kako bismo pojasnili ključne karakteristike ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika uspostavljaju izravnu vezu s autentičnom lokacijom i povijesnim iskustvom koje obilježavaju. Ostali primjeri uglavnom se odlikuju ponavljanjem istih ili srodnih plastičkih elemenata bez postamenta kojima se nastoji simbolizirati povijesno iskustvo rata na određenom širem području (*Štuti*, *Donji Dolac I*, *Kraljevčani – Dodoši* i dr.) ili tragičan događaj simbolički uprizoren brojem elemenata koji upućuju na broj poginulih borca ili civilnih žrtava (*Gornje Dubrave*, *Donji Srb*, *Viškovo*). Kao što smo već istaknuli, pojedina obilježja ove potkategorije kompozitnog tipa spomenika (slobodni prostorni razmještaj elemenata koji upućuje na autentičnu lokaciju ili događaja) srodna su znatno elaboriranijim spomeničkim koncepcijama iz tipološke skupine koju ćemo obraditi u idućem odjeljku ovoga poglavlja.

4.4. Konstruktivno-inovacijski tip spomenika (KIT)

Kao što smo pokazali u prethodnim razmatranjima, ključna razlika između osnovnog i kompozitnog tipa spomenika bila je u upotrebi većeg broja osnovnih konstruktivnih elemenata. U slučaju kompozitnog tipa, odnosi među tim elementima vremenom su se usložnili, njihova simbolička značenja postala su složenija, a proširen je i kapacitet za medijaciju kompleksnijih memorijalnih narativa. Tješnja integracija konstruktivnih elemenata i uspješno sjedinjavanje kiparskih i arhitektonskih postupaka nagovijestili su i pojavu novih tipova spomenika. U dosad opisanim kategorijama i potkategorijama osnovnog i kompozitnog tipa spomenika razgraničenje uloge pojedinih konstruktivnih elemenata unutar spomeničkog organizma uglavnom je jasno, kao i dijakronijska linija njihove morfološke geneze. U većini primjera kojima smo ilustrirali njihova obilježja moguće je odrediti granice između prostora spomeničkog objekta i onoga rezerviranog za posjetitelje. Štoviše, spomenički kompleks svojim se konstruktivnim i pomoćnim elementima uglavnom nameće urbanom ili prirodnom krajoliku te tako artikulira prostor na način koji jasno definira ulogu njegovih sastavnica u – uglavnom pasivnoj – recepciji memorijalnog sadržaja/poruke.

Za razliku od osnovnog i kompozitnog tipa, konstruktivno-inovacijski tip spomenika podrazumijeva izgradnju homogenijih spomeničkih struktura čije težište nije toliko na kombinaciji većeg broja osnovnih konstruktivnih elemenata, koliko na objedinjavanju postupaka njihova oblikovanja, na formiranju novih estetsko-funkcionalnih cjelina te na njihovoj integraciji u zadani prostorni i društveni kontekst. Za razliku od kompozitnoga tipa spomenika, čije je okruženje strukturirano prema istim konstruktivnim principima, konstruktivno-inovacijski tip podrazumijeva aktivnu, fizičku i misaonu participaciju korisnika te demonstrira ambiciju psihološkog rekreiranja povijesnog iskustva mjesta. Rezultat je organsko srastanje spomenika s njegovim okruženjem i internalizacija procesa sjećanja. Konstruktivno-inovacijski tip spomenika prepoznajemo, stoga, i kao ključnu inovaciju u polju spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma.

Tomu tipu spomenika pripada svega četrdesetak spomeničkih realizacija unutar promatranoga korpusa ili oko 2 % ukupnog broja poslijeratnih spomenika u Hrvatskoj. Prvi primjeri javljaju se tek krajem pedesetih godina, a najveći broj takvih realizacija (ukupno 12) otkriven je 1980. i 1981. godine. Kad govorimo o vremenu njihova nastanka, treba imati na umu da je velik broj spomenika iz te tipološke skupine prolazio postupak javnih natječaja te da

je, zahvaljujući njezinu trajanju, a često i zahtjevnoj tehničkoj izvedbi, vremenski raspon od idejnog projekta do njegove realizacije bio u prosjeku znatno dulji nego u slučaju spomenika drugih tipoloških skupina. Stoga je većina idejnih projekata spomenika otkrivenih oko 1980. godine nastala sredinom ili u drugoj polovini 1970-ih godina.

Kao što smo već rekli u uvodnom dijelu predložene tipologije, specifičnost je te tipološke skupine spomenika i u njihovoj povezanosti s autentičnim lokacijama. Oko 55 % spomenika toga tipa nalazi se na mjestima na kojima su se odigrali značajni događaji Drugog svjetskog rata, bilo da je riječ o mjestima masovnog stradanja (*Jasenovac*, *Kukunjevac*, *Podhum*, *Koprivnica – Danica*, *Jošan* i dr.), lokacijama povezanima s organizacijom partizanske borbe, poput bolnica i skrivenih partizanskih baza (*Šamarica II*, *Drežnica – Javornica I*, *Bijeli Potoci – Kamensko* i dr.) ili lokacijama dizanja ustanka i početka antifašističke borbe (*Abez*, *Šamarica I*, *Brezovica, Košute* i dr.). Iz toga razloga većina takvih spomenika podignuta je na nenaseljenim, često teško dostupnim lokacijama, a materijalom i dimenzijama prilagođeni su prirodnoj konfiguraciji tla, klimatskim uvjetima i sl. Sličan način prilagodbe zadanom kontekstu, iako znatno rjeđe, primjenjivan je i pri obilježavanju autentičnih povijesnih lokacija u urbanom krajoliku (*Rijeka – Sušak*).

Potreba da spomenik izravnije komunicira s posjetiteljem i odgovara drugim, društveno-funkcionalnim potrebama zajednice doveo je do razvoja arhitektonske i arhitektonsko-skulpturalne kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika, koji su, osim svoje estetske i simboličke dimenzije (sadržane u formi ili primjeni specifičnih materijala pri izgradnji objekta), imale i utilitarnu funkciju, poput muzeja / edukacijskih centara ili mostova (*Petrova Gora*, *Solin – Park slobode*).

Kao i u slučaju osnovnog i kompozitnog tipa spomenika, podjelu toga tipa na kategorije temeljili smo na dominantnom postupku oblikovanja plastičkih elemenata i/ili postupku organizacije prostora ili spomeničkog kompleksa. Iako je kod znatnog broja spomenika koji pripadaju toj tipološkoj skupini teško jasno razgraničiti arhitektonski od kiparskog udjela u oblikovanju spomeničke cjeline, pa je primjena pojmova „skulpturalno“ i „arhitektonsko“ u njihovu opisu nešto fleksibilnija, mogu se podijeliti na četiri osnovne kategorije:

1) **skulpturalno konstruktivno-inovacijsku** (KIT/S)

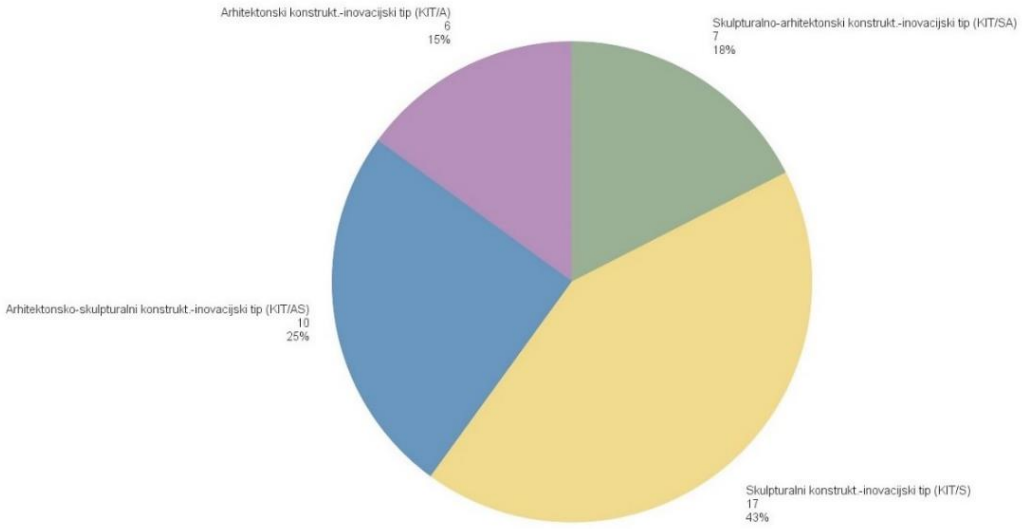
2) **arhitektonsku konstruktivno-inovacijsku** (KIT/A)

3) **arhitektonsko-skulpturalnu konstruktivno-inovacijsku** (KIT/AS) te

4) **skulpturalno-arhitektonsku konstruktivno-inovacijsku** (KIT/SA).

Na **Dijagramu 13.** prikazan je udio pojedinih kategorija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika. Najzastupljenija je skulpturalna konstruktivno-inovacijska kategorija, s preko 40 %, dok su preostale tri kategorije zastupljene s podjednakim brojem spomeničkih realizacija (15 – 25 %).

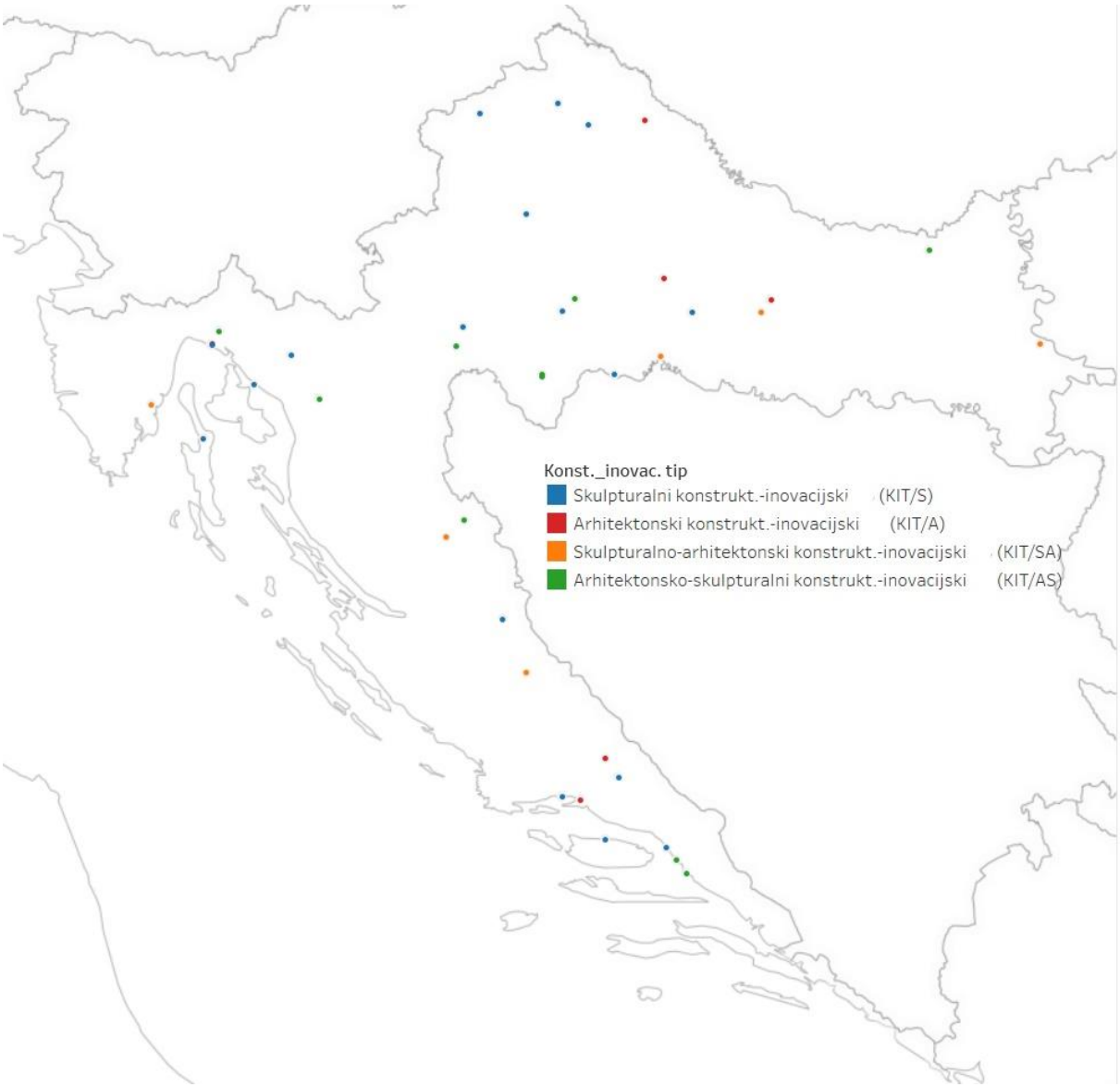
Dijagram 13.



Dijagram 13.
Zastupljenost kategorija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15.*

Geografska rasprostranjenost spomeničkih ostvarenja koja pripadaju pojedinim kategorijama konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika prikazana je na **Karti 13.** One se javljaju uglavnom ravnomjerno na području cijele Hrvatske, pri čemu je zamjetna nešto veća koncentracija spomenika na području Moslavine, Banije, Hrvatskog primorja, Like i srednje Dalmacije. Budući da je taj tip spomenika u velikoj mjeri označavao autentične lokacije, riječ je o područjima u kojima je bila izraženija partizanska aktivnost tijekom Drugog svjetskog rata.

Karta 13.



Karta 13.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kategorija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/5zwkvt

Svaku od navedenih kategorija opisat ćemo karakterističnim primjerima, uz naglasak na logici njihova odnosa prema prostornom kontekstu i načinu ostvarivanja neposredne veze s korisnikom i društvenom zajednicom.

4.4.1. Skulpturalna kategorija (KIT/S)

Najveći broj spomenika konstruktivno-inovacijskog tipa, njih oko 20, definiraju njihova plastička obilježja. Iako su pojedini primjeri u oblikovnom smislu bliski spomenicima osnovnog tipa (potkategorija pune plastike, osobito njezina varijacija bez postamenta), riječ je o većim i konstruktivno zahtjevnijim strukturama, čije morfološke karakteristike odstupaju od konvencionalnih tipoloških obrazaca, a način njihova oblikovanja od uobičajenog kiparskog pristupa materijalu. Obilježava ih i naglašena osjetljivost za prostorni kontekst memorijalnog objekta, zbog čega su na razini oblikovnih postupaka bliži *site-specific* umjetničkim radovima, karakterističnima za postmodernu umjetnost.

Unutar skulpturalne kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika prepoznajemo dva osnovna usmjerenja – ono čija je intencija simboliku povezanu s povijesnim događajem što čvršće integrirati u zadani prostorni kontekst i time ostvariti izravniju vezu s okruženjem i korisnikom te drugo – usmjereno na oblikovanje nove vrste plastičkog i prostornog znaka s često teško prepoznatljivim, alegorijskim značenjem.

Dio spomenika te kategorije nastoji se gotovo mimikrijski uklopiti u zadani kontekst, ali ne na štetu svojega simboličkog značenja. Primjeri su *Spomenik u čast palih boraca* u Cresu, rad Mate Solisa iz 1975. godine (**Slika 155.**) ili *Spomenik revoluciji* u Kaštel Kambelovcu arhitekta Ivana Lendića iz 1977. godine (**Slika 156.**). Oba su smještena u urbanu jezgru manjih mediteranskih gradskih naselja, a njihovo formalno rješenje u znatnoj je mjeri uvjetovano nastojanjem se da uklope u zadano okruženje – drvored hrasta crnike u Cresu ili među palme na gradskoj rivi u Kaštel Kambelovcu. Iako smo na fitomorfnu genezu spomeničke plastike nailazili i ranije, osobito u potkategoriji segmentiranog obeliska, tu nije samo riječ o arhetipskoj simbolici drveta već i o nastojanju da plastičko oblikovanje spomenika jasno asocira na ključne karakteristike specifične vrste stabala u svojem okruženju te se na taj način mimikrijski uklopi u zadani prostorni okvir. Tako „deblo“ spomenika na Cresu i karakteristično račvanje njegovih „grana“ upućuje na fizionomiju hrasta crnike, dok se vitke konture spomenika u Kaštel Kambelovcu, kao i dojam fleksibilnosti njegovih „grana“, prilagođavaju obilježjima palmina stabla. Rezultat je prilagodba spomenika zadanom kontekstu i prirodnom okruženju, a time i spontaniji transfer sjećanja u lokalnoj zajednici. Razlika u obradi materijala pritom ima i simboličko značenje – kameni creski spomenik upućuje na stabilnost sjećanja na pale borce,

dok razgranata kompozicija kaštelanskog, betonskog spomenika upućuje na dinamičnost revolucije.

Uz takve primjere, javljaju se i spomenici lišeni klasične vertikale, koji graniče s intervencijama u postojeću urbanu strukturu i funkcioniraju kao simbolički označitelji ili reminiscencija na određeni povijesni događaj. Tako je središnji konstruktivni element *Spomenika palim borcima* u Postirama na Braču, rad arhitekta Budmira Pervana, skulpturalna intervencija u suhozidu na koji je bio postavljen i niz manjih, apstraktno oblikovanih kamenih ploča s upisanim imenima poginulih mještana (**Slika 157.**). Riječ je o jedinstvenom tipu intervencije u tradicijski element mediteranske arhitekture suvremenim oblikovnim sredstvima, čime je postignut neobičan spoj narodne tradicije i ekspresivnog, umjetničkog izraza koji simbolički upućuje na koncept povijesnog kontinuiteta pučke slobodarske tradicije inkorporirane u Narodnooslobodilačku borbu i revoluciju. Spomenički kompleks, upotpunjen jednostavnim kamenim kubusom s epitafom, nedavno je uništen zbog izgradnje hotelskog kompleksa. Segmenti originalne spomeničke cjeline na neadekvatan su način uklopljeni u zid mjesnog groblja. Pojedini dijelovi spomenika zamijenjeni su novim kamenim plohama, dok su dva njegova ključna elementa (kameni kubus s upisanim stihovima i kompozicija u obliku krila) izgubljena.[385]

Još radikalniji primjer intervencije u postojeći urbani kontekst predstavlja ambijentalna memorijalna cjelina *Stube trinaestorice pogubljenih* na Šušaku u Rijeci, rad Zvonimira Pliskovca iz 1984. godine (**Slika 158.**). Trinaest crvenih metalnih šipki, postavljenih između dviju zgrada odijeljenih uskim prolazom sa stepeništem, simboliziraju trinaestoricu Riječana strijeljanih na tome mjestu pred sam kraj rata, u ožujku 1945. godine. Crvene šipke, postavljene dovoljno visoko da omogućuju nesmetan prolaz pješaka, funkcioniraju kao suptilna urbana intervencija, koja istovremeno – zahvaljujući kontrastu sa sivilom okolnih fasada – vrše snažan vizualno-emocionalni učinak na prolaznike. Kao i u slučaju spomenika u Postirama, takav tip intervencije nema samo plastičku već i izrazito ambijentalnu vrijednost.

Slična je i koncepcija spomenika podignutih na u nenaseljenim područjima, na autentičnim mjestima stradanja (Matić Poljana) ili lokacijama tajnih partizanskih bolnica (Stupe). *Spomenik u čast 26 smrznutih partizana* Zdenka Sile iz 1969. godine već smo spominjali u kontekstu primjene neobrađenih kamenih monolita, kao primjera protoobeliska.

[385] „Evidencija stanja i prijedlog plana restauracije devastiranih NOB spomenika u Splitsko-dalmatinskoj županiji“, Split: Konzervatorski odjel u Splitu, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2005., 3.

Kao što je to slučaj i s brojnim drugim spomenicima iz razdoblja socijalizma, izgradnji toga memorijala prethodila je organizacija kolektivnih manifestacija i svečanosti, kojima se mjesto sjećanja nastojalo održati aktivnim među mlađom generacijom.[386] Činjenica da je to mjesto i prije podizanja spomenika imalo iznimnu simboličku važnost i služilo kao rekreativni centar za mlade zasigurno je utjecalo na izgradnju i koncepciju samoga spomenika (**Slika 159.**). Iako su organizatori manifestacije najavljivali da će na menhirima, kojima je uprizoreno kretanje kolone od 26 partizana, biti „upisivane njihove i patnje svakoga od vas“[387], ta se ideja nije realizirala, pa su dijelovi učeničkih sastavaka na temu stradanja na Matić Poljanu uklesani u odvojeni kameni kubus, također karakterističan element u opusu Zdenka Sile. Oslobađanjem menhira svakoga dodatnog elementa naracije ili ljudske intervencije u konačnici je ostvaren znatno snažniji, simbolički učinak spomeničke cjeline. U usporedbi s tematski srodnim, već spomenutim *Spomenikom smrznutim partizanima* na Popinu Polju iz 1984. godine, čiji se autor zasigurno referirao na spomeničko rješenje na Matić Poljani, zamjetan je drukčiji način organizacije prostora i naglašenije alegorijsko načelo u upotrebi plastičkih elemenata. Zdenko Sila menhire u potpunosti stapa s prirodnim krajolikom, dok su kod spomenika na Popinu Polju izraženiji deskriptivni kiparski elementi.

Upotreba apstraktnih elemenata, kojima se priziva iskustvo povijesnoga događaja, zamjetna je i kod *Spomenika ubijenim partizanima i osoblju Prve partizanske bolnice* na predjelu Stupe, koji se nalazio u sklopu spomen-područja Kalnik u Hrvatskom Zagorju. Riječ je prostornoj intervenciji Stanislava Mišića iz 1981. godine, ostvarenoj nizom vertikalnih betonskih elemenata grupiranih u polukružne kompozicije, koji označavaju lokaciju pojedinih objekata bivše partizanske bolnica, uništene još za vrijeme rata (**Slika 160.**).[388] Jednako kao i kod opisanih urbanih intervencija, plastički elementi upotrijebljeni u tim realizacijama ne mogu funkcionirati kao samostalni objekti – u statičkom i/ili simboličkom smislu oni su čvrsto ukorijenjeni u narativni i prostorni kontekst autentične lokacije, što u prvi plan ističe njihova ambijentalna svojstva.

---

[386] Sportske i društveno-političke organizacije s područja Gorskoga kotara od sredine 1960-ih godina na Matić Poljani organizirale su spomen-natjecanje pod nazivom „Memorijal 26 smrznutih partizana“, čiji je pokrovitelj bio Kotarski odbor SUBNOR-a Rijeka. Osim skijaških natjecanja, program je uključivao i prigodne manifestacije poput recitala, scenskih izvedbi i prisjećanja pripadnika XIII. primorsko-goranske divizije čiji su pripadnici stradali na Matić Poljani u zimi 1944. godine. *Memorijal dvadeset šestorice smrznutih partizana*, Mrkopalj, 25. i 26. II. 1967., Bilten br. 2.

[387] „Pismo učesnicima marša preko Matić Poljane i borcima II brigade“, u: *Memorijal dvadeset šestorice smrznutih partizana*, Mrkopalj, 25. i 26. II. 1967., Bilten br. 2 / HR-DARI-246.

[388] Budući da spomenik nije bio održavan, cijeli je kompleks vremenom propao ili je dijelom bio i namjerno uništen.

Unutar ove kategorije nalazimo i nekoliko morfološki srodnih primjera, u kojima se plastički elementi istovremeno tretiraju kao simboli i funkcionalni objekti (*Abez, Crikvenica – Nazor, Turčin, Zagreb – Cerje*). Zdenko Kolacio 1966. godine realizira prvi takav primjer, *Spomenik ustancima u šumi Abez* (**Slika 161.**). Riječ je o niskom, okruglom kamenom stolu s uklesanim natpisom, koji okružuje deset stolica u obliku trokutastih prizmi. Raspored stolica odgovara stvarnom rasporedu sudionika toga događaja, a cijela je kompozicija smještena na autentičnu lokaciju na kojoj je, u ljeto 1941. godine, donesena odluka o podizanju ustanka u tom dijelu Hrvatske.[389] Iako autor u opisu spomenika ne spominje svoje povijesne uzore, teško se oteti dojmu da je na njega, makar i nesvjesno, utjecalo djelo Constantina Brancusija „Stol tišine" (Tirgu-Jiu, Rumunjska, 1938.), koje se također sastoji od okruglog stola okruženog s 12 valjkastih stolica. Čini se da se u formalnom tretmanu plastičkih elemenata Kolacio dijelom oslanjao i na estetiku konstruktivizma, s obzirom na to da kompozicija prizmatičnih stolica usmjerenih prema krugu asocira i ideju napada, koju nalazimo i na čuvenom plakatu El Lissitzkog *Izbij Bijele Crvenim klinom* (1919.).

U opisu toga projekta Kolacio znatno veću pažnju usmjerava na njegov odnos s povijesnim događajem i prirodnim kontekstom u koji je spomenik smješten. Tako je, osim poštovanja autentičnosti povijesne lokacije, odluka o smještaju kompozicije u šumski krajolik ovisila i o konfiguraciji terena te o „(…) vizurama što se prema odabranom mjestu pružaju s male uzvisine s koje se pristupa spomen-objektu".[390] Kolacijev pristup oblikovanju spomenika vodio se idejom da on mora postati „(…) dio života ljudi i prirode" i biti oblikovan na način dovoljno neutralan da „vrijeme njegova nastanka opravdano nema nikakvog značenja."[391] U toj je konstataciji sadržana suština Kolacijeva inovativnog pristupa memorijalnoj plastici: spomenik mora biti oblikovan kao univerzalni znak kojim se formira trajno mjesto sjećanja, koje otvara i mogućnost novih asocijacija te – što je još važnije – novih načina njegove upotrebe. Kao materijalni označitelj prošlih događaja, on bi u idejnom i funkcionalnom smislu istovremeno trebao služiti i kao platforma za buduća zbivanja. Upotrebom geometrijskih oblika Kolacio nastoji oblikovati svojevrsnu alegorijsku „premosnicu" između povijesnog događaja i uvijek aktualnog, sadašnjeg trenutka. U analizi toga primjera, kao i nekolicine drugih

[389] Spomenik je svega nekoliko koraka udaljen od mjesta gdje je 19. srpnja 1941. održan partijski sastanak predstavnika kotarskih komiteta KP Gline, Vojnića i Vrginmosta, pod rukovodstvom Rade Končara i Josipa Kraša. Tamo je donesena odluka da se počne s oružanim ustankom naroda Korduna i Banije.
[390] Kolacio, Zdenko, „Spomen groblje u Kamenskom Vučjaku i spomen-objekt u šumi Abez kod Vrginmosta", *Čovjek i prostor*, 252, 1972., 11.
[391] Isto.

spomeničkih realizacija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika, možemo se osloniti na tumačenje alegorije u postmodernoj umjetnosti kakvo je početkom 1980-ih godina ponudio američki teoretičar Craig Owens. On stilsku figuru alegorije – čiju proskribiranost u razdoblju modernizma vidi kao sastavnicu strategije dominantne teorije moderne umjetnosti o jedinstvu forme i sadržaja[392] – tumači upravo kao sredstvo posredovanja, premošćivanja „zijeva između sadašnjosti i prošlosti koja bi, bez alegorijske interpretacije, mogla ostati nedostupnom.“[393] Alegorija shvaćena kao „pristup [*attitude*] i postupak [*technique*], percepcija i procedura“, javlja se i kod opisanog Kolacijeva spomenika u šumi Abez. Karakteristike koje Owens povezuje s manifestacijama alegorijskog principa u umjetničkoj praksi svojega vremena – aproprijacija vizualnih predložaka, povezanost s prostornim kontekstom (*site-specificity*), akumulacija (umnažanje elemenata), diskurzivnost i hibridizacija (miješanje umjetničkih medija i stilskih kategorija) – prepoznajemo i kao karakteristike skulpturalne kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika.

Sličnu koncepciju Kolacio je primijenio i kod spomenika posvećenog Vladimiru Nazoru u Crikvenici, a utjecaj te morfološke varijacije zamjetan je i kod *Spomenika ustanku SZ Hrvatske* u šumi nedaleko od sela Turčin kraj Varaždina iz 1975. godine, čiji nam autor nije poznat (**Slika 162.**).

Kao drugu skupinu realizacija unutar skulpturalne kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika istaknuli smo onu koja je usmjerena na ideju spomenika kao plastičkog i prostornog znaka s često teško prepoznatljivim alegorijskim značenjem. Za razliku od prethodne, u toj skupini spomenika ne prepoznajemo težnju prema organičkom uklapanju u okruženje, već prije nastojanje na oblikovanju posve apstraktne forme koja funkcionira na razmeđi kiparskog i arhitektonskog medija (*Košute, Slabinja, Šamarica I, Cerje Jesensko*).

Karakterističan je primjer *Spomenik NOB-i i žrtvama fašizma* podignut na poprištu prve oružane akcije Prvog splitskog partizanskog odreda iz kolovoza 1941. godine (**Slika 163.**). Pripadnici odreda koji su tom prilikom zarobljeni odvedeni su u obližnji Sinj, gdje su odlukom

---

[392] „Here we recognise that permanent strategy of Western art theory which excludes from the work everything which challenges it determination as the unity of 'form' and 'content'.“ Owens, Craig, „The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism“, u: *October*, 12, 1980., 83.

[393] „(…) Throughout its history it has functioned in the gap between a present and a past which, without allegorical interpretation, might have remained foreclosed. A conviction of remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses.“ Owens, C., „The Allegorical Impulse…“ (1980.), 68.

prijekog suda ubrzo i strijeljani.[394] Obje lokacije obilježene su početkom šezdesetih godina spomenicima splitskog arhitekta Vuke Bombardellija, a s obzirom na to da su povezani s istim povijesnim događajem, u tome „spomeničkom paru“ prepoznajemo jedinstven primjer *dvojnog spomenika*. Tim smo pojmom definirali upotrebu srodnih izražajnih sredstva za obilježavanje sekvenci istoga povijesnog događaja na različitim lokacijama.[395]

Armirano-betonska konstrukcija spomenika u Košutama, oblikovana u simetričnu šesterokraku kompoziciju stožaca različitih duljina, od kojih se tri propinju u visinu od sedamnaest metara, ekspresivnom formom sugerira univerzalnu snagu mladenačkog bunta i otpora. Spomenik je kraćim stožastim krakovima učvršćen za prirodnu stijenu u koju je ugrađena i spomen-ploča. U kontekstu razvoja poslijeratne spomeničke plastike u Hrvatskoj Bombardellijevo je rješenje jedan od najranijih primjera svjesnog odmaka od tradicionalne spomeničke morfologije (figuralne kompozicija na postamentu).

Tipološki je srodan primjer i *Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma* u selu Slabinja, na granici s Bosnom i Hercegovinom, djelo Stanislava Mišića iz 1981. godine (**Slika 164.**). Riječ je o izraženoj vertikali piramidalnog oblika, koja probada crveni istanjeni volumen trokutasta oblika i predstavlja izravnu referencu na estetiku ruskog konstruktivizma. U oba opisana primjera uočava se nametanje apstraktnih, konstruktivno zahtjevnih struktura prirodnom krajoliku, bez nastojanja da se uspostavi fizički ili emocionalni odnos s korisnikom.

Kompleksnija kiparska rješenja, koja uključuju i primjernu prirodnih elemenata – vode i svijetla – predstavljaju spomenici Stevana Luketića u Kukunjevcu i Dušana Džamonje u Sisku (*Kukunjevac III, Sisak – željezara I*). Oba spomenika pripadaju najkvalitetnijim primjerima visokog modernizma u hrvatskoj spomeničkoj plastici, a iako se izravno pozivaju na tradicionalne elemente memorijalne plastike i reinterpretiraju ih – Luketićev spomenik reminiscencija je na obelisk, a Džamonjin *Spomenik Edvardu Kardelju* u Sisku na petokraku

[394] Ubrzo nakon što je fašistička talijanska vojska okupirala Split u kolovozu 1941. godine, 66 pripadnika novoosnovanog Odreda kreće prema zaleđu s ciljem direktnog sukobljavanja s nadmoćnim neprijateljem. Od 45 neiskusnih i slabo naoružanih boraca, koliko ih nakon nekoliko dana dospijeva do poprišta prvog oružanog okršaja kod sela Košute, sedmorica pogiba, a njih 24 biva odvedeno u zarobljeništvo. Dvanaest dana kasnije, odlukom prijekog suda u Sinju, zarobljeni partizani splitskog i dvoje pripadnika solinskog partizanskog odreda strijeljani su na Ruduši nedaleko od Sinja 26. kolovoza 1941. godine. Više o događaju vidi u: *Narodnooslobodilačka borba u Dalmaciji 1941. – 1945. Zbornik dokumenata. Knjiga 1 : 1941. godina*, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1981., 55–58, 70–75, 87–105; Kvesić, Sibe, *Dalmacija u narodnooslobodilačkoj borbi*, Zagreb: Lykos, 1960., 135–145.

[395] Horvatinčić, Sanja, „Život i smrt vjesnika slobode“, *Zarez : dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, 397, 2014., 45-46.

zvijezdu. Riječ je o inovativnom pristupu, ne samo smislu konstruktivnih rješenja već i u načinu uklapanja tih dvaju spomenika spomenik u zadani prostor.

Spomenik Edvardu Kardelju, otkriven 1981. godine u parku radničkog stambenog naselja nedaleko od Željezare Sisak, nastao je dvije godine nakon smrti toga slovenskog političara i glavnog teoretičara jugoslavenskog društveno-ekonomskog poretka. Godinu dana ranije Džamonja je s istim projektom osvojio drugu nagradu na saveznom natječaju za *Spomenik Edvardu Kardelju* u Ljubljani.[396] Za razliku od, ne osobitog uspjelog, realističkog rješenja izabranog na tome natječaju i postavljenog na najreprezentativnijoj lokaciji u Ljubljani,[397] Džamonjin prijedlog uklopljen je u mirnu oazu radničke svakodnevice na periferiji Siska, unutar koje je uspostavio skladan odnos s prostorom parka u kojem je podignut (**Slika 165.**).[398] Čini ga monumentalan, horizontalno položen volumen petokrake zvijezde, bočno i prizmatično zarubljenih krakova koji dekonstruiraju formu toga konvencionalnog ideološkog simbola. Kao materijal upotrijebljen je specijalni čelični lim proizveden u Željezari, kojim se potencira simbolički sadržaj spomenika i njegova vezanost uz lokalni industrijski kontekst. Kardeljev lik preuzet je s fotografskog predloška i izveden na vertikalnoj površini jednog od manjih bočnih volumena upotrebom lamela, presvučenih zlatnim listićima (**Slika 166.**).[399] Lik komemorirane osobe predstavljen je krajnje dokumentarno i nenametljivo, a u prvi je plan istaknuta ideja odnosno simbol komunizma kao uporišta Kardeljeva političkog i znanstvenog rada. Voluminoznost i težina plastičkog elementa ublažena je njegovim postavljanjem u plitki bazen čija je vodena površina reflektirala i nadopunjavala vizualni učinak cjeline.[400] Spomenik je od početka devedesetih godina zapušten i teško oštećen.

U potpunosti uništen Luketićev *Spomenik i spomen-kosturnica žrtava fašističkog* terora, podignut na lokaciji masovnog pokolja mještana sela Kukunjevac,[401] bio je sastavljen od vertikalno povezanih elemenata od nehrđajućeg željeza, tvoreći osam-metarsku cilindričnu

---

[396] - „Džamonji druga nagrada“, *Novi list*, 20. 2. 1980.

[397] Autori su realiziranog spomenika slovenski kipar Janez Boljka i arhitekt Fedja Košir. Čopič, Špelca; Prelovšek, Damijan; Žitko, Sonja (ur.), *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana: DZS, 1991., 46.

[398] U natječaju koji je 1979. godine raspisao *Odbor za podizanje spomenika Edvardu Kardelju* stajalo je da „Spomenik treba da bude koncipiran tako da na prepoznatljiv način prikaže lik ovog velikog revolucionara i mislioca“, što je ukazuje na razloge odabira Boljkina rješenja. -, „Spomenik Kardelju“, *Čovjek i prostor*, 314, 5/1979., 5.

[399] Tu je tehniku prenošenja fotografskog predloška u grafičko-kiparski medij osmislio slovenski kipar Slavko Tihec još početkom 1970-ih godina, a na tome je primjeru vidljiv njegov utjecaj na poetički srodnog kolegu. Vidi: Kolar Sluga, Breda (ur.), *Slavko Tihec 1928−1993*, Maribor : Umetnostna galerija Maribor, 2003/2004.

[400] Šustić, Ivica. Spomenici revolucionarnog radničkog pokreta, NOB-a i socijalističke revolucije na području općine Sisak. Sisak: Muzej Sisak, 1982.

[401] Kukunjevci su selo koje je teško stradalo u Drugom svjetskom ratu. Bez života je ostalo 760 mještana. Većina je stradala 11. 10. 1942. godine.

strukturu umjetno osvjetljenog unutarnjeg prostora (**Slika 167.**). Prema opisu samoga autora, osvjetljenje je stvaralo „zrakasti odbljesak na šumoviti okoliš spomenika“, a lomovi lamela, koji su pratili Sunčevo svjetlo u smjeru zapad – istok, „neprekidnim odbljescima stvaraju volumen spomenika stalno živim.“[402] Dinamičnim svjetlosnim efektima u šumskom krajoliku stvoren je istovremeno dramatičan i začudan, pomalo razigran ambijent, koji je bio „dovoljno atraktivan da se tu zadržavaju i djeca.“[403]

Nastojanje da se uvođenjem prirodnih elemenata vode i svjetla u spomeničku cjelinu dodatno pojača vizualni učinak ili simbolika spomenika jedan je od inovativnih aspekata navedenih spomeničkih realizacija. Uvođenje tih elemenata, posebno u slučaju svjetlosnih efekata Luketićeva rješenja, posljedica je utjecaja suvremenih umjetničkih zbivanja, posebice Novih tendencija. Tome u prilog ide i natječajni projekt istoga autora za uređenje trga i izgradnju spomenika palim borcima i žrtvama fašizma u Omišu iz 1971. godine, kojim je bilo predviđeno samo koloristično, ambijentalno rješenje trga, lišeno bilo kakvih plastičkih elemenata.[404]

4.4.2. Arhitektonska kategorija (KIT/A)

Arhitektonska kategorija konstruktivno-inovacijskoga tipa spomenika odlikuje se naglašenijom utilitarnom funkcijom, iako je i dalje riječ o objektima koji oblikovanjem konstruktivnih elemenata demonstriraju izrazitu brigu za plastičke kvalitete forme. Iako spomenike iz te kategorije obilježava upotreba ili nedvosmisleno pozivanje na arhitektonske elemente (eksedra, krov, ograda) ili objekte urbane infrastrukture (most), riječ je o realizacijama čije inovativno, a često i simbolički sugestivno oblikovanje upućuje na neposredniji kontakt s korisnikom.

O načinu na koji su društveni ritualni povezani s otkrivanjem spomenika i njihova svakodnevna upotreba utjecali na samu spomeničku formu već je bilo riječi.[405] U toj smo se analizi detaljnije pozabavili primjerima spomenika koji pripadaju ovoj kategoriji

---

[402] C.K., „Korijeni i jarboli“, *Pobjeda* (Titograd), 4. 7. 1974.
[403] „Skulptor slobodne forme“, *Četvrti jul*, 23. 7. 1974.
[404] Podaci o tome projektu nalaze se u arhivi Stevana Luketića, koji nam je bio dan na uvid ljubaznošću kipareve udovice Eleonore Luketić.
[405] Vidi poglavlje: *2.6.1. Utjecaj ritualnih praksi društvenog sjećanja na tipologiju spomeničke plastike*.

konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika, poput *Spomen-kosturnice i spomenika palih boraca* na Trsatu u Rijeci (*Park heroja*) ili *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u Garešnici, čijim smo opisom nastojali pokazati kako su se tradicionalni arhitektonski elementi poput eksedre ili parkovnog paviljona prilagođavali upotrebi suvremenih materijala, novim društvenim potrebama i komemorativnoj namjeni.

Zanimljivu modernističku interpretaciju elementa krovišta ili baldahina, koji natkrivaju mjesta iznimnog simboličkog značaja (oltar, prijestolje, grob),[406] predstavlja *Spomenik i kosturnica boraca Prvog splitskog partizanskog odreda* na nenaseljenom predjelu Ruduša kraj Sinja (*Ruduša*). Riječ je o pandanu spomenika u Košutama, odnosno drugom rješenju spomenutog *dvojnog spomenika* Vuke Bombardellija otkrivenog 1962. godine. Iz sačuvane dokumentacije poznat nam je i sastav projektantskog tima: Breda Premužić i suradnik za hortikulturu Dušan Jedlovski. Stručno ozelenjivanje okoliša s ciljem stvaranja ambijenta pijeteta i spokoja, koji se nalazi u simboličkom kontrastu s krševitim poprištem borbe, važan je element spomenika u Ruduši. Čini ga četiri metara visoka armirano-betonska konstrukcija ravnog svoda u obliku jednakostraničnog trokuta, s čijih se bridova spuštaju stupovi u obliku jednakokračnih trokuta (**Slika 168.**). Konstrukcija funkcionira kao natkrov betonskoga platoa sa spomen-pločom u koju su upisana imena poginulih boraca. Simbolika natpisa na spomen-ploči pokraj spomenika („U temelj života / životom ste stali / besmrtni k'o zemlja / za koju ste pali") odražava se i u spomeničkoj formi. Stabilnost uporišnih stupova konstrukcije na suptilan način sugerira ulogu sjećanja na borce pale na samome početku rata u daljnjem tijeku borbe i pobjede nad fašizmom (**Slika 169.**).

Inovativni pristup arhitektonskom rješenju mjesta pokapanja prepoznajemo i u projektu Zdenka Kolacija u Kamenskom Vučjaku. *Spomen-groblje žrtava fašističkog terora* podignuto je 1961. godine na lokaciji dviju masovnih grobnica partizana i strijeljanih civila, međusobno udaljenih 20-ak metara (**Slika 170.**). Dok su grobnice ostavljene na njihovim autentičnim lokacijama, njihova međusobna veza i dojam cjelovitog memorijalnog kompleksa ostvaren je arhitektonskim sredstvima. Lokacije grobnica ograđene su jednostavnim betonskim polucilindričnim formama (1,5 x 5 m), otvorenim prema središnjoj osi kompleksa, koja se proteže od lokalne ceste do središnjeg elementa trokutaste prizme s natpisom. Kako navodi autor projekta, „kompozicija se temelji na ideji vage: sa dva kruga i trokutom (jezičcem) u

[406] Curl, J. S., *Oxford Dictionary*... (2006.), 58.

sredini. Trokutni blok sve veže u prostoru i unosi nužan ritam u to djelo.“[407] Zanimljiv su detalj ploče sa stihovima Jure Kaštelana, postavljene horizontalno uz tlo na ulazu u ograđene perimetre grobnih polja (**Slika 171.**). Položaj ploča posjetitelju ukazuje na simbolički značaj polukružnih cilindara, dok natpis na njima funkcionira kao „opomena“ svakome tko preko njih nastoji ući u ograđeni prostor grobnica. Ta autorska gesta na suptilan način upućuje na heterotopiju memorijalnog prostora: umjesto klasičnim elementom ograde, posjetiteljevo kretanje na lokaciji grobnice ograničeno je – i stihovima.

Arhitektonskoj kategoriji konstruktivno-inovativnog tipa spomenika pripadaju i kompleksniji arhitektonski zahvati kojima su se, primjerice, obilježavali objekti bivših logora (*Koprivnica – Danica*) ili je pak bila riječ o urbanističko-utilitarnim objektima koji su pridonosili stvaranju društvene kohezije lokalne zajednice (*Solin – Park slobode*). Nakon Drugog svjetskog rata, u mnogim zemljama pogođenima velikim materijalnim razaranjima izgradnja utilitarnih spomenika dobiva prednost pred tradicionalnim načinima memorijalizacije.[408] Stoga su u Hrvatskoj i ostatku Jugoslavije spomenici posvećeni NOB-u, revoluciji i radničkom pokretu obuhvaćala i javne prostore (trgovi, parkovi), odnosno objekte javne namjene (škole, domovi kulture, bolnice, tvornice itd.), koji su svojim nazivom i dodatnim elementima poput spomen-ploča, reljefa ili bista podsjećali lokalnu zajednicu na protagoniste događaja iz Drugoga svjetskog rata. Spomenici utilitarnog karaktera katkada su bili povezani i sa simboličkom funkcijom mostova (Titov most na Krku, Spomen-most 51. vojvođanske divizije[409]), prometnica (autoput „Bratstvo i jedinstvo“) pa i čitavih gradova (Kidrićevo).[410]

Zahtjev za izgradnjom utilitarnih ili društveno funkcionalnih spomenika javlja se u raspravama o odgovarajućem načinu komemorativnog obilježavanja već sredinom pedesetih godina, a posebno ga često izriču sami arhitekti. Među kiparima ta ideja nije bila osobito dobro

---

[407] Kolacio, Zdenko, „Spomen groblje u Kamenskom Vučjaku i spomen-objekt u šumi Abez kod Vrginmosta“, u: *Čovjek i prostor*, 252, 1972., 11.

[408] Mosse, George L., *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, 1991., 220–221.

[409] Čelični spomen-most (638,20 m) pušten je u promet 1974. godine, u povodu 30. godišnjice Batinske bitke i oslobođenja SZ Bačke i Baranje. Činio je sastavni dio planiranog spomen-područja Batina. HR-DAOS-1110, kut. 39, god. 1971. – 1987., proslave; „Spomen-područje Batina“, 1977.

[410] Prvo planirano industrijsko naselje u Sloveniji nazvano je 1953. godine prema slovenskom revolucionaru i političaru Borisu Kidriču (1912. – 1953.). Lokalitet pod nazivom Strnišče u prvoj polovini 20. stoljeća bio je povezano s vojnim i izbjegličkim kampovima te eksploatacijom ruda. Nakon rata, usporedno s izgradnjom prve tvornice aluminija u FNRJ, izgrađeno je i radničko naselje prema projektu Edvarda Ravnikara i Danila Fürsta. Vidi: Ferlinc, Iva, „Kidričevo, naselje povojnega časa“, u: *Zbornik Občine Kidričevo*, Kidričevo: Občina Kidričevo, 2010., 280.

primljena, ne samo zbog toga što bi odustajanje od kiparskih spomenika značilo uskraćivanje angažmana znatnom broju umjetnika već i zbog stajališta, koje dio njih dijeli, da samo medij skulpture može ponuditi zadovoljavajuće rješenje humanističkog odnosa prema bilježenju društvenog sjećanja. Sve glasnije zalaganje za utilitarne tipove spomenika Kosta Angeli Radovani smatrao je oblikom „prosvijećenog popuštanja“ umjetnika pred vlastitom društvenom odgovornošću. Iako je i sam uviđao da se tradicionalna uloga spomenika promijenila te da on „može i nestati, može postati škola, most, autoput, fond za školovanja i najnoviji fototermički aparat za rano otkrivanje raka na dojci“, kipar se i dalje zalagao za nužnost „oporog, jednostavnog jezika suštine, gotovo tehničkog“, kakav spomenik nameće da bi „što potpunije prionuo uz sadržaj i materijal“.[411] Moguće je, međutim, ustvrditi da je ideja utilitarnih memorijalnih objekata – osobito onih koji u uspjeli pomiriti svoju estetsku, utilitarnu i simboličku funkciju – rezultirala novim tipovima spomenika i nekim od najuspjelijih rješenja spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj.

Među utilitarnim spomenicima arhitektonske kategorije konstrukcijsko-inovacijskog tipa ističe se *Spomenik palim Solinjanima – radnicima cementare* u Solinu (Fabijan Barišić, Branko Kalajdžić i Duško Duša, suradnik Mate Smajić) iz 1968. godine. Za razliku od spomenutih primjera mostova, čija je memorijalna funkcija bila deklarativne prirode (naziv, spomen-ploča), riječ je o objektu projektiranom i mišljenom kao mjesto sjećanja i okupljanja mještana (**Slika 172.**). Projektom je predviđeno urbanističko rješenje javne površine uz rijeku, pri čemu se most javlja kao referenca na tradicijske mlinice na rijeci Jadro. Upotrebom cementa autori uspostavljaju semantički odnos između funkcionalnosti objekta, industrijske tradicije lokalnog stanovništva i sjećanja na poginule radnike obližnje cementare (**Slika 173.**).[412] Spomen-most dugačak 33 metra povezan je s prostorom parka zidom s prigodnim stihovima, dok je na proširen komemorativni plato postavljena polutransparentna ograda, sazdana od imena poginulih radnika (**Slika 174.**). Pretvarajući praksu čuvanja sjećanja na poginule radnike u funkcionalno-simboličko mjesto društvene kohezije Solinjana, autori su uspješno zaobišli konvencionalne vizualne obrasce povezane s radničkom tematikom, a spomeničku funkciju prenošenja društvenog sjećanja pronašli u utilitarnosti spomen-mosta i oplemenjivanju javnog prostora.

---

[411] Radovani, Kosta Angeli, „Lutanja između dobrih i loših spomenika“, u: *Između proroka i radnika: ogledi o stoljeću hrvatskoga kiparstva / Kosta Angeli Radovani*, I. Šimat Banov (ur.), Zagreb: Erasmus naklada, 2007., 279–280.
[412] Podatak preuzet iz: *Putovima revolucije*… (1979.), 79.

4.4.3. Arhitektonsko-skulpturalna kategorija (KIT/AS)

Spomenici u čijoj strukturi prepoznajmo veću ulogu arhitektonskih elemenata ili specifičnu dispoziciju arhitektonsko-skulpturalnih elemenata koji formiraju veće prostorne cjeline, čine zasebnu, arhitektonsko-skulpturalnu kategoriju konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika. Unutar te skupine spomenika uočavaju se dvije tendencije: ona obilježena hibridnim povezivanjem funkcionalnih i plastičko-simboličkih aspekata spomenika (*Bijeli Potoci – Kamensko – SP, Petrova Gora, Brezovica*) te druga, koja koju čine spomen-kompleksi ostvareni nizom slobodno raspoređenih plastičkih elemenata kojim su rekreirani uništeni autentični objekti iz NOB-a (*Šamarica II, Drežnica – Javornica I, Podhum*).

Spomeničke realizacije obilježene hibridizacijom funkcionalnih i plastičkih elemenata povezane su s autentičnim lokacijama povijesnih događaja Drugog svjetskog rata i često su smještene u središta zaštićenih spomen-područja. Primjer je *Spomen-područje Bijeli Potoci – Kamensko* u Lici, čije je središnje spomeničko obilježje otkriveno 1981. godine. Riječ je o projektu arhitekta Berislava Radimira, smještenom na proplanku nedaleko od planine Plješevice, na kojem se nalazilo sjedište prve partizanske bolnice u Hrvatskoj (1942. – 1944.).[413] Organizacijom piramidalnih formi, središnjeg plastičkog motiva spomenika s funkcijom simboličke reminiscencije na šatore spomenute partizanske bolnice, stvoren je unutarnji prostor u čijem se središtu nalazila kružna, povišena betonska platforma obložena crnim kamenim pločama (**Slika 175.**). Okružen i zaštićen s četiri „šatorska krila“, pozivao je posjetitelja da „uđe u spomenik“, odnosno u njegovu kontemplativnu zonu. Izgrađene od betona, prizmatične forme spomenika nalazile su se u oštrom kontrastu s organičkim linijama pitomoga krajolika koji se reflektirao u njihovim metalnim oblogama.

Mogućnost ulaska u samu strukturu spomenika nalazimo i kod *Spomenika na mjestu formiranja Sisačkog partizanskog odreda* u šumi Brezovica nedaleko od Siska, rad kipara Želimira Janeša, otkriven iste, 1981. godine (**Slika 176.**). Taj morfološki heterogen kompleks činila je stela s natpisom i popisom poginulih boraca, „Štapski stol“ s prikazom formiranja i kretanja Prvog partizanskog odreda, skulpturalna grupa sastavljena od 11 brončanih pesnica, postavljenih na unutrašnjoj stjenki cilindričnog središnjeg betonskog objekta te autentični detalj

[413] Na tom je području tijekom 1943. boravio Glavni štab Hrvatske, CK KPH, Agitprop i tehnika CK, vojno i političko rukovodstvo Like, da bi 1944. godine neprijatelj prodro u oslobođeno područje i spalio sve objekte partizanske baze. Vidi: Dakić, Mile, *Spomen-područje Bijeli Potoci – Kamensko. Titova Korenica,* Titova Korenica; Beograd: Spomen-područje Bijeli Potoci-Kamensko, NIRO Turistička štampa, 1983.

starog brijesta, koji je metonimijski upućivao na fitomorfnu genezu i simboliku cijele spomeničke strukture (**Slika 177.**).[414] Prva inačica spomenika (jednostavna stela s petokrakom zvijezdom) podignuta je 1959. godine, povodom 30. godišnjice osnivanja KPH, uz deblo brijesta koje je označavalo autentičnu lokaciju podizanja ustanka. Budući da je drvo vremenom propalo, na njegovu mjestu podignut je spomenik kipara Želimira Janeša, osmišljen kao monumentalna betonska reminiscencija na autentično stablo. Fitomorfna geneza forme temelji se na konstruktivnoj logici potkategorije segmentiranog obeliska, no načelo simbolizacije ponešto je drukčije i računa na kontakt s korisnikom, koji se nastojao učiniti sudionikom komemoriranog povijesnog događaja. Iako je riječ o jednom od rijetkih spomenika iz ove kategorije koji nije uništen tijekom devedesetih godina, uklanjanje brončanih šaka, središnjeg simboličkog elementa, lišava ga njegova izvornog značenja.

Princip arhitektonsko-skulpturalne hibridizacije najdosljednije je proveden u projektu spomenika na Petrovoj gori. Kao skrovište partizana i civilnoga stanovništva Banije i Korduna, Petrova gora već je početkom 1960-ih bila zaštićena kao autentično memorijalno područje. O važnosti kiparsko-arhitektonske suradnje Vojina Bakića i Berislava Šerbetića na osmišljavanju i izvedbi ovog projekta već je bilo riječi, a sam spomenik osmišljen je kao monumentalan, višefunkcionalan objekt s pripadajućom infrastrukturom: parkiralištem, ugostiteljskim sadržajima, knjižnicom, izložbenim prostorom, velikom konferencijskom dvoranom u podrumu i vidikovcem na vrhu središnjeg objekta, do kojeg je se stizalo električnim dizalom (**Slika 178.**). Vidikovac je imao i simboličku funkciju jer je jedan od ciljeva izgradnje spomenika bilo i omogućavanja pogleda na cijelo spomen-područje. Prije njegove devastacije skidanjem aluminijske oplate iskustvo koje je pružao pogled s 544 m nadmorske visine bilo je potencirano i činjenicom da se – zahvaljujući netransparentnosti fasadne opne nižih katova – tek s vrha spomenika mogao doživjeti okolni krajolik (**Slika 179.**). Za razliku od prethodno opisanih primjera, arhitektonsko-plastičko tijelo spomenika nije bilo nositelj simboličkih značenja. Dosljedno većini njegovih dotadašnjih projekata, Vojin Bakić je kontinuiran plašt vertikalno razvedenog, cilindričnog volumena i njegovu poliranu metalnu opnu upotrijebio kako bi izrazio vlastito poimanje umjetnosti kao univerzalnoga kontinuiteta koji uključuje ideju revolucije čije je poprište bila Petrova gora, ali i izraženu refleksiju o vlastitoj umjetnosti.

[414] Osim što je podignut na autentičnoj lokaciji, spomenik je povezan i s autentičnim prirodnim objektom – deblom staroga brijesta – orijentacijskom točkom sudionika antifašističkih sastanaka, na kojoj je donesena i odluka o podizanju ustanka u Hrvatskoj.

Drugu skupinu realizacija unutar arhitektonsko-skulpturalne kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika čine spomen-kompleksi na autentičnim lokacijama partizanskih bolnica, vojnih baza ili uništenih sela, uglavnom smješteni na nenaseljenim lokacijama (*Šamarica II, Drežnica – Javornica I, Podhum*). Njihova specifična obilježja prikazat ćemo na primjeru dvaju projekta Zdenka Kolacija, nastala krajem 1970-ih godina i otkrivena početkom 1980-ih: *Spomen-kompleks „Gaćešin partizanski logor* na brdu Šamarica na Baniji i *Spomen-kompleks Partizanske bolnice br. 7* nedaleko od Drežnice u Gorskom Kotaru. Oba kompleksa na najdosljedniji način odražavaju Kolacijeva teorijska razmatranja o problemu spomenika i predstavljaju zrelu fazu autorova cjeloživotnog stvaralaštva u polju memorijalne plastike. Polazeći sa stajališta da sâm povijesni događaj čini osnovu koncepcije svakoga spomenika, Kolacio je smatrao kako se jedino povratkom izvornom iskustvu povijesnog događaja može ostvariti iskrena i neposredna medijacija sjećanja.[415] Kolacio je obilježavanje tih dvaju autentičnih lokacija u potpunosti podvrgnuo principu uprizorenja tako shvaćenog *događaja* i nastojanju da se upotrebom osnovnoga arhitektonskog rječnika rekreiraju povijesni događaji koji su se odvijali na lokacijama koje su uništene ili se nalaze na mjestima teško dostupnima korisniku (**Slika 180.**). Imajući u vidu takvo shvaćanje zadataka memorijalizacije, krajnje reducirani, gotovo apstraktni betonski elementi/znakovi, kojima je autor na obje lokacije naznačio dispoziciju uništenih objekata tajne partizanske bolnice (Drežnica) i vojne/izbjegličke baze (Šamarica), pokazuju se upravo kao realizacija „sažetih oblika (…) čiji bi život trebao teći uvijek u sadašnjosti“. [416] Kako bismo plastičnije opisali funkciju tih elemenata, posegnuli smo za terminom „proteza sjećanja“. Istim se terminom (engl. *prosthetic memory*), u znatno drukčijem kontekstu, koristi Alison Landsberg kako bi opisala fenomen suvremenih metoda uprizorenja prošlosti posredstvom digitalne tehnologije u muzeološke svrhe, kojima se često povijesni narativi banaliziraju i pretvaraju u spektakl i zabavu.[417] Ideja koja stoji iza toga fenomena jest nastojanje, sve češće uvjetovano komercijalnim zahtjevima, da sjećanje bude dostupno svakome, u bilo kojem trenutku i na bilo kojoj lokaciji, bez obzira na kompleksnost i zahtjevnost razumijevanja povijesnih događaja koji se na taj način posreduju. U slučaju Kolacijevih projekata termin „proteza sjećanja“ podrazumijeva gotovo oprečno nastojanje da se izvorne funkcije objekata na autentičnoj povijesnoj lokaciji rekreiraju ili „ožive“ upotrebom

[415] Kolacio, Zdenko, „Zapisi autora“, u: *Zdenko Kolacio. Spomenici i obilježja 1952. – 1982.*, Zagreb: Globus, 1984., 93.
[416] Isto.
[417] Vidi: Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, 2004.

krajnje „sažetih oblika“, odnosno da se rasporedom tih objekata u prirodnom okruženju ostvare minimalni uvjeti za maksimalnu aktivaciju posjetiteljeve imaginacije i tjelesnog iskustva, čiji je rezultat je dinamičan transfer sjećanja oslobođen svake patetike i nametnutih tumačenja prošlosti.

Lokacije nekadašnjih privremenih nastambi u sklopu *Spomen-kompleksa „Gaćešin partizanski logor“*, obilježene betonskim elementima raspršenim u šumskom krajoliku, koje svojom formom krajnje sažeto „opisuju“ funkciju pojedinog objekta (primjerice, radionica oružja, silos ili pilana; **Slika 181.**) funkcioniraju, dakle, kao „proteze sjećanja“. One predstavljaju minimalan narativni okvir povijesnih događaja u koji posjetitelj projicira svoj vlastiti doživljaj, slobodno rekreirajući okolnosti povijesnog iskustva. Osjećaju slobode pridonosi i priroda Kolacijevih plastičkih kompozicija, čije dimenzije, način obrade i nesumnjiva taktilna privlačnost pozivaju na interakciju i unose ludičku komponentu u inače pasivno – i za mlađe generacije često zamorno i teško razumljivo – iskustvo takvih kulturno-povijesnih lokacija.

Valja napomenuti da su oba navedena spomenička kompleksa, iako većim dijelom sačuvana, danas u potpunosti zapuštena i prepuštena propadanju. Iako su povezani s vojnim aspektom NOB-a, njihova poruka i značenje su univerzalni s obzirom na to da su potreba za skloništem i briga za nemoćne zajednička civilizacijska vrijednost svih društvenih zajednica.

4.4.4. Skulpturalno-arhitektonska kategorija (KIT/SA)

Unutar ove kategorije konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika susrećemo uglavnom monumentalne spomeničke projekte koji obuhvaćaju veće prostorne cjeline, čija je realizacija zahtijevala angažman većega broja stručnjaka i rješavanje zahtjevnijih arhitektonskih zadataka. Za razliku od arhitektonsko-skulpturalne kategorije spomenika, njihovo je ključno obilježje prisutnost središnjeg plastičkog elementa koji se – unatoč naglašenoj monumentalnosti – odlikuje izraženim skulpturalnim kvalitetama te je, kao takav, glavni nositelj simboličkog značenja i poruke cijelog spomen-kompleksa. U formalnom smislu, ovu kategoriju odlikuje i konzistentno promišljanje cjeline spomeničkog kompleksa te dosljedna primjena temeljnog oblikovnog principa na obradu svakog njezinog elemenata.

Ovoj kategoriji pripada svega desetak spomenika, koji se međusobno razlikuju samo po stupnju inovacijskog pristupa spomeničkom zadatku. Dio njih odlikuje se izraženom skulpturalnošću forme koja se nameće prirodnom okruženju ne samo svojim likovnim jezikom – kao što je to slučaj kod pojedinih realizacija skulpturalne kategorije konstruktivno-inovativnog tipa spomenika – već i svojim dimenzijama te potpuno dominiraju krajolikom (*Knin – brdo Spas, Podgora, Kamenska*). Riječ je o težnji da se novim oblicima i suvremenim graditeljskim tehnikama izrazi nov sadržaj, koji je istovremeno potrebno uklopiti u postojeći prostorni kontekst.

Pri prikazu modela financiranja spomenika NOB-u, revolucije i radničkog pokreta[418] već smo ukazali na razloge dugotrajne izgradnje *Spomenika pobjedi revolucije naroda Slavonije* u Kamenskoj (**Slika 182.**). Bakićeva monumentalna apstraktna skulptura, nastala u uskoj suradnji s arhitektom Josipom Seisselom i krajobraznim arhitekticama Silvanom Seissel i Angelom Rotkvić, na iznimno je promišljen način uklopljena u prirodni krajolik visoravni brda Blažuj iznad Kamenske. Krajobrazno rješenje, koje predstavlja jednu od najkvalitetnijih suradnji kipara i krajobraznih arhitektica unutar korpusa spomenika socijalističkog razdoblja u Hrvatskoj, obuhvaća ne samo neposredni okoliš i prilaz spomeniku nego i otvaranje novih vizura te stvara optimalnih uvjete za vizualni doživljaj njegove apstraktne forme (**Slika 183.**).

Za razliku od spomenika u Kamenskoj, čija skulpturalna forma nosi čitav teret simboličkih značenja, ostali primjeri iz ove kategorije, nastali također tijekom 1960-ih godina, uključuju i niz dodatnih, plastičkih elemenata, najčešće reljefa, smještenih u podnožje dominantnog kiparskog elementa, koji služe kao vizualna i narativna nadopuna njegovoj apstraktnoj formi. Takva rješenja svojevrstan su zaostatak komunikacijskih strategija, karakterističnih za osnovni i kompozitni tip spomenika.

Spomenik osnivanju Jugoslavenske ratne mornarice / Krila galebova kipara Rajka Radovića, čija je monumentalna, također „krilata“ plastička intervencija u primorski krajolik nastala uz tehničku asistenciju građevinskog poduzeća Lavčević iz Splita, bio je upotpunjen dvama, jedva primjetnim figuralnim reljefima s prikazom vojnih operacija na moru, umetnutima u bazu svečanog platoa (**Slika 184.**).

Spomenik oslobodiocima Knina u Kninu, suradnički projekt arhitekata Grozdana Kneževića i Đorđa Romića te kipara Mihaela Kajfeša iz 1969. godine, nastao je redukcijom inicijalnog projekta koji je predviđao znatno razgranatiju i monumentalniju strukturu (**Slika**

[418] Vidi poglavlje: *2.2.3. Modeli financiranja spomenika*.

185.). Razlog tomu najvjerojatnije su bila tehnička ograničenja izvedbe tako ambicioznoga projekta, koji je u svojoj realizaciji sveden na donekle banalnu simboliku „putokaza“ (**Slika 186.**). Idejni projekt bio je mnogo složeniji, a njegovim se plastičkim rješenjem i smještajem nastojao maksimalno uvažiti širi prostorni kontekst i društveno-povijesni značaj obližnje Kninske tvrđave. Predloženim arhitektonsko-plastičkim rješenjem „nastojalo se ne narušiti jedinstvo 'starog', a pri tome ipak adekvatno i suvremeno oblikovati 'novo'“, a razvedenom betonskom vertikalom, prema riječima autora, „bez kićenja, bez pompa i pretjerane patetike“ simbolizirati dinamičnost revolucije.[419] Ukrštene betonske grede u podnožju spomenika pritom „bude istovremene asocijacije na snagu naroda, ropstvo, nedaće, iz kojih onda izrasta čudesna skulptura revolucije i pobjede.“[420] Iz opisa projekta uočljivo je da se bakrene ploče s reljefima u podnožju spomenika i samim autorima čine kao „nužni višak“, čime se izražava sumnja u učinkovitost prenošenja poruke tradicionalnim likovnim sredstvima.

Istoj kategoriji pripada i skupina spomenika koja ulogu prirodnoga krajolika u oblikovanju spomeničkog kompleksa definira na ponešto drukčiji način (*Jasenovac – SP, Podgarić*). Umjesto prilagodbe plastičkog elementa prirodnom ili urbanom okruženju (kao što je to slučaj s pojedinim primjerima skulpturalne kategorije ovoga tipa spomenika) ili nastojanja da se on uskladi sa zadanim izgrađenim okruženjem, pristupa se „modeliranju“ zatečenoga krajolika kako bi se uspostavila njegova korespondencija sa spomenikom, a krajolik postao sastavnim dijelom simboličkog programa i umjetničke koncepcije memorijalnog kompleksa.

Primjer koji ponajbolje ilustrira takav pristup jest *Spomen-područje Jasenovac*, odnosno projekt spomeničkog kompleksa na području bivšeg koncentracijskog logora. Autor projekta koji je, bez (regularne) natječajne procedure, politički vrh države prihvatio kao optimalno rješenje za obilježavanje najvećeg stratišta Drugog svjetskog rata na tlu Jugoslavije beogradski je arhitekt i urbanist Bogdan Bogdanović, a prva inačica projekta osmišljena je početkom 1960-ih.[421] Izgradnja spomenika i uređenje cijelog kompleksa bili su znatno otežani konfiguracijom tla i činjenicom da je logor bio strateški smješten na močvarnom području uz rijeku Savu.[422] Bogdanovićev inicijalni prijedlog za uređenje memorijalnog kompleksa i spomenika u

[419] HR-DAST-494, „Spomenik revolucije u Kninu. Izvodi iz tehničkog opisa“.
[420] Isto.
[421] Sa sanacijom i meliorizacijom močvarnog terena započelo se tek 1963. godine, na temelju *Zakona o zaštiti spomenika kulture*, kad je prostor bivšega logora proglašen društvenim vlasništvom, što je omogućilo izgradnju spomenika. Dosad najcjelovitiji uvod u kronologiju njegove narudžbe i razvoja projekta dala je Heike Karge. Vidi poglavlje „Koncentracioni logor Jasenovac“, u: H. Karge, *Sećanje u kamenu…*(2014.), 193–217.
[422] Rješenje br. 01-98/3-1963, Konzervatorski zavod Zagreb, 31. 12. 1963.

Jasenovcu, izložen u ožujku 1963. godine u Muzeju revolucije naroda Hrvatske u Zagrebu, bio je predstavljen javnosti kako bi se otvorila mogućnost razmjene mišljenja i iznošenja primjedbi koje bi mogle poslužiti kao njegov korektiv prije početka izgradnje (**Slika 187.**).[423] Spomenik je izveden tri godine kasnije u znatno reduciranom obliku. Inicijalni koncept podrazumijevao je zadržavanje močvarnog tla, u kojem su autentične lokacije nekadašnjih baraka i grobnica trebale biti obilježene s tridesetak manjih, olovnih cvjetova jednake veličine, koji su „izrastali" iz zemljanih humki. Prema riječima samoga autora, „oni se spajaju sa maglama i isparenjima u naročit, neviđen pejzaž."[424] Područjem je, kao i u realiziranom projektu, trebao dominirati središnji skulpturalni element cvijeta („dalek i nedostižan za one pale, cvijet slobode, cvijet revolucije"). Unatoč melioraciji tla, inicijalna je ideja „slika 'Velikog cvijeta' koja se ogleda u vodi uvijek prisutna" zadržana i u konačnom rješenju jer je u središtu spomen-područja formirano jezero. Element vode zadržan je i u samoj strukturi središnjeg plastičkog elementa, odnosno u betonskim udubljenima kripte u podnožju spomenika.[425] Sustav obilježavanja nekadašnjeg razmještaja logorskih objekata i grobnica u konačnom spomeničkom projektu sveden je na upotrebu zemljanih humki, čime je spomenička cjelina ostvarena smjelim oblikovanjem krajolika. Inicijalna zamisao da se memorijalni muzej smjesti u podzemnu kriptu natkrivenu prirodnim humkom proizišla je iz želje za organičkim povezivanjem funkcije spomenika, krajolika i muzeja kao institucionaliziranog oblika sjećanja.

Iako Bogdanovićeve metode manipulacije prirodnim krajolikom nalikuju na postupke primjenjivane u *land artu*, ne valja ispuštati iz vida njihovu funkcionalnu genezu, simboliku motiva i memorijalni karakter. U tom je smislu važno istaknuti i specifično tumačenje i upotrebu arhetipskih simbola i mitologema, koji su sačinjavali semiotički sustav Bogdanovićevih memorijalnih kompleksa.[426] To osobito dolazi do izražaja ako simboličku funkciju humki u Jasenovačkom kompleksu usporedimo s tipološkom genezom mogile u *Spomen-kosturnice palih boraca i žrtava fašizma* u Veljunu, radom arhitekta Aleksandra Freudenreicha iz 1950. godine (**Slika 188.**), čija genealoška linija prati nacionalno-romantičarsku fascinaciju arheološkim otkrićima 19. stoljeća i čiji je ideološki sadržaj gotovo

[423] „U Zagrebu otvorena izložba 'Predlog spomenika Jasenovac'", u: *Četvrti jul*, 19. 3. 1963., bez pag.
[424] „Žrtvama Jasenovačkog logora podići će se veličanstven spomenik", u: *Četvrti jul*, 19. 3. 1963., bez pag.
[425] Iz tehničkih razloga voda više ne čini sastavni dio spomenika.
[426] Vidi: Bogdanović, Bogdan, „Arhitektura i magija", *Umetnost*, 2, travanj/svibnja/lipanj 1965., 25–37.

suprotan onome Bogdanovićevih spomenika.[427] Za razliku od Freudenreicha, koji svoj rad temelji na istraživanju i reafirmaciji narodnog graditeljstva i čija se formalna rješenja zasnivaju na tradicionalnoj koncepciji spomenika (**Slika 189., Slika 190.**),[428] Bogdanović je, dosljedan svojim nadrealističkim korijenima, prvenstveno „zainteresiran za istraživanje i iskorištavanje nedorečenih odnosa forme i njena sadržaja kao i oslabljivanje, prije nego li osnaživanje disciplinarnih granica.“[429] Već i sam izostanak ideoloških označitelja u njegovim projektima govori u prilog toj tezi. Drugi je činitelj izostanak funeralne funkcije. Njegova konstelacija tumulusa na mjestu nekadašnjeg koncentracijskog logora smrti ne označava konkretna mjesta grobnica, već dispoziciju uništenih logorskih objekata označenih arhetipskim simbolima smrti (**Slika 191.**). Ta usporedba ukazuje na već spomenut nužan oprez pri klasifikaciji spomeničkih projekata na temelju isključivo formalno-morfoloških kriterija, odnosno na važnost poznavanja specifičnog konteksta upotrebe pojedinih elemenata u realizaciji memorijalnih projekata.

Primjer koji se također odlikuje inovativnim oblikovanjem terena i njegovom prilagodbom središnjem plastičkom elementu jest *Spomenik revoluciji naroda Moslavine* u Podgariću, otkriven 1967. godine. Malo je poznato da je na osmišljavanju toga projekta osim kipara Dušana Džamonje sudjelovao i srpski arhitekt i slikar Vladimir Veličković. Njegova uloga bila ključna u načinu na koji središnji kiparski element korespondira s okolnim prostorom. Spomenik je smješten na prirodno uzvišenje iznad Podgarića, a humcima kojima je definiran prilaz spomeniku simbolički su naznačene lokacije kosturnice oko 900 boraca sa šireg područja Moslavine. Međutim, osim simboličke funkcije grobnih mjesta, humci istovremeno imaju i ključnu ulogu u integraciji Džamonjina monumentalnog betonskog spomenika (**Slika 192.**). Posebni auditivni efekti koje proizvodi takva konfiguracija terena doprinose dinamici krilate betonske strukture i korespondiraju sa svjetlosnim efektima koje proizvode metalni elementi postavljeni na kružnoj jezgri s obje strane skulpture (**Slika 193.**). Na taj se način i slučaju u toga spomenika, slijedeći drukčiju logiku od Jasenovačkog kompleksa, oblikovanjem

[427] Motiv mogile nailazimo primjerice kod spomenika bitki kod Varne i kenotafa hrvatsko-ugarskog kralja Vladislava I, sagrađenog 1935. godine na drevnom trakijskom tumulu, ili na vojnom groblju njemačke vojske iz Drugog svjetskog rata La Cambe nedaleko od Bayeuxa u Francuskoj, 1961.

[428] Sasvim je izvjesno da je Freudenreich inspiraciju za taj spomenik pronašao u vlastitim nacrtima za sokolsku mogilu sagrađenu 1925. u zagrebačkom parku Maksimir. Živković, Zdravko, *Aleksandar Freudenreich. Arhitekt i graditelj*. Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske, 1992., 13.

[429] Kulić, Vladimir, „Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City“, u: *East West Central Re-building Europe, 1950-1990*, Vol. 1, Re-Humanizing Architecture, Ákos Moravánszky, Torsten Lange, Judith Hopfengärtner i Karl R. Kegler (ur.), BIRKHÄUSER, 2016., 83.

terena nastojala postići veza između plastičkog elementa spomenika i njegova neposrednog prirodnog okruženja.

Ovoj kategoriji konstruktivno-inovativnoga tipa spomenika pripadaju i realizacije kod kojih sama materijalnost apstraktnog skulpturalnog elementa postaje osnova za tjelesnu interakciju s promatračem.

Primjer je *Spomenik rudaru borcu* u Labinu, suradnički projekt arhitekta Berislava Iskre, slikara Quintina Bassanija i suradnika iz 1980. godine, Njegov središnji skulpturalni element, sastavljen od četiri vertikalna, masivna volumena, izvedena u crnom korten čeliku, asocira na četiri rudarska čekića te simbolički upućuje na dugu rudarsku i radničku tradiciji tog istarskog grada (**Slika 194.**). Prema objašnjenju samih autora, skulpturalna forma ima i naglašeno emancipatornu dimenziju: „zdepasti rudarski bat najdirektnije asocira na čvrsto stisnutu šaku. Zato ovu skulpturu doživljavamo kao skup rudarskih stisnutih šaka koje se prijeteći iz utrobe zemlje ustremljuju k nebu manifestirajući tako svoju iskonsku titansku snagu.“[430] Monumentalna skulptura postavljena je u parku ispresijecanom dijagonalnim osima koje se spuštaju i ispod skulpture tvore sutrenski prolaz (**Slika 195.**). Masivna skulptura, smještena na sam rub platoa, koja se nadvija iznad toga prolaza stvara kod posjetitelja dojam nestabilnosti i nelagode, a sagledavanje spomenika iz te pozicije bliska je tjelesnom i psihološkom iskustvu rudarskoga okna (**Slika 196.**).

Kombinacija arhetipske simbolike kenotafa i zatvorenosti forme *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* u selu Jošan kraj Udbine, kao da smješta tu realizaciju, otkrivenu 1988. godine, u dijalektički odnos prema opisanim spomenicima ove tipološke skupine, koji s posjetiteljem i okolinom na različite načine nastoje uspostaviti fizički ili emotivni kontakt (**Slika 197.**). Spomenik se sastoji od središnjeg apstraktnog skulpturalnog elementa, monumentalnog betonskog kubusa izlomljenih bridova, prekrivenog koprenom varom spojenih željeznih lanaca. Smješten je uz prometni koridor Ličke magistrale, s desne strane pravoslavne crkve na uzvišenom položaju. Do središnjeg kiparskog elementa vodi ukošena betonska ploha i široko stubište koje se pri vrhu sužava. Lijevo od spomenika bio je uređen komemorativni plato, na čijem se dnu nalazi betonski zid s, danas devastiranim, mramornim pločama s popisom imena stradalih. Za razliku od većine spomenika nastalih u razdoblju socijalizma, u čijoj se formi nazire makar naznaka emancipatornog ili optimističnog

[430] Kolacio, Zdenko, „Kova je naša. Opći jugoslavenski natječaj za uređenje spomen-prostora rudaru, Labin, 1980.“, *Čovjek i prostor*, 340–341, 1981., 11.

odnosa prema temi žrtve i stradanja, simbolika dubokog pijeteta izražena kroz težinu željezne koprene i zatvorenost betonske kiparske forme tog slabo poznatog Džamonjina spomeničkog rješenja, govori o svojevrsnoj „nultoj točki“ memorijalizacije, pa čak i o svojevrsnom obratu paradigme kolektivnog sjećanja. Dojmu doprinose i ukošene plohe okolnog prostora koje izazivaju dojam nelagode i apsurda stradanja (**Slika 198.**).

Iako se spomenici koji pripadaju različitim kategorijama konstruktivno-inovacijskog tipa razlikuju u postupcima objedinjavanja i oblikovanja konstruktivnih elemenata (skulpturalni, arhitektonski), svi opisani primjeri spomeničkih rješenja koji pripadaju ovome tipu spomenika računaju na određenu razinu tjelesne i/ili misaone participacije korisnika te demonstriraju ambiciju psihološkog rekreiranja povijesnog iskustva mjesta ili događaja. Spomenici ovoga tipa nastaju kao posljedica pomirenja ili integracije zahtjeva i potreba različitih društvenih aktera koji sudjeluju u njegovu nastanku – od naručitelja, u čijem je fokusu što učinkovitiji transfer društvenog sjećanja na nove generacije, preko autora, koji u spomeničke projekte integriraju rezultate vlastitih umjetničkih istraživanja, do korisnika, koji u spomenicima ovoga tipa pronalaze i dodatne (utilitarne, estetske) kvalitete.

4.5. Prostorni tip spomenika (PT)

Prostorni spomenički tipovi spomenika uvijek su povezani s određenom planiranom društvenom funkcijom (park, groblje, zaštićeno područje), koja određuje specifičan način upotrebe konstruktivnih elemenata i njihova razmještaja u prostoru. To je pak utjecalo na specifične oblike društvene uporabe spomenika i nove modele medijacije kolektivnog sjećanja. Kriterij podjele toga tipa spomenika bila je stoga prostorna organizacija ovisna o zadatostima specifičnih društvenih funkcija, u skladu s kojima smo izdvojili sljedeće kategorije:

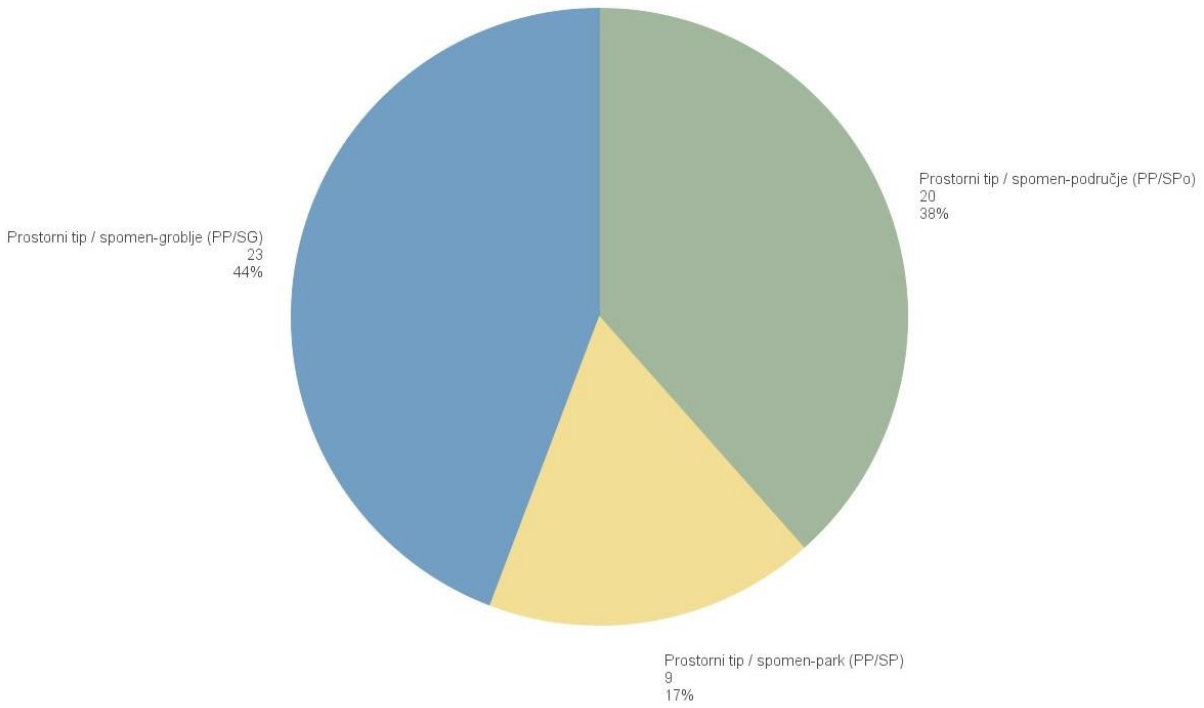
1. **spomen-parkovi** (PP/SP)
2. **spomen-groblja** (PP/SG) i
3. **spomen-područja** (PP/SPo).

Budući da su spomenici osnovnog, kompozitnog ili konstruktivno-inovacijskog tipa često smještani u postojeće gradske parkove i groblja ili je njihova izgradnja rezultirala definiranjem novih parkovnih cjelina, potrebno je pojasniti razliku između funkcionalnosti pojedine kategorije prostornog tipa spomenika i opće funkcije javnog parka ili gradskog/seoskog groblja. Prostorni tip spomenika podrazumijeva spomeničke cjeline u kojima je prostor parka ili groblja shvaćen kao njihov integralni dio. Integracija pojedinih memorijalnih objekata u spomen-park ili spomen-groblje podrazumijevala je stoga i specifičan način organizacije cjeline prostora unutar kojeg su smješteni. Iako na temelju morfološke analize o pojedinim spomenicima unutar takvih prostornih cjelina možemo govoriti kao o autonomnim plastičkim objektima, kakve nailazimo među spomenicima osnovnog, kompozitnog ili konstruktivno-inovacijskog tipa, njihovo je značenje usko povezano, a nerijetko i nerazdvojno od prostorno-semantičkog konteksta u koji su smješteni. Naime, takve su prostorne cjeline u pravilu bile integralno osmišljene, a njihovi pojedinačni elementi koncipirani su dosljednom primjenom istoga oblikovnog načela. Spomen-područja kao specifičan podtip prostornog tipa spomenika uključivala su – osim niza spomeničkih obilježja kojima su bile označene povijesno važne lokacije unutar zaštićenih memorijalnih zona – i njegovo šire okruženje obuhvaćeno posebnim planovima društveno-ekonomskog razvoja.

Prostorni tip spomenika čini oko 3 % svih spomenika i spomeničkih cjelina unutar istraživanog korpusa. Najzastupljeniju kategoriju unutar te skupine spomenika čine spomen-groblja (44 %), potom spomen-područja (38 %), dok oko 10 % primjera čine spomen-parkovi (**Dijagram 14.**). Prostornim spomenicima uglavnom su obilježavane autentične lokacije

povijesnih događaja (60 %), a oni koji su bili smješteni na simboličkim lokacijama u gradovima i selima uglavnom su imali funeralnu ili društveno-rekreativnu funkciju. Visok postotak obilježavanja autentičnih lokacija usko je povezan s činjenicom da su je koncept spomen-područja nastao kao model zaštite autentičnih povijesnih lokacija.

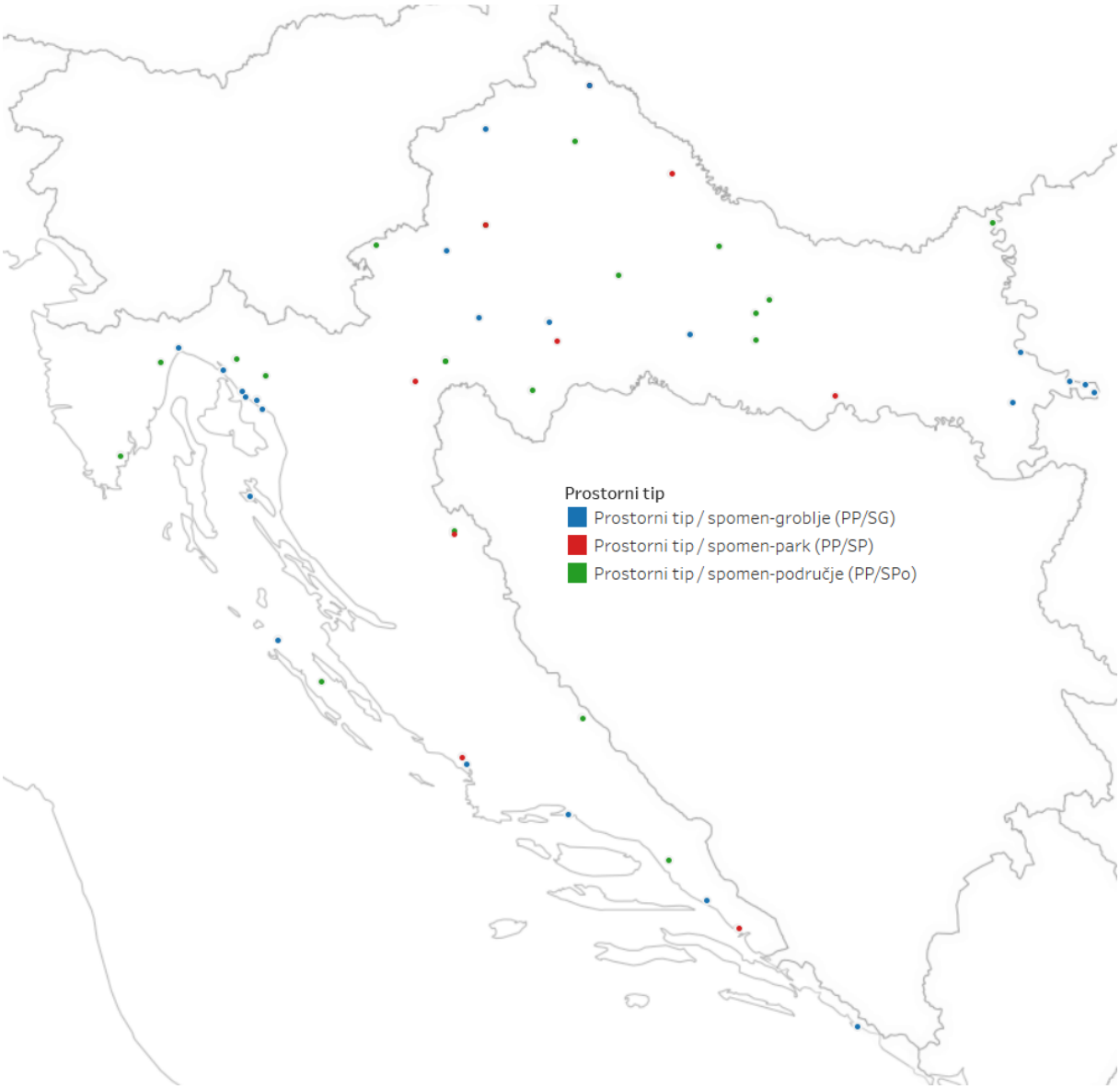
Dijagram 14.



Dijagram 14.
Zastupljenost kategorija prostornog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*.

Na **Karti 14.** prikazan je geografski razmještaj spomenačkih ostvarenja koja pripadaju pojedinim kategorijama prostornog tipa spomenika. Kao i u slučaju prethodno opisanih tipova spomenika, riječ je o geografski ravnomjernoj zastupljenosti spomen-groblja, spomen-parkova i spomen-područja na cijelom teritoriju Hrvatske. Zamjetna je nešto veća koncentracija spomen-groblja na području Hrvatskog primorja i na krajnjem istoku Slavonije. Treba napomenuti da u korpus nisu uvrštena sva proglašena spomen-područja, već samo ona koja su pripadala u A-kategoriju zaštite. Prikaz geografske dispozicije svih spomen-područja, odnosno onih koja su klasifikacijom iz 1982. godine proglašene A- i B-kategorijom, dan je na **Karti 15**.

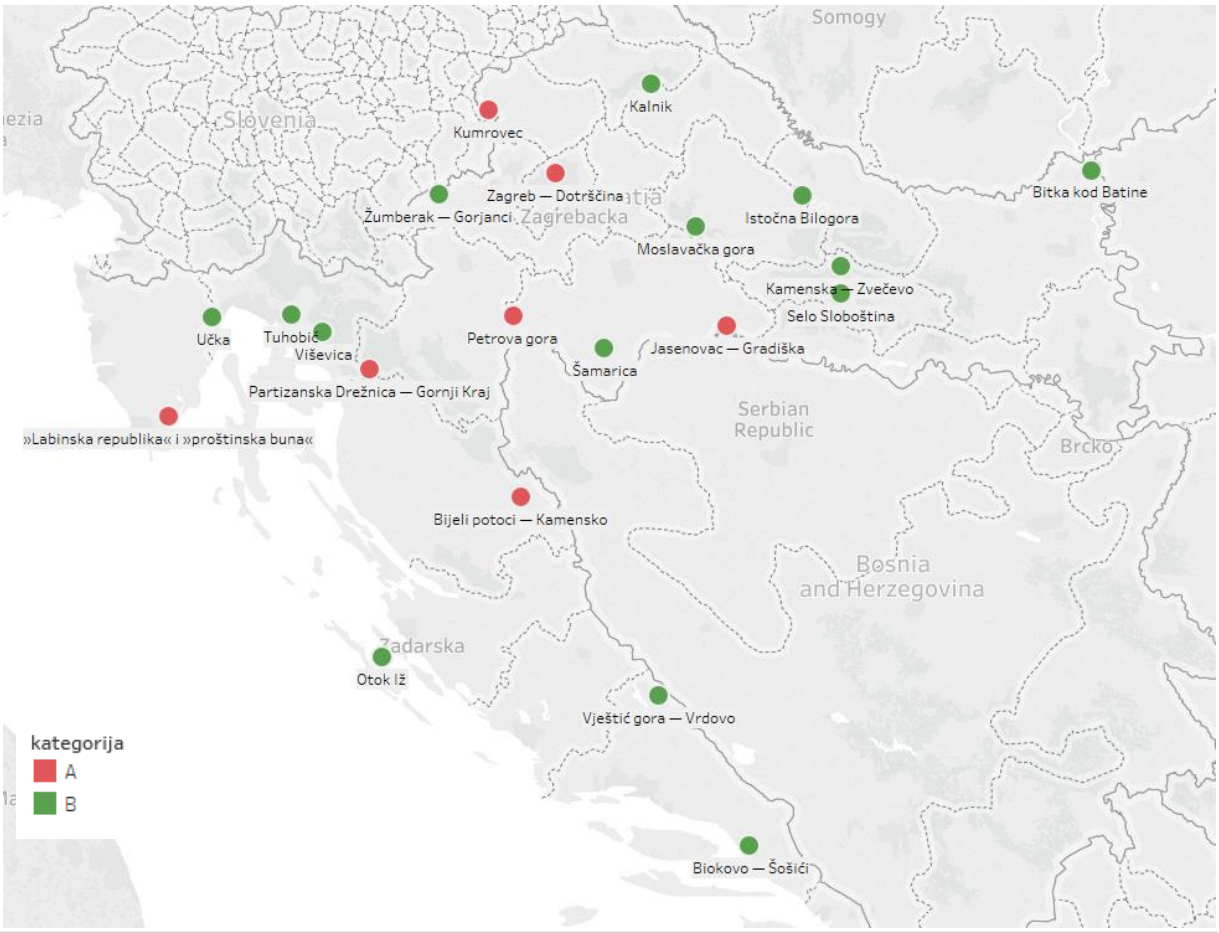
Karta 14.



Karta 14.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kategorija prostornog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/jH2xSU

Karta 15.



Karta 15.

Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti spomen područja, klasificiranih do 1982. godine u A i B kategoriju. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga...*(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/2gyyhb

4.5.1. Kategorija spomen-parkova (PT/SP)

Iako sam koncept spomen-parka vremenski i prostorno nije specifičan za razdoblje socijalizma, čini se kako je njihova pojava u Jugoslaviji, učestalija od sredine pedesetih godina, bila povezana s porastom zahtjeva za gradnjom društveno korisnih spomenika. Spomen-parkovi predstavljali su u tome smislu idealno rješenje, s obzirom na to da podrazumijevaju model organizacije memorijalnog prostora koji je istovremeno zadovoljavao utilitarnu, estetsku i simboličku funkciju. Ne manje važan razlog njihove frekventnosti ležao je u rješavanju rastućeg problema stvaranja „zelenih zona" u gradovima, čija se veličina, zahvaljujući procesima ubrzane urbanizacije i industrijalizacije, naglo povećavala – kako u smislu teritorijalnog obuhvata, tako i broja stanovnika. Potaknuti raspravama o izgradnji spomen-parka na lokaciji bivšeg stratišta u Jajincima kraj Beograda,[431] urednici časopisa *Crvena zvezda* sredinom pedesetih godina objavljuju seriju tekstova o izgradnji takva tipa memorijalnih prostornih cjelina na području Srbije (Požarevac, Kragujevac, Beograd, Titovo Užice).[432] Javne rasprave o potrebi osmišljavanja novih modela organizacije mjesta sjećanja povezanih s događajima iz Drugog svjetskog rata – posebno onih koja su podrazumijevala veće prostorne gabarite, poput stratišta i lokacija bivših logora – utjecale su i na pojavu toga prostornog tipa spomenika u Hrvatskoj. Uvođenjem nove kategorije zaštite većih prostornih cjelina krajem 1960-ih godina postojeći spomen-parkovi često su bili integrirani u spomen-područja (*Zagreb – Dotršćina I, Bijeli Potoci – Kamensko – tifusari*).

Jedan od najranijih cjelovito osmišljenih spomen-parkova u Jugoslaviji bio je Spomen-park „Kragujevački oktobar" na lokaciji masovnog strijeljanja civila u Kragujevcu, u Srbiji. Iako je urbanističko rješenje kompleksa (Mihajlo Mitrović, Radivoj Tomić) bilo prihvaćeno tek 1960. godine, planiranje i izgradnja parka započeli su već sredinom pedesetih godina. Spomen-park je osmišljen tako da su uz njegovu središnju komunikacijsku os, koja vijuga velikim područjem negdašnjeg stratišta, bila postavljena brojna spomenička ostvarenja kipara i arhitekata s područja cijele Jugoslavije, posvećena različitim skupinama stradalnika i

[431] O planiranju izgradnje spomen-parka na toj lokaciji vidi: Istorijski arhiv Beograda, Fond: Savez komunista Srbije. Organizacija Saveza komunista Beograda. Gradski komitet Beograd. (1919. –); 1944.–1973. (IAB SKS OSKB GKB), Vrsta spisa: Materijali o idejno-političkim i kulturno-prosvetnim pitanjima, agitaciji i štampi (1945.–1973.), inv. br. 553.

[432] Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima", *Crvena zvezda*, 10. 1. 1956., 1–2; 17. 1. 1956., 1–2; 24. 1. 1956., 2; 31. 1. 1956., 2; 14. 2. 1956., 2.

povijesnim epizodama kragujevačke tragedije (**Slika 199**).[433] Sedamdesetih godina na toj lokaciji sagrađen je i muzej, a upotpunjavanje spomen-parka spomenicima trajalo je sve do kraja osamdesetih godina. Opis njegove koncepcije u jednoj od niza popularnih publikacija posvećenih masovnim strijeljanjima u Kragujevcu jasno ukazuje na osnovnu ideju takva tipa prostornog spomenika:

> „Koncepcija izgradnje i umjetničkog oblikovanja objekata u spomen-parku udaljava se od klasičnog groblja, i prerasta u jedinstvenu memorijalnu, kulturno-historijsku instituciju koja, polazeći od odavanja pošte strijeljanim rodoljubima i đacima, njeguje revolucionarno-patriotsku misao, čuva dokumente i uspomene na Kragujevački oktobar i druge značajne događaje iz povijesti revolucionarne prošlosti Kragujevca i okoline. Ona širi, i s generacije na generaciju prenosi, etičke, revolucionarne i slobodarske tekovine naših naroda. Spomen-park na ovaj način prerasta u svim oblicima svoje djelatnosti u svojevrstan spomenik historijske samobitnosti i zajedničke sudbine naroda, i, uz to, predstavlja poruku mira, slobode i prijateljstva…“[434]

Među spomen-parkovima u Hrvatskoj nema mnogo primjera koji odgovaraju takvom cjelovitom konceptu spomen-parka. Iznimku čini inicijalna koncepcija Spomen-parka „Dotršćina“ pokraj Zagreba. Autorski tim sastavljen od arhitekta Josipa Seissela, kipara Vojina Bakića, krajobraznih arhitektica Silvane Seissel i Angele Rotkvić te pjesnika Jure Kaštelana dobio je 1959. godine zadatak osmisliti područje najmasovnijeg stradanja Zagrepčana.[435] Riječ je o šumovitom području na jugoistočnim obroncima Zagrebačke gore, na kojem su tijekom čitavog rata vršena pojedinačna i skupna strijeljanja nekoliko tisuća stanovnika Zagreba i okolnih područja. Čitav prostor – površine 40 ha – na kojem je nakon rata formirano groblje, zaštićen je 1963. kao autentični spomenički kompleks. Već 1964. godine izrađena je i njegova programska studija. Zapadni ulaz, koji nikad nije izveden, predviđao je pristup komemorativnom trgu i zgradi muzeja, a sporedni ulaz vodio je prema terasi s Bakićevom skulpturom – početnoj točki puta kojim su žrtve odvođene na strijeljanje. Za uređenje *Doline*

---

[433] Jokić, Gojko, *Spomen-park „Kragujevački oktobar“*, Beograd: Turistički vodiči / Biblioteka Spomenici revolucije, 1979.
[434] Isto, 11.
[435] Naručitelj projekta bio je Gradski odbor SUBNOR-a Zagreb. Zdenko Kolacio, „Spomen-područje 'Dotrščina' u Zagrebu“, *Arhitektura*, 176–177., 1981., 2.

grobova[436] i južnog ulaza izrađena je arhitektonsko-urbanističko-hortikulturna studija, dok je rješenje ostalih prostornih segmenata bilo uređeno kasnijim urbanističkim planom (**Slika 200.**).

Obilježavanje *Doline grobova* predstavljalo je zahtjevan zadatak, čiji je ishod trebao biti „trajan spomenik svim žrtvama, koji neće negirati značajke prirodnog krajolika“.[437] Projektom predviđeno popločenje lokacije grobnih raka granitnim kockama prilagođavalo se zatečenoj konfiguracija tla, a grobovi su trebali biti označeni dugim uskim pločama od poliranog granita, s upisanim imenima i odgovarajućim tekstom.[438] Lokacije pojedinih skupina grobova obilježene su Bakićevim skulpturama od nehrđajućeg čelika visokoga sjaja. Raspoređene u šumskom pejzažu, skulpture stvaraju dojam razasutih kristala, čiji se oblik i dimenzija mijenjaju ovisno o lokaciji, položaju i veličini skupnih grobnica. Dematerijalizacijom plastičke forme, ostvarenom dinamikom svjetlosnih refleksa na ulaštenim površinama, krajolik zadobiva sakralnu auru i svečani karakter mjesta sjećanja (**Slika 201.**). Svjetlosni efekti istovremeno pridonose iluziji prostorne ekspanzije krajolika:

> „Tako će se promatraču u kretanju dolinom otkrivati uvijek nove prostorne kompozicije, a iskrenje metalnih oznaka u šumi stvorit će dojam veličine prostora *Doline grobova* i tako dati naslutiti masovnost žrtava koje su ovdje pale“.[439]

Slabo je, međutim, poznato da je inicijalni koncept uređenja spomen-parka, koji je predviđao postavljanje čeličnog obeliska na najvišoj točki memorijalnog područja, suštinski izmijenjen njegovom krnjom izvedbom:

> „Iz mnoštva kristala, koji u dolini obilježavaju grobišta, tj. iz simbola otpora žrtava, patnje, samoprijegora i borbe dolazi do pobjede. Iz ovoga proizlazi ideja o konvulzivno uspinjujućem obliku plastike, konstruirane iz poliranog čelika. Plohe međusobno koso položene odbijati će svjetlo, reflektirajući sunce, i tako pretvoriti stup u plamteću vertikalu. (...) Osnova memorijalnog područja Dotršćine vođena je mišlju objedinjavanja područja u sadržajnom i likovnom smislu. Ova se ideja provodi kroz različite faze do svog klimaksa u obelisku. Jedinstveni likovni pristup, redukcija

[436] Naziv proizlazi iz činjenice da su žrtve ubijane i zakapane u uskoj dolini uz potok okruženoj padinama brežuljaka.
[437] Seissel, Josip; Bakić, Vojin et al., „Memorijalni kompleks Dotršćina u Zagrebu“, *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975., 32–33.
[438] Isto.
[439] Isto, 33.

materijala na najosnovnije, kamen i metal, i autohtona priroda što prožima čitavu kompoziciju, daje ovom području istaknuti memorijalni smisao.“[440]

Zamisao o reflektirajućem, čeličnom obelisku postavljenom na najvišu točku spomen-parka srodna je Bakićevu projektu za *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije* u Kamenskoj, koja tijekom prve polovice 1960-ih godina zadobiva svoj konačni oblik.

Spomen-park „Dotrščina“ početkom sedamdesetih godina proglašen je spomen-područjem i tematski je proširen u središnje zagrebačko mjesta sjećanja na Drugi svjetski rat. U skladu s takvom odlukom Zavod za urbanizam Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu na čelu s Antom Milivojem Uzelcem i Josipom Seisslom izradio je novi prostorni plan, kojim je bila predviđena izgradnja monumentalnog ulaznog platoa i muzeja te postavljenje čak devet novih spomenika posvećenih stradanju Zagrepčana tijekom Drugog svjetskog rata (**Slika 202.**).[441] Unatoč visokoj umjetničkoj kvaliteti postavljenih spomenika, time je cjelovito zamišljen inicijalni koncept prostornog spomenika bio narušen, a konačna koncepcija parka s većim brojem spomenika različitih autora značila je povratak primjeni kompozitnog principa, nalik onome u Kragujevcu.

Ostali primjeri spomen-parkova u Hrvatskoj bili su osmišljeni na drukčije načine, s obzirom na to da nije postojao – kao i u drugim potkategorijama spomeničkih tipova – neki univerzalni obrazac organizacije takvih prostornih cjelina, već su se one prilagođavale zadanoj prostornoj situaciji i memorijalnoj prirodi povijesne lokacije. Zadana prostorna situacija ujedno predstavlja i distinkciju među spomenicima unutar ove kategorije prostornog tipa spomenika, zato što njihova koncepcija u znatnoj mjeri ovisi o tome jesu li integrirani u urbanu strukturu (*Šibenik – Šubićevac, Ploče, Đurđevac – park, Brodski Varoš*) ili su nastali na lokacijama izvan naselja (*Petrova Poljana, Blinjska Greda, Sveti Petar u Trnju, Bijeli Potoci – Kamensko – tifusari*).

U prvoj skupini izdvaja se Spomen-park strijeljanih „Šubićevac“ u Šibeniku, podignut na mjestu autentične lokacije strijeljanja sedamdesetak antifašista, među kojima i Rade Končara, poznatog revolucionara i jednog od vođa radničkog pokreta iz međuratnog razdoblja. Autori spomen-parka bili su arhitekt Zdenko Kolacio i akademski kipar Kosta Angeli Radovani, a park je otkriven 1962. godine (**Slika 203.**).

---

[440] Isto.

[441] Na pozivni natječaj raspisan krajem 1970-ih godina bili su pozvani K. A. Radovani, V. Bakić, D. Džamonja, Z. Kolacio, B. Ružić, B. Krstulović, N. Šegvić i A. Vulin. Z. Kolacio, „Spomen-područje…“ (1981.), 2–3.

Druga faza uređenja završena je tek 1978. godine. Središnji plastički element parka čini osam-metarska kamena vertikala, od koje vodi staza prema jednom od autentičnih (konzerviranih) betonskih stupova, za koji je pri strijeljanju bio privezan Rade Končar.

Na početku prilaznog puta središnjem obelisku, s desne strane, postavljene su tri kamene stele sa stihovima i uklesanim imenima strijeljanih osoba. Ulaz u park odvojen je od prometnice visokim zidom s Radovanijevim monumentalnim reljefnim prikazom strijeljanja (**Slika 204.**).

Izvorni idejni projekt iz 1960. sadržava i pomno razrađen, gotovo poetičan opis koncepcije prostora spomen-parka, koji bi se mogao pripisati Zdenku Kolaciju:

„Zabačeno je mjesto određeno za spomenik. Jedanaest betonskih stupova iz stare ograde šibenskog nogometnog igrališta jedino su svjedočanstvo o strijeljanju Rade Končara i ostalih boraca N.O.B. Danas čitav taj kraj živi s gradom. Okolna naselja, industrija i sport razaraju karakter, koji mu pripada. Spomenik zatvara sa dva kamena zida mjesto pogibije. Odvaja ga od okoline. On ništa ne mijenja. Njegova su jezgra i suština betonski stupovi i zemlja, crvena i prošarana kršom. Nedirnuta.

Ispred te građevine diže se monolit u kojeg kao da je utisnut jedan od stupova, za koje su vezivali pale rodoljube. Masa monolita obuhvaća oblik stupa i sadrži ga u negativu. Simbol je očit: takvim odnosom između punog i praznog izražena je misao, da je na žrtvi ubijenih sagrađen život živih. Spomenik poštuje, obilježava smrt, ali veliča život.

Prilaz je samo jedan. Dovodi do monolita. Put od kamenih ploča završava proširenjem za manju svečanost. Vijenci se odlažu na posebnom mjestu. Staza vodi do predzadnjeg stupa, desetog, do kojeg je pao Rade Končar.

Daleko od spomenika, uz cestu, na mjestu s kojeg se kreće do njega, zaustavlja prolaznika brončana skulptura. Za razliku od kamene tišine spomenika, ona će nastojati da iskaže tragičnost događaja.“[442]

Koncepcija spomen-parka, posebno u detalju opisa središnjeg plastičkog elementa koji sadržava negativ betonskog stupa o koji su žrtve bile privezane, usko je povezana s Kolacijevim inovativnim rješenjem korištenja praznine kao središnjeg komemorativnog simbola. Taj je koncept razvijen u sklopu projekta za *Spomenik žrtvama fašizma* u Jajincima kraj Beograda, koji je nekoliko godina prije osmišljavanja šibenskog spomen-parka osvojio prvu nagradu na

[442] Radovani, Kosta Angeli; Kolacio, Zdenko, *Projekt za Spomenik narodnom heroju Radi Končaru i drugim streljanim borcima NOB-e u Šibeniku*, Zagreb: 1962., n.p.

jugoslavenskom natječaju. Koncepcija toga projekta bila je razvijena oko praznog prostora, autentičnog poprišta stradanja, okruženog visokim betonskim zidovima.[443]

Za razliku od toga projekta, spomen-parkovi u Pločama, Đurđevcu i Brodskom Varošu koncipirani su na nešto konvencionalniji način, a njihovi su konstruktivni elementi povezani sa standardnom tipologijom i elementima parkovne arhitekture (fontane, biste, zidovi s natpisima i sl.). Svaki od tih spomen-parkova zasnovan je, međutim, na originalnom promišljanju načina integracije memorijalnog sadržaja u postojeću urbanu strukturu, čime su ostvareni ambijentalni i multifunkcionalni javni prostori.

Specifičnost druge grupacije spomen-parkova unutar te kategorije prostornog tipa spomenika simbolička je upotreba prirodnih elemenata. Na takvu koncepciju nailazimo već pedesetih godina, o čemu svjedoči opis projekta arhitektica Ružice Ilić za spomen-groblje Dovarje kraj Titova Užica, kompleks koji je u cjelini mišljen u terminima „zelene arhitekture“:

> „Na čistom prostoru zasadit će se ‘živi hram’. Zidovi toga živog objekta bili bi od visoke borove šume, dok bi unutrašnji prostor bila zelena i cvjetna livada; a između visoke borove šume i postojeće šume ostavio bi se širi prostor zelenih staza. U centru unutrašnje livade nalazila bi se velika kamena ploča sa ispisanim imenima boraca koji tu počivaju u zajedničkoj grobnici. Pojedina i najljepša drveta nosila bi imena poginulih, što bi, kao i cijeli živi hram, imalo i simboličkog značenja da uspomene na poginule i njihove ideje sve više rastu i obnavljanju se.“[444]

Takav će pristup memorijalizaciji sredinom šezdesetih godina biti dodatno afirmiran radom omladinskih organizacija poput Pokreta gorana koji je, vođen primarno ekološkim motivima ozelenjivanja, bio usmjeren na uređivanje postojećih i promoviranje ideje „zelenih spomenika“.[445] Posebno zanimljiv primjer u tom smislu predstavlja Spomen-park palim borcima, žrtvama rata i prvim graditeljima Blinjske Grede, osmišljen i realiziran 1977. godine, na privatnu inicijativu jednoga od mještana toga malog sela na Baniji (**Slika 205.**). Spomen-park je formiran sadnjom 70 borova, uz koje je postavljeno 70 ploča s imenima značajnih

---

[443] Više o projektu vidi u: Horvatinčić, Sanja, „Povijest nemogućeg spomenika: izgradnja spomenika žrtvama fašizma u Jajincima“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32–33/34–35, 2015., 261–282.

[444] Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima: Spomengroblje u Titovom Užicu“, u: *Crvena zvezda*, 31. 1. 1956., 2.

[445] Rasulić, Toma, „Zeleni spomenici“, u: *Četvrti jul*, 7. 4. 1964., 8; D.P., „Savezni odbor podržaće akciju ‘Podižemo zelene spomenike’“, u: *Četvrti jul*, 9. 3. 1965., 2; Dimitrijević, Vladimir, „Velika akcija Gorana – Zeleni spomenici“, u: *Četvrti jul*, 13. 4. 1965., 18; Lazić, Branislava, „Pretvorićemo zemlju u veliki zeleni park“, u: *Četvrti jul*, 4. 5. 1965., 18; Lazić, Branislava. „Požarevački gorani i borci uvek zajedno“, u: *Četvrti jul*, 29. 6. 1965., 18; Rasulić, Toma, „Pošumljavanje – životna potreba naše zemlje. Voja Leković govori o zadacima Pokreta gorana“, *Četvrti jul*, 3. 8. 1965., 1, 18.

mještana Blinjske Grede, nosioca domaćinstava koji su izgradili to mjesto u vrijeme kad je banijski kraj bio bogat i prosperitetan, a tu su i imena partizana i žitelja stradalih u Drugom svjetskom ratu.[446] Na upotrebu motiva stabla kao simbola rasta i obnove života već smo upozorili i na primjeru fitomorfne geneze spomenika osnovnog i konstruktivno-inovativnog tipa. U tom je slučaju, kao i kod nekolicine drugih primjera spomenika u korpusu (*Čokadinci*), drvo iskorišteno kao osnovni konstruktivni element spomeničke cjeline, čime je na doslovan način simbolizirana brojnost ratnih žrtava.

4.5.2. Kategorija spomen-groblja (PT/SG)

Potreba za pokapanjem palih boraca i žrtava fašizma stradalih tijekom Drugoga svjetskog rata javljala se kao osnovna, ljudska i civilizacijska potreba, pa su tako neki od najranijih spomenika unutar istraživanoga korpusa podignuti upravo kao obilježja grobišta. U poglavlju posvećenom korisniku kao društvenom akteru procesa izgradnje spomenika (vidi: *2.6. Aktivni i pasivni korisnik spomenika*) već smo istaknuli nekoliko takvih primjera iznimne dokumentarne i ambijentalne vrijednosti, oblikovanih primjenom osnovnih konstruktivnih elemenata (stele, obelisci, piramide). Zahvaljujući zalaganju SUBNOR-a i definiranju odgovarajućih zakonskih odredbi o obavezi uređivanja grobalja, partizanska groblja su već u ranom poratnom razdoblju bila uređivana kao osmišljene memorijalne cjeline.

Unutar te kategorije prostornog tipa spomenika uočava se nekoliko karakterističnih skupina. Najveću od njih čine klasična groblja, obilježena pravilnim prostornim rasporedom grobnih mjesta označenih jednostavnim i u pravilu identičnim nadgrobnim kamenima. Središnju lokaciju unutar takvih groblja zauzima neki dominantan plastički element istaknute ideološke ili simboličke važnosti. Karakterističan je primjer Partizansko spomen-groblje u Bribiru, uređeno 1961. godine (**Slika 206.**). Sličan tip prostorne organizacije, koji se odlikuje pravilnim rasterom grobnih polja, nalazimo na više lokacija na području Hrvatskog primorja (Novi Vinodolski, Crikvenica, Dramalj, Rukavac). U tim, kao i u većini realizacija koje pripadaju ovome podtipu, riječ je o vrijednim, autentičnim cjelinama nastalim zalaganjem anonimnih lokalnih graditelja, obilježenim i konzistentno oblikovanim, konvencionalnim plastičkim elementima od kamena ili betona.

[446] Šustić, I., *Spomenici revolucionarnog*… (1982.), 75.

Drugu skupinu čine modernistički projektirana, manja groblja kod kojih je naglasak na središnjem plastičkom elementu. U toj skupini ponovno se ističu ostvarenja arhitekta Zdenka Kolacija – niz projekata za spomen-groblja na području istočne Slavonije nastalih oko 1960. godine, u kojima dominira modernistička interpretacija stele ili obeliska (*Ilok – pravoslavno groblje, Vukovar – groblje, Šarengrad*). Primjer je Groblje i spomenik palim borcima JA poginulima na Srijemskom frontu u Šarengradu nedaleko od Iloka, smješteno na ulazu u staro seosko groblje i koncipirano oko središnjeg vertikalnog elementa, tipološki povezanog uz motiv obeliska i fitomorfnu genezu forme u gornjem dijelu spomenika (**Slika 207.**). Sastoji se od grobnih polja označenih u nepravilnom ritmu niskim kamenim stelama, raspoređenim bočno od središnjeg elementa, uz ogradu cijeloga kompleksa.

Sličan princip rasporeda grobnih polja nailazimo na primjeru *Spomen-kosturnice boraca i žrtava fašizma* na groblju u Pokupskom (Marijan Burger, 1974.), na čijem je zapadnom dijelu postavljen niz identičnih kamenih nadgrobnih stela s reljefnim motivom petokrake zvijezde. Središnji plastički element čini uvećana kamena stela s ponovljenim motivima zvijezde, srpa i čekića te s dekorativnim reljefom čija ornamentalna struktura asocira na plamen (**Slika 208.**).

Konvencionalnost forme i funkcionalnost prostorne organizacije spomen-groblja nije ostavljala mnogo prostora novim interpretacijama. Kad je riječ o grobljima manjih prostornih dimenzija, izniman primjer morfološke inovacije predstavlja rješenje kiparice Milene Lah i krajobrazne arhitektice Mire Halambek-Wenzler za *Dječje spomen-groblje i spomenik* u Sisku, otkriveno 1974. godine. Groblje se nalazi na autentičnoj lokaciji ukopa djece stradale u sisačkom dječjem logoru tijekom Drugog svjetskog rata, a sastoji od devet bijelih, kružnih mramornih ploča različitih promjera, položenih izravno na tlo i raspoređenih tako da označavaju lokacije masovnih grobnica (**Slika 209.**). Na jednoj od mramornih ploča postavljena je apstraktna, brončana skulptura Milene Lah, koja pripada njezinu ciklusu posvećenom pticama. Osim inovativne interpretacije standardne tipologije nadgrobnih ploča, posebnost toga rješenja sadržana je u prilagodbi dimenzija i formi spomeničkih elemenata dječjem uzrastu. Izražena poetičnost središnje plastičke forme i svojevrsna razigranost oblika oslobađa to mjesto sjećanja uobičajene monumentalnosti, čineći ga pristupačnim i najmlađoj generaciji posjetitelja. Njegova je posebnost i u tome da je to jedini spomenik unutar promatranoga korpusa za čiju su koncepciju i realizaciju zaslužne dvije žene. Kružnu formu, kao svojevrstan plastički stilem svojstven ponajprije „ženskom pismu“ unutar spomeničke produkcije iz razdoblja socijalizma, nalazimo i na *Spomen-groblju palih boraca* na groblju u Kraljevici. Rad

arhitektice Maše Uravić iz 1978. Godine u taj koncept uređenja spomen-groblja također uključuje seriju kružnih elemenata koji – položeni izravno na tlo i organski uklopljeni u konfiguraciju terena – predstavljaju zanimljivu, inovativnu interpretaciju morfologije dvaju tradicionalnih elemenata memorijalne plastike – stubišta i nadgrobne ploče (**Slika 210.**).

Veći kompleksi spomen-groblja predstavljaju zasebnu skupinu unutar ove kategorije prostornog tipa spomenika. Budući da je uglavnom riječ o ambicioznijim infrastrukturnim projektima, posvećenim većem broju stradalnika, osnovnu karakteristiku tih kompleksa čini središnji objekt kosturnice, okružen nizom grobnih polja (*Split – Lovrinac, Šibenik – Kvanj* i dr.).

Unutar te skupine spomenika valja posebno istaknuti primjere dvaju inovativnih rješenja teme spomen-groblja nastalih na području Hrvatske u razmaku od dvadesetak godina. *Spomen-groblje i spomenik na mjestu logora* u Kamporu na otoku Rabu, rad slovenskog arhitekta Edvarda Ravnikara iz 1953. godine (*Kampor – Rab*), jedini je primjer memorijalnog kompleksa unutar promatranog korpusa pri čijem se oblikovanju dosljedno provodi načelo sinteze svih umjetnosti (**Slika 211.**). Iako je središnju ulogu u osmišljavanju spomen-groblja u Kamporu imao arhitekt, u njegovu su izgradnju do samih početaka bili uključeni kipari i slikari, a plastički (skulpturalni i reljefni elementi na ulaznom platou) i slikovni elementi (mozaik smješten ispod bačvastog svoda na začelju kompleksa) čine dio skladne cjeline spomen-parka (**Slika 12.**). Kako ističe povjesničar arhitekture Vladimir Kulić, spomen-groblje u Kamporu predstavlja jednu od prvih manifestacija promjene u geopolitičkom pozicioniranju Jugoslavije nakon raskida sa Staljinom 1948. godine.[447] Tim iznimnim arhitektonskim projektom – jednim od najranijih manifestacija regionalnog modernizma u Europi – Ravnikar je na uspješan način objedinio (i pomirio) utjecaje svojega mentora i učitelja Jože Plečnika i arhitektonska načela Le Corbusiera u novi, sintetički arhitektonski izraz, koji je bio usko povezan s iskustvom regionalne, mediteranske arhitekture.[448] U tipološkom smislu riječ je o jednom od najistaknutijih primjera smjele modernističke interpretacije tradicionalne teme groblja. Njegova inovativnost ne očituje se toliko u upotrebi novih konstruktivnih elemenata, koliko u načinu integracije prostornih i plastičkih elemenata povezivanjem različitih funkcionalnih segmenata spomen-groblja smjelim rješavanjem perspektive i pomnim tretmanom svih simboličkih,

[447] Kulić, Vladimir, „Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References", u: *ACSA 101: New Constellations, New Ecologies*, Ila Berman i Edward Mitchell (ur.), Washington, D.C.: Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013., 4.
[448] Isto.

dekorativnih i funkcionalnih detalja (ulazna vrata, oblikovanje klupa, pločica na nadgrobnim kamenima i sl.) (**Slika 212.**).

Dvadesetak godina kasnije, Le Corbusierovska radijalna perspektiva i modernističko načelo sinteze zamijenjeni su radikalnom reinterpretacijom istog arhitektonskog zadatka u projektu *Spomen-groblje stradalih na Srijemskom frontu* u Komletincima nedaleko od Vinkovaca. Njegova namjena bila je obilježavanje lokacije masovne grobnice u kojoj je sahranjeno više od 3000 boraca JA poginulih u završnim vojnim operacijama oslobođenja zemlje (operacija „Srijemski front“) od prosinca 1944. do travnja 1945. godine. Groblje je bilo uređeno još 1960. godine prema projektu Zdenka Kolacija, a slično njegovim drugim projektima za slavonska spomen-groblja nastala u tome razdoblju, uključivalo je središnji plastičko-arhitektonski element i niz nadgrobnih kamenih ploča, kojima su bile označene lokacije grobnih mjesta.[449]

Zahvaljujući pripremi ambicioznog saveznog projekta za izgradnju monumentalnog spomenika posvećenog svim borcima poginulim na Srijemskom frontu, sredinom 1970-ih godina dolazi do potrebe za rekonstrukcijom Kolacijeva spomen-groblja koje je tematski bilo povezano s tom vojnom operacijom. Dokumentacija iz Državnog arhiva u Vukovaru pokazuje da je njegovo uređenje dovršeno 1975. godine prema projektu Dušana Džamonje i arhitekta Mire Raka.[450] Ta Džamonjina realizacija ne navodi se u dosadašnjoj literaturi te je teško utvrditi koliki je doista bio njegov udjel u osmišljavanju arhitektonskog/prostornog rješenja toga spomen-groblja. Kiparski element sveden je, naime, na oblikovanje terena, odnosno na niz njegovih asimetričnih ukošenja unutar perimetra groblja, kojima su naznačene lokacije grobnih humaka (**Slika 213.**). Cijeli prostor okružen je betonskim zidom, a jedinu naznaku njegove funeralne funkcije predstavlja masivna željezna ograda na ulazu te ploča položna na jednu od betonskih kosina na samome groblju. Na Džamonjin autorski udjel u tome projektu nedvojbeno ukazuje manji skulpturalni element u bronci postavljen pored ploče (**Slika 214.**). Njegovom usporedbom s maketom Džamonjina projekta za *Spomenik palim borcima NOVJ na Srijemskom frontu / Spomenik pobjedi* (**Slika 215.**), čija izvedba mu je dodijeljena na saveznom natječaju održanom 1974. godine, pokazuje da je zapravo riječ o stiliziranoj inačici makete spomenika,

[449] „Zapisnik sa sjednice Komisije za registraciju spomenika kulture“, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, Osijek, 17. 12. 1972.
[450] HR-DAVU, Fond: SUBNOR (zapisnici i materijali sjednica), fas. 13; „Dozvola za izmjenu spomen-groblja poginulih boraca NOR u Komletincima“, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, Osijek, 24. 9. 1976.

čije konture iscrtavaju oblik nepravilne petokrake zvijezde.[451] Budući da Džamonjin spomenik u Šidu nije nikada bio realiziran, to obilježje na spomen-groblju u Komletincima predstavlja jedini realizirani segment znatno većeg memorijalnog projekta.

4.5.3. Kategorija spomen-područja (PT/SPo)

Spomen-područja predstavljaju specifičnu kategoriju prostornog tipa spomenika. Budući da je riječ o velikim prostornim cjelinama, primjena većega broja konstruktivnih i utilitarnih/pomoćnih elemenata bila je nužna kako bi se postigla specifična logika organizacije prostora te omogućio pristup i odgovarajuća uporaba memorijalnog sadržaja. Budući da se obilježavanje pojedinih lokacija unutar spomen-područja odvijalo kroz dulje vremensko razdoblje, većina spomenika smještenih unutar zaštićenih memorijalnih zona nastala je kao dio cjelokupnog plana organizacije i uređenja spomen-područja, pa je njihova izgradnja uključivala i popratne ili infrastrukturne sadržaje, poput ugostiteljskih objekata, prometnica i sl. Potrebno je pritom naglasiti da spomeničke realizacije, koji se nalaze unutar spomen-područja, tretiramo kao zasebne spomenike čija ih morfološka obilježja svrstavaju u potkategorije prethodno opisanih spomeničkih tipova.

Taj tip prostornih spomenika rezultat je potrebe da se veće, povijesno značajne prostorne cjeline podvrgnu posebnom tipu zaštite, koja je – osim obilježavanja i zaštite autentičnih povijesnih lokacija – uključivala i zaštitu prirode, odnosno očuvanje autentičnog krajolika. Iako je glavni poticaj osmišljavanju spomen-područja dolazio iz polja zaštite spomenika kulture, njihova je pojava ujedno i odgovor na kritike konvencionalnih memorijalnih praksi iz stručnih krugova i krugova tadašnjih društveno-političkih organizacija, koje se tijekom 1960-ih godina intenzivno uključuju u javne rasprave o toj problematici.

Koncept spomen-područja javlja se, dakle, kao svojevrsna alternativa „okoštavanju“ memorijalnih praksi i usko je povezan sa zadatkom obilježavanja povijesnih zbivanja koja su se odvijala na širem teritoriju.

[451] Iako je financiranje projekta već bilo predviđeno posebnim saveznim zakonom, a reprodukcija spomeničkog projekta već bila otisnuta na turističkim kartama i spomen-medaljama, do realizacije toga projekta nikad nije došlo. Osamdesetih godina izgradnja spomenika je sa savezne prebačena na federalnu razinu i stavljena u nadležnost AP Vojvodine, koja je realizaciju povjerila skupini autora: Jovan Soldatović, Mirko Krstonošić i Milan Sapundžić. Više o natječaju u: AJ, Fond: 297, fas. 308.

„Specifičan vid ratovanja kao i očuvanja slobodnih teritorija koje je provodila NOV i POJ uvjetovao je izbor teritorija gdje se vršila koncentracija vojnih i pozadinskih aktivnosti i to, kako u pogledu pristupačnosti tako i mogućnosti sakrivanja. Na taj način su izabrana i korištena mnoga područja ali samo ona koja su kroz cijelo vrijeme rata imala posebno značenje za vojsku i narod, pretvaraju se u spomen područja.“[452]

Termin spomeničkih ili memorijalnih područja ulazi u upotrebu sredinom 1960-ih godina, a podrazumijevao prelazak na *aktivnu zaštitu* spomenika kulture,[453] definiranu kao:

„spoj djelatnosti na području konzerviranja objekta i prirode u užem smislu, tj. održavanje njihova stanja i ambijenta u njihovom izvornom historijskom i prirodnom obliku. Sastoji se u rekonstrukciji objekata i ambijenta ukoliko su oštećeni utjecajem bilo prirodnih, bilo antropogenih faktora, te istraživanju, i to arheološkom, na samom terenu kao i arhivskim istraživanjem u vezi s događajima na njemu. Svrha aktivne zaštite postiže se time da se zaštićeni historijski ili prirodni objekt uredi za organiziranu posjetu, boravak i rekreaciju, te na taj način uključi u kontinuitet suvremenog života, a za to je potrebno i ovo područje (Petrovu goru, op.a.) obogatiti i novim privlačnim elementima i sadržajima, posebno turističkog značaja.“[454]

Srodni kategoriji nacionalnih parkova, memorijalni prirodni spomenici javljaju se znatno kasnije, a određivanje njihove namjene, održavanja, zaštite i oblikovanja uslijedilo je tijekom šezdesetih godina.[455] Najznačajniji rezultati takva pristupa memorijalizaciji bile su integralne, interdisciplinarne analize obilježja i stanja tih područja, koje su podrazumijevale blisku suradnju prostornih planera, povjesničara, ekonomista, konzervatora i drugih stručnjaka. Pritom je planiranje i uređenje bilo regulirano zakonom o prostornom uređenju i korištenju građevinskog zemljišta, u dijelu koji se odnosio na tzv. područja posebne namjene.[456] Prvu takvu studiju izradio je tim stručnjaka na čelu s prof. dr. Antom Marinovićem Uzelcem između 1965. i 1969. godine za memorijalno područje Petrova gora, koje je obuhvaćalo površinu od 17

[452] Wenzler, Fedor, „Spomen područja kao specifična kategorija obilježavanja lokaliteta i memoriranja značajnih događaja iz Narodnooslobodilačke borbe“, u: *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975., 19.
[453] Marinović Uzelac, Ante, „Smjernice za uređajnu osnovu spomen-područja Petrova gora“, u: *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975., 26.
[454] Isto.
[455] Pavlović, Boro, „Memorijalni park NOB Petrova Gora“, u: *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975., 24.
[456] Wenzler, F., „Spomen područja… (1975.), 19.

800 ha (**Slika 216.**).[457] Prema istom modelu 1972. godine nastaje generalni prostorni plan memorijalno-turističkog *Spomen-područja Kalnik* na površini od 32 000 ha,[458] nakon čega slijedi izrada plana za *Spomen-područje Bijeli potoci –Kamensko* (1973. – 1974.). Tijekom sljedećih desetak godina formiraju se brojna druga spomen-područja, poput Tuhobića, Biokova, Moslavine, spomen-područja Papuk-Psunj i dr.

Osnovna karakteristika spomen-područja jest horizontalna i vertikalna disperzija memorijalnih sadržaja – lokacije tajnih partizanskih baza i bolnica, oslobođenih teritorija ili masovnih stradanja – označene sačuvanim i konzerviranim objektima, njihovim rekonstrukcijama ili umjetničkim ostvarenjima koja su dijelom opisana, budući da su uvrštene u neku od potkategorija već prikazanih spomeničkih tipova. Smisao uređenja memorijalnih područja i njihovu temeljnu poruku arhitekt Fedor Wenzler opisuje kao

> „pravo na slobodu i borba da se ta sloboda očuva ili izbori. Ta temeljena poruka ima bezbroj modaliteta i njihovo prenošenje budućim generacijama predstavlja ujedno i najteži zadatak za planere, projektante i povjesničare. (…) Spomen-područja najviše karakterizira dinamično doživljavanje prostora s nizom pojedinačnih spomen-lokaliteta smještenih u autentičan ambijent. Omogućiti posjetiteljima taj dinamičan doživljaj spomen-područja kao cjeline i u svim njegovim specifičnostima, stvoriti iluziju prošloga bez imitacije bivših fizičkih struktura, to je najvažniji ali i najteži zadatak prostornog uređenja.“[459]

Važnu ulogu u osmišljavanju te kategorije prostornih spomenika igrala je višenamjenska upotreba zaštićenog teritorija, koja je podrazumijevala razvoj turizma, kao i postojećih i novih gospodarskih aktivnosti u slabije razvijenim regijama Hrvatske. Naglasak je pritom stavljan na edukativnu funkciju turizma i njegovu razvojnu komponentu koja je, zapošljavanjem stanovništva iz okolnih, najčešće nerazvijenih naselja, trebala pridonijeti samoodrživosti spomen-područja. Iako je u poslijeratnom razdoblju princip aktivne zaštite bio primjenjivan i u drugim europskim sredinama, specifičnost je toga modela zaštite i obilježavanja povijesno značajnih lokaliteta u integraciji kulture sjećanja u društveno-ekonomski model samoupravnog socijalizma. Moguće je stoga tvrditi da su u ideji spomen-

---

[457] Vidi: *Uređajna osnova memorijalnog parka Petrova Gora, Generalni prostorni plan, Programska analiza i obrazloženje*, Zavod za urbanizam AF Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969.
[458] Vidi: *Generalni prostorni plan memorijalno-turističkog područja Kalnik, Skupština zajednice općina memorijalnog područja Kalnik. Skupština zajednice općina memorijalnog područja Kalnik. Fond za uređenje Kalnik*. Zagreb: Zavod za urbanizam Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1972.
[459] Wenzler, f., „Spomen područja… (1975.), 19.

područja bile usko isprepletena i integrirana dva ključna polazišta jugoslavenskog društveno-političkog poretka – sjećanje na NOB, revoluciju i radnički pokret, koje je davalo legitimitet društveno-političkom uređenju i specifičnom modelu proizvodnih odnosa, koji ekonomskom reformom iz sredine 1960-ih godina naglasak stavljaju na decentralizaciju gospodarstva i poticanje razvoja manjih, nerazvijenih sredina.

Ključno razlikovno obilježje te kategorije prostornog tipa spomenika jest naglasak na autentičnosti iskustva povijesnog značenja cjelokupnog spomen-područja. U tom se smislu strategija njegova osmišljavanja suštinski razlikuje od drugih pokušaja integracije spomenika u prirodno i društveno okruženje – razlaganje konvencionalnih tipoloških obrazaca, osmišljavanje novih konstruktivnih elemenata spomenika, tješnja integracija spomenika u prirodni/urbani kontekst i ostvarivanje neposrednije komunikacije s korisnikom – na kakve nailazimo u prethodno opisanim kategorijama i potkategorijama osnovnog, kompozitnog, konstruktivno-inovacijskog i prostornog tipa spomenika. Budući da su autentični objekti na spomen-područjima često bili uništeni još za vrijeme rata ili su propali u sljedećem razdoblju, vezu s autentičnim iskustvom prošlosti u pojedinim je slučajevima činila jedino konfiguracija samog krajolika. Stručnjaci angažirani na izradi prostornih planova spomen-područja bili su svjesni činjenice da bi se izgradnjom prateće infrastrukture (prometnica, utilitarnih objekata), proizvodnjom svjetla, buke i mirisa, pa čak i promjenom vegetacije, mogla narušiti njihova autentičnost.[460] Fedor Wenzler tako ističe da bi: „čak i kod potrebe da se područje poveže suvremenom prometnicom, trasu trebalo voditi tako da se brojnim objektima naglasi ta teška pristupačnost.“[461] Posebno zanimljiv primjer nastojanja da se sačuva autentičnost krajolika nalazimo u dijelu elaborata o zaštite prirode za *Spomen-područje Vrdovo-Vještić gora*, u kojem se napominje kako je, iz konzervatorskih razloga, njegovo pošumljavanje neopravdano:

> „Ti razlozi protive se znatnijim izmjenama krajolika u odnosu na stanje za vrijeme rata. Tada je svakako bilo još manje vegetacije nego danas. Iznimke se mogu napraviti samo tamo gdje se predviđaju veće koncentracije ljudi i duže zadržavanje (npr. oko spomen-doma).“[462]

---

[460] Isto, 20.
[461] Isto.
[462] Bralić, I.; Rukavina, M.; Pavlović, B., *Spomen područje Vrdovo – Vještić gora. Elaborat zaštite prirode*. Zagreb: Republički zavod za zaštitu prirode, 1980., 6.

Riječ je dakle o kontroliranom obliku upotrebe prirode kao središnjeg elementa evokacije autentičnog povijesnog doživljaja, kojim se pojedini elementi prirodnoga krajolika transformiraju u nositelje simboličkih značenja:

„(...) stabla kao primjeri ili skupine mogu se koristiti u sklopu obilježavanja pojedinih lokaliteta kao simboličke vrijednosti. U takvom kontekstu mogla bi doći u obzir i sadnja drveća duž partizanskog puta od Vrdova do Vještić gore. Takva 'zelena' staza bi imala smisao nedvosmislenog simbola, ne bi ugrozila autentičnost ukupnog prostora, a istovremeno bi donekle štitila buduće posjetioce od sunca i vjetra.“[463]

Unatoč nastojanju da se spomen-područja zaštite od čovjekova utjecaja kako bi povijesni krajolik zadržao svoja izvorna obilježja, generalni razvojni planovi spomen-područja usklađivani su s cjelokupnim republičkim planom prometnog i ekonomskog povezivanja različitih regija Hrvatske i bivše Jugoslavije (**Slika 217.**). Spomen-područja na taj su se način nastojala uklopiti u dugoročne projekcije gospodarskog razvoja, a održavanje kolektivnog sjećanja postalo je važnom stavkom cjelokupnog društvenog razvoja.

Spomen-područje Petrova gora sačinjavalo je 70 teritorijalno razasutih objekata i lokaliteta koji čine nerazdvojnu povijesno-funkcionalnu cjelinu s prostorom u kojem se nalaze.[464] Njegova povijesna važnost nije pritom bila ograničena samo na razdoblje Drugoga svjetskog rata, nego je obuhvaćala kontinuitet povijesnih zbivanja u tome kraju, s osobitim naglaskom na ranijim epizodama njegove društvene povijesti. O pokušaju da se temeljito i na interdisciplinaran način pristupi valorizaciji Petrove gore svjedoči činjenica da je 1969. godine u Topuskom, u organizaciji JAZU-a, održan „Simpozij o Petrovoj gori u povodu 25. godišnjice III zasjedanja ZAVNOH-a“.[465] Sudionici simpozija obuhvatili su vrlo širok spektar tema, od povijesnih analiza povezanih sa srednjovjekovnim i modernim dobom na tome području, preko geologije terena, do narodnog stvaralaštva i etno-sociioloških karakteristika života na Kordunu. Kada je riječ o obilježavanju Petrove gore, najvažnija posljedica toga skupa bila je reevaluacija kulturno-povijesnog značenja toga područja:

---

[463] Isto.

[464] Riječ je o središnjoj i šest manjih bolnica, brojnim grobljima boraca i civilnih žrtava i autentičnim mjestima stradanja, donošenja povijesnih odluka, mjesto proboja neprijateljskog obruča, razni objekti, poput tiskara *Vjesnika*, kožare, kovačnice, bazena, pekare, ljekarne itd.

[465] Čalić, Dušan (ed.), *Simpozij o Petrovoj Gori u povodu 25 godišnjice III zasjedanja ZAVNOH-a, Topusko, 10. – 13. studenog 1969.*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1972.

„Izvršivši naučnu valorizaciju značenja ratišta na Petrovoj gori, naučni skup pozdravlja nastojanja da se Petrova gora pretvori u spomenik i da se mlade generacije odgajaju na jedinim i istinskim izvorima i temeljima naše današnjice i naše sutrašnjice.“[466]

Pritom valja obratiti pozornost na formulaciju o pretvaranju Petrove gore „u spomenik“, koja implicira ne samo izgradnju centralnog spomenika već – na tragu započetih rekonstrukcija i novih metoda obilježavanja mjesta sjećanja – zaštitu cijeloga područja, koja se upravo tih godina detaljno razrađuje na Zavodu za urbanizam Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu pod vodstvom Ante Marinovića Uzelca (također prisutnog na spomenutom simpoziju).

Uzevši u obzir činjenicu da je razvojna osnova *Spomen-područja Petrova gora* bila usklađena sa studijama Republičkog zavoda za privredno planiranje SRH i koordinirana s projekcijama razvoja ostalih privrednih djelatnosti[467] te da je trebala služiti kao „realna baza za racionalno investiranje, kako u smislu pronalaženja potrebnih izvora, tako i donošenja konkretnih investicijskih odluka, odnosno dinamike investiranja“,[468] može se ustvrditi kako se, barem na teorijskoj razini, takav način mišljenja o spomeniku najviše približio utopijskoj ideji nadilaženja materijalne osnove sjećanja, odnosno ideji da zaštićeno memorijalno područje generira, a ne reprezentira budućnost socijalističkog društva. Pri tom recipijent takva transfera sjećanja postaje aktivnim sudionikom izgradnje i održavanja spomenika.

Tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina, memorijalno-ekonomski model spomen-područja nastojao se primijeniti i na već (odavno) obilježene povijesne lokacije, poput Batine, kako bi izgradnjom nove infrastrukture i osmišljavanjem suvremene turističke ponude i sami spomenici postali atraktivniji za novu generaciju korisnika:

„Budući da se iz godine u godinu taj broj (posjetitelja, op.a.) povećava,[469] trebat će pored izgradnje Spomen-doma i drugih obilježja, stvoriti takav izvorišni ambijent koji će mlađu generaciju napajati pozitivnim vrijednostima stvorenim u NOB-i i revoluciji, te razvijati osjećaj i potrebu za stvaralaštvom mladih kroz likovni i literarni izraz na tu temu. Prema tome, cilj osnivanja ovog spomen-područja ne bi bio samo u tome, da se u

[466] Isto, 656.
[467] Poseban je naglasak stavljen na turizam kao pokretač privrednih djelatnosti, poput uzgoja stoke, pri čemu se predviđa suradnja s poduzećima *Sljeme* i *Gavrilović* te ruralna proizvodnja lokalne vrste sira. Planiran je i razvoj moderne keramičke industrije koja bi uključivala i primjenu zanatskog lončarstva, tradicionalno-folklornog tipa, što bi doprinijelo stvaranju kreativne klime oko moderne industrije. Pavlović, B., „Memorijalni park…“ (1975.), 29.
[468] Isto, 26.
[469] Godine 1977. godine navodi se da spomenik na Batini godišnje posjeti oko 120 000 jugoslavenskih građana i oko 7000 stranih, najviše iz SSSR-a.

suženom i geografski određenom prostoru obilježe značajna mjesta i događaji, već prije svega u činjenici da se sva ta obilježja stave u društveno korisnu funkciju i projektira daljnji razvoj šireg područja korisnog za život građana i posjetilaca. To znači da svi aspekti prirodnog, društvenog, turističkog i ekonomskog razvoja moraju biti sastavni dio sadržaja spomen-područja. Jedino tako, moguće je staviti ga u društveno korisnu i adekvatnu funkciju.“[470]

U planu je bilo obilježavanje još nekih lokacija povezanih s bitkom kod Batine te sanacija i prilagodba postojećih i izgradnja novih infrastrukturnih i muzejskih objekata. U turističku ponudu bilo je planirano uključiti „tradicionalne manifestacije“ toga kraja, poput vinskih festivala, motonautičke regate, biciklističkih tura, berbe grožđa, prezentaciju folklora i sl. Konačno, spomen-područje je, posredstvom Savjeta spomen-područja, trebalo funkcionirati kao samoupravno udruženje mjesne zajednice, društveno-političkih organizacija, organizacija udruženog rada i stručnih institucija.[471]

Proglašavanje pojedinih većih prostornih cjelina spomen-područjima samo je formaliziralo već postojeću praksu uređenja i organizacije značajnih povijesnih lokacija. Tako je rekreacijski centar Podgarić proglašen *Spomen-područjem Moslavina* tek 1977. godine,[472] iako je razvoj u tom smjeru krenuo cijelo desetljeće ranije. Nakon što je početkom šezdesetih godina autentično područje bivšeg vojnog logora i bolnice na tom području proglašeno spomenikom kulture, pokrenuta je i inicijativa za izgradnju centralnog spomenika moslavačke komune. Budući da u trenutku narudžbe još nije bila uvedena obveza raspisivanja javnoga natječaja, izvedba toga spomenika[473] bila je izravno povjerena Dušanu Džamonji i Vladimiru Veličkoviću.[474] Unatoč prigovorima o visokoj cijeni izgradnje spomenika, on je od samoga početka osmišljen kao dio šireg memorijalno-rekreativnog centra, koji je uložen trud i novac postupno trebao vratiti zajednici:

„I upravo zato svi napori, zalaganja i troškovi oko gradnje spomenika nisu bačeni uzalud. Još uvijek se tu i tamo čuju, vjerujemo dobronamjerne primjedbe, da bi možda

---

[470] HR-DAOS-1110, kut. 39, god. 1971. – 1987., proslave; „Spomen-područje Batina“, 1977., 2.
[471] Isto, 9.
[472] Odluku od proglašenju *Spomen-područja Moslavine* donijela je Skupština općine Garešnica na zajedničkoj sjednici Vijeća udruženog rada, Vijeća mjesnih zajednica i Društveno-političkog vijeća 25. 2. 1977. godine. *Službeni glasnik općine Garešnica*, br. 4, 4. 6. 1977., 80.
[473] Više o spomeniku vidi u poglavlju: *3.4.4. Skulpturalno-arhitektonski konstruktivno-inovacijski tip (KIT/SA)*.
[474] Podatak o direktnoj narudžbi za taj spomenik dao je sam autor u jednom od novinskih intervjua, neposredno nakon otkrivanja spomenika: - , „Moslavački stih. Kako je nastao spomenik revoluciji u Podgariću“, *Vjesnik u srijedu*, 13. 9. 1967.

bilo bolje da je taj novac, a riječ je o oko 100 milijuna st. dinara, umjesto u spomenik uloženo u gradnju jedne moderne spomen-škole, ili spomen-doma. Kažu, to je funkcionalnije... U redu, možda bi mogli i o tome razgovarati, kada mi ne bi gradili i škole i domove, već samo spomenike. Ali mi gradimo i škole i domove i ceste i tvornice i standard. Sve mi to gradimo i to svake godine sve većim tempom, pa možemo i moramo uz to graditi i spomenike. Konačno, dosta smo čekali dva decenija dok zajednica nije toliko ojačala da bez većih napora smogne sredstva za jedan monument koji punim pravom pripada uspomeni na revoluciju u Moslavini. Samo, ne treba zaboraviti da spomenik neće dugo ostati sam u Podgariću. Oko njega će izrasti novi objekti, počevši od umjetnog jezera, kampova, pa sve do hotela. Već su sada, zahvaljujući spomeniku, asfaltne ceste ispresijecale Moslavačku goru, a svatko tko nije imao ceste, najbolje zna što to znači. Ukratko, spomenik je – pored svog značenja kao monument revoluciji – ujedno i jezgro budućeg rekreacionog centra u Moslavačkoj gori, kojemu će gravitirati ne samo Moslavina, već i cijela Sjeverna Hrvatska."[475]

Gradnja motela i umjetnog jezera u Podgariću započeta je već sljedeće, 1968. godine, a dogradnja i preuređenje izvedeni su tijekom druge polovice 1970-ih godina radnim omladinskim akcijama.[476]

Nove strategije obilježavanja događaja povezanih s NOB-om svoj vrhunac dosegle su upravo u koncepciji spomen-područja, koja je predstavljala sintezu dotadašnjih napora da se, s jedne strane, problem spomeničkog obilježavanja približi novim generacijama, a s druge, da se takvi projekti potpunije i dublje integriraju u društvenu i ekonomsku stvarnost. U njihovoj pozadini nalazio se pokušaj razrješenja svojevrsne krize memorijalizacije, apostrofirane u brojnim raspravama 1960-ih godina, koje su inicirali različiti društveni akteri – od umjetnika i arhitekata, preko SUBNOR-a, do strukovnih organizacija, poput službe za zaštitu spomenika kulture. Kriza se očitovala u sve izrazitijoj disfunkcionalnosti uobičajenih načina medijacije sjećanja i uvelike se ticala ranije spominjane „smjene generacija", kao i vrlo pragmatičnih, ekonomskih pitanja odnosno pitanja investicija u velike spomeničke projekte.

Napuštanje ideje spomenika kao pojedinačnog artefakta i razmatranje u korist oblikovanja prostornih memorijalnih cjelina predstavljalo je značajan iskorak prema integraciji duševnog sjećanja u ekonomsku bazu lokalne zajednice, ali i društva u cjelini. Koncepcija

---

[475] - , „Spomenik", *Moslavački list,* 1. 9. 1967., 1.

[476] V. I., „Dva rekreaciona centra", *Moslavački list,* 15. 10. 1968., 4.; Premužić, I., „Mladi će urediti spomen-područje Podgarić", *Moslavački list,* 6. 2. 1975., 3.

spomen-područja podrazumijevala je suptilniji oblik transfera društvenog sjećanja integracijom posjetitelja u povijesno značajan, autentični prostor. Pritom se mogućnost cjelovitog fizičkog i psihološkog doživljaja posjetitelja ostvarivala očuvanjem izvornog prirodnog krajolika i inovativno osmišljenim spomeničkim objektima kojima su bile obilježene značajne lokacije unutar spomen-područja. Istovremeno, izgradnja infrastrukture za razvoj niza turističko-rekreativnih sadržaja ublaživala je dojam reprezentativnosti tako koncipiranih mjesta sjećanja, a lokalnom stanovništvu pružala uvjete za ekonomski razvoj. Međutim, jednako kao i radničko samoupravljanje, ni taj koncept – koji se zasnivao na ideji samoupravljanja mjestima sjećanja – nije bilo lako prevesti u praksu bez određenih kontradikcija. Naime, upravljanje i osmišljavanje novih modela transfera društvenoga sjećanja bilo je dopušteno do razine koju je određivala osnovna linija službenih narativa – drukčije narative, one koji bi doveli u pitanje ideju bratstva i jedinstva, ulogu Partije u NOB-u i revoluciji ili postavili pitanje propusta i zločina partizanske strane nije bilo moguće proizvoditi. Upravo u tim ograničenjima što ih je stvarao potiskivan i tabuiziran odnos prema konfliktnim slikama prošlosti, Heike Karge prepoznaje fenomen „okoštalog“ društvenog sjećanja u Jugoslaviji.[477] Unatoč razvoju novih, inovativnih modela transfera društvenog sjećanja na kakva nailazimo u nekima od opisanih spomeničkih koncepcija, afirmativni aspekti sjećanja na Drugi svjetski rat gubili su se ili prestali biti učinkoviti uslijed promijenjenih društveno-političkih okolnosti osamdesetih godina.

[477] Karge, H., *Sećanje u kamenu*… (2014.), 248–249.

5. ZAKLJUČAK

Prijedlog tipologije spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj, koji svojim tematsko-ideološkim predznakom čine izdvojenu skupinu javne plastike, zasnivalo se na dvije osnovne pretpostavke koje su odredile metodološki okvir, tijek i opseg istraživanja. Prva pretpostavka bila je da se tipologija spomenika može uspostaviti jedino uvidom u cjelinu građe, temeljem čega je formiran korpus s podacima o ukupno 1737 spomenika. Budući da predmet našega znanstvenog interesa velikim djelom nije bio obrađen, da su pojedini segmenti objedinjeni na načine koji nisu bili u skladu s našim interpretativnim ciljevima te da nam postojeća evidencija većim dijelom nije bila dostupna, provedena su opsežna fundamentalna istraživanja (arhivska i terenska), a prikupljeni podaci strukturirani u operativu bazu podataka na način koji ih je učinio upotrebljivim za različite tipove analize (kvantitativne analize podataka, prostorne prikaze). Time je stvoren kvantitativno i kvalitativno zadovoljavajući uzorak za provedbu objektive analize, koja je – usuglašena s rezultatima historiografskog istraživanja – u konačnici rezultirala prijedlogom tipologije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj. Osim što je služila kao osnova tipološke klasifikacije i analize korpusa, kataloška baza podataka predstavlja i prvi cjeloviti pregled spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj, koji pruža komparativan uvid u izvorno i trenutno stanje ovoga segmenta hrvatske memorijalne baštine. Istraživanjem je ustanovljeno da je najmanje 30 % spomenika uključenih u korpus od raspada Jugoslavije u potpunosti uništen ili teško oštećen te da je približno jednak postotak ove građe očuvan u približno izvornom obliku. Ostatak je podlegao različitim oblicima oštećenja ili preinaka (uklanjanje ideoloških simbola, izmjena tekstualnog dijela spomenika i sl.).[478] Budući da je ova grupa spomenika i dalje povremena meta vandalskih napada, prijedlog tipološke klasifikacije, kao i prikupljeni podaci o pojedinim spomenicima, može poslužiti kao osnova za razvoj još uvijek nedefiniranih kriterija zaštite ovoga, daleko najobimnijeg dijela memorijalne baštine u Hrvatskoj. Budući da ciljevi našega istraživanja nisu pretpostavljali obradu svih aspekata spomeničke plastike, kao niti ulaženje u sve segmente njihova društvenog i kulturno-povijesnog značaja, naša je pretpostavka da će kataloška baza podataka poslužiti kao podloga za daljnja znanstvena i stručna istraživanja (povijesnoumjetnička, kulturno-antropološka, povijesna, sociološka, politološka).

[478] Napominjemo da u korpus iz metodoloških razloga nisu uvrštene spomen-ploče, kao niti većina spomen-bisti, koji su činili većinu spomen-obilježja u promatranom razdoblju i koji su nakon 1990. godine u velikoj mjeri, a često i sustavno, uklonjene ili uništene.

Druga pretpostavka ovoga istraživanja bila je da se analizi i interpretaciji spomeničke plastike svih povijesnih razdoblja, pa tako i primjerima nastalim u razdoblju socijalizma, nije moguće pristupiti sagledavajući samo njihova formalno-estetska obilježja. Budući da je iniciranje, osmišljavanje i podizanje spomenika bilo uvjetovano društvenom, političkom i individualnom potrebom i željom za očuvanjem i medijacijom društvenog sjećanja na događaje vezane uz NOB, revoluciju i radnički pokret, bilo je nužno razumjeti i složen kulturološki i društveno-politički kontekst njihova nastanka, kao i specifične modalitete društvenog korištenja spomenika. Temeljeći ovu pretpostavku na suvremenim teorijama proizašlim iz naddisciplinarnog polja studija sjećanja, prikupljanje podataka o pojedinim spomenicima upotpunili smo opsežnim historiografskim istraživanjem (temeljenim na proučavanju izvorne i sekundarne građe) te oslanjanjem na postojeća znanstvena istraživanja. Time su ustanovljeni parametri za elaboraciju kontekstualnih uvjeta nastanka spomenika, koji su rezultirali prijedlogom modela dinamičkog polja spomeničke produkcije. Model funkcionira kao osnova za razumijevanje složenog međuodnosa društvenih aktera koje smo identificirali kao ključne u procesu nastanka spomenika u promatranom razdoblju (naručitelj, autor, kritičar i korisnik). Takav model uvjetuje i novo određenje samoga pojma spomenik, odnosno definira ga kao rezultat složenih procesa koji se među uključenim društvenim akterima odvijaju različitom dinamikom, u ovisnosti o promjenjivim društveno-političkim okolnostima tijekom promatranog razdoblja. Takav pristup nudi širok metodološki okvir za analizu spomeničke plastike, unutar kojega je moguća primjena različitih – kako tradicionalnih tako i novih – analitičkih alata, a da je pritom osiguran uvid u inicijalnu pretpostavku svakog spomenika: njegovo društveno ishodište i memorijalna funkcija. Budući da je opisani model postavljen dovoljno široko, vjerujemo kako bi on mogao – u metodološkom smislu – poslužiti kao poticaj ili osnova za istraživanje društvenih mehanizama koji se nalaze u pozadini srodnih korpusa memorijalne baštine bivših socijalističkih zemalja.

Iako se kiparski ili arhitektonski memorijalni objekt nalazi u središtu našega istraživanja, oslanjanje na model dinamičkog polja spomeničke produkcije omogućio nam je razumijevanje upravo onih procesa koji su ležali u pozadini razvoja novih spomeničkih koncepcija. Kako bi se uspostavila horizontalna veza među svim pojavnostima spomeničke plastike u korpusu, bilo je potrebno odrediti jasan kriterij prema kojem bi postale mjerljive dinamične i gotovo dramatične promjene u koncepciji spomenika – od konvencionalne, preko hibridne do inovativne – kakve u hrvatskoj poslijeratnoj spomeničkoj produkciji bilježimo u

razdoblju nešto kraćem od pola stoljeća. Predložena tipološka klasifikacije polazi, stoga, od prepoznavanja količine i vrste osnovnih konstruktivnih elemenata pojedinog spomenika (arhitektonski, kiparski, slikovni i kategorija ostalih/pomoćnih elemenata), a podjela građe na tipove, kategorije, potkategorije i varijante zasniva se na prepoznavanju dominantnog medija spomenika, odnosno načina slaganja različitih vrsta elemenata u spomeničku cjelinu.

Intencija ove tipološke klasifikacije bila je da omogući – između ostalog – i uvid u genezu tipoloških inovacija spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma, što su se odvile onkraj (pred)postavljenih granica umjetničkih medija i arhitektonskih praksi uključenih u nastanak ovoga segmenta hrvatske poslijeratne baštine. Usložavanje međuodnosa konstruktivnih elemenata spomenika, kao i usložavanje (su)odnosa spomenika prema okolnom prostoru, rezultira tipološkim inovacijama koje su i – iz perspektive poslijeratne europske spomeničke skulpture – kvalitativni specifikum ovoga korpusa. Relacija spomenika prema okolnome prostoru u tom je smislu posebice zanimljiva, a zbog činjenice da njegova protežnost i artikulacija postaju ne samo važnim činiteljima proizvođenja simboličkih značenja, nego i generiranja novih oblika komunikacije s posjetiteljem. U većini slučajeva ta su značenja usko vezana uz konkretne historijske događaje ili historijsku auru mjesta, a rezultat je veliki broj specifičnih ikonografskih tema koje bi, izuzmu li se reinterpretacija tradicionalnih motiva borbe, pobjede i stradanja, bilo vrlo teško sistematizirati u nosivi model tipološke klasifikacije spomeničke građe. Upravo zbog te činjenice, ikonografskoj analizi dodijelili smo ulogu pomoćne metode objašnjenja specifičnih, konstruktivnih rješenja unutar određenoga tipa spomenika. Istu ulogu dobila je i formalno-stilska analiza. Osim kao metoda identifikacije supostojanja različitih stilskih usmjerenja unutar promatranoga korpusa, ona je nedostatna pri objašnjenju artikulacije većih prostorno-plastičkih spomeničkih cjelina, čiji se organizacijski principi ne mogu razumjeti, ne uzme li se u obzir društveni mehanizam u pozadini njihova nastanka kao i uloge svih njegovih aktera. Odluka da upravo konstruktivne elemente i njihove suodnose uzmemo kao osnovu našega prijedloga tipologije spomenika iz razdoblja socijalizma, omogućila je i obuhvat uništenih spomenika. Pri obradi takvih objekata, uvelike na je pomogla sačuvana tehnička dokumentacija i vizualna građa – opisi, arhitektonski nacrti, fotografije, filmski i video zapisi – temeljem koje smo utvrdili broj, vrstu i međusobne odnose upotrijebljenih konstruktivnih elemenata, te i njih uključili u predloženi tipološki model.

Rezultati kvantitativne analize spomeničkih tipova, kategorija, potkategorija i varijanti spomenika predstavljaju osobito značajan doprinos ovoga istraživanja budući da su

istovremeno dali jasan uvid u tipološku strukturu cijeloga korpusa i otvorili nova istraživačka pitanja, na koja je odgovore bilo moguće ponuditi upravo zahvaljujući uspostavljenom modelu dinamičkog polja spomeničke produkcije, odnosno poznavanju složenih društveno-povijesnih okolnosti nastanka spomenika.

Kvantitativna analiza korpusa pokazala je da čak 86 % spomenika pripada osnovnom tipu spomenika, koji u najvećem broju slučajeva ukazuju na kontinuitet s tradicionalnom tipologijom spomenika europskog kulturnog kruga (stela, piramida, obelisk, skulptura na postamentu), a da se inovacijski iskoraci – koje se uglavnom javljaju u konstruktivno-inovacijskom i prostornom tipu spomenika – uočavaju kod manje od 5 % spomeničkih realizacija. Takvi rezultati opovrgavaju suvremenu popularnu, a sve češće i akademsku pretpostavku, prema kojoj se spomenici s inovacijskim obilježjima tumače kao *pars pro toto* spomeničke produkcije iz razdoblja socijalizma na području Hrvatske i ostatka bivše Jugoslavije. Kvantitativna analiza istovremeno skreće pozornost na spomenike koji čine ili su – prije uništenja – činili najveći segment korpusa. Uzrok njihovoj suvremenoj „nevidljivosti" ne leži samo u nepovoljnim simboličkim implikacijama ovoga dijela memorijale baštine unutar promijenjene ideološke paradigme, već i u činjenici da je političko-pragmatički aspekt spomenika i u socijalističkom razdoblju ovaj vid javne – uglavnom kiparske – produkcije dovodio u koliziju s idejom o autonomiji umjetničke proizvodnje, kao okosnice dominantne ideologije visokog modernizma. Zbog toga su tek rijetki primjeri, čija su formalno-stilska obilježja zadovoljila estetske kriterije visokog modernizma, bili uvršteni u kanon hrvatskog modernog kiparstva i arhitekture, dok se većina njih – osobito onih obilježenih konvencionalnom tipologijom i/ili figuracijom – i prije njihove difamacije po ideološkoj osnovi, nalazila izvan horizonta povijesnoumjetničkog interesa. Dok je izražen kritički odnos likovne kritike prema spomenicima u razdoblju socijalizma, kojeg smo prepoznali kao ključan korektivni faktor u procesu njihova nastanka, funkcionirao kao poluga iste modernističke paradigme koja je diktirala uvjete njihove izgradnje, suvremeni teorijski pristupi temelje se na drugačijim pretpostavkama, koje spomenik tumače kao medij ili mjesto prenošenja društvenog sjećanja. Stoga je pri valorizaciji ovoga vida kiparske i arhitektonske produkcije – koji potpada pod znatno širu kategoriju memorijalne baštine – u obzir potrebno uzeti i njihov kulturno-povijesni i simbolički značaj za lokalnu zajednicu ili društvo u cjelini, koji u pojedinim slučajevima pretpostavlja internacionalnu dimenziju i univerzalan, humanistički značaj.

Kvantitativna analiza podataka o godini podizanja spomenika pokazala je da je većina spomenika nastala u razdoblju između 1949. i 1962. godine te da su u tom razdoblju uglavnom podizani spomenici koji u tipološkom smislu pripadaju nekoj od kategorija, potkategorija ili varijanti osnovnog i konstruktivnog tipa. S druge strane, spomenici konstruktivno-inovacijskog i prostornog tipa uglavnom se javljaju u desetljećima u kojima je zamjetan pad opće produkcije spomenika. Ukrštavanjem rezultata kvantitativne analize korpusa sa spoznajama do kojih smo došli historiografskim istraživanjima, izvedeno je nekoliko značajnih zaključka, vezanih uz razloge ovako neravnomjerne vremenske distribucije nastanka pojedinih tipova spomenika. Pojačana izgradnja spomenika tijekom 1950-ih godina prvenstveno se javlja kao odraz potrebe lokalnih zajednica da čim prije obilježe događaje vezane uz Drugi svjetski rat, čije su posljedice – kako u smislu ljudskih i materijalnih gubitaka, tako i u smislu radikalne promjene društvene i političke paradigme – ostavili izniman trag u svim dijelovima Hrvatske. Tome u prilog govori i podatak da je većina spomenika nastalih u ovom razdoblju posvećena stradalnicima, odnosno poginulim borcima i civilnim žrtvama. S druge strane, činjenica da se podizanje spomenika najčešće vezalo uz proslavu obljetnica i državnih pravnika, ukazuje na neskriven politički interes da upisivanjem sjećanja i ideoloških simbola u javni prostor, kao i ritualnim praksama koje su se vezale uz spomeničke objekte, učvrste i ojačaju strogo definirani povijesni narativi, koji su održavali legitimitet vladajuće ideologije i političke elite. To će vremenom dovesti i do procesa „okoštavanja“ sjećanja, čije se nuspojave – potiskivanje i/ili tabuiziranje onih narativa vezanih uz Drugi svjetski rat, koji su mogli kompromitirati vladajuću ideologiju – nisu mogle sanirati niti inovativnim spomeničkim koncepcijama, koje su ublažavale dojam strogo kontroliranih povijesnih narativa.

Pojačana produkcija spomenika tijekom 1950-ih godina bila je, stoga, posljedica dinamičkog sustava produkcije spomenika, u kojem je podjednaku ulogu imao razgranat sustav političkih struktura (SUBNOR, društveno-političke organizacije), kao i sami građani koji su izgradnju spomenika često inicirali „odozdo“, pri čemu su bili primjenjivani različiti modeli (samo)financiranja i provođenja spomeničkih narudžbi. Takvi su uvjeti proizvodnje spomenika ključni za razumijevanje tipološke i stilske heterogenosti većega dijela korpusa, odnosno onoga nastalog u prvoj – ujedno i najintenzivnijoj – fazi izgradnje spomenika, kada se spomenička rješenja uglavnom oslanjanju na konvencionalne tipološke obrasce koji su primjenom novih oblikovnih ili morfoloških varijacija bili „modernizirani“ i prilagođavani novom simboličkom sadržaju. Iako su spomenici ovoga tipa u sadržajnom smislu – koji se uglavnom iščitava na

ikonografskoj razini – neraskidivo vezani uz povijesnu i ideološku pozadinu njihova nastanka, oni u tipološkom smislu ne upućuju na razvoj novih konstruktivnih rješenja i spomeničkih koncepcija.

Trend smanjenja opće spomeničke produkcije i istovremena proliferacija novih spomeničkih koncepcija kakve uglavnom pribrajamo konstruktivno-inovacijskom i prostornom tipu spomenika, koja započinje sredinom 1960-ih godina, bila je vezana uz nove politike pamćenja koje je provodio SUBNOR, a koje su podrazumijevale pojačanu brigu za efikasno prenošenje sjećanja na novu generaciju korisnika i uspostavljanje tješnje suradnje s drugim društvenim akterima koji sudjeluju u produkciji spomenika (stručne službe, likovna kritika, umjetnici). To je rezultiralo uvođenjem posebnih zakonskih propisa, kojima je bio reguliran proces podizanja spomenika, kao i integracijom procesa izgradnje spomenika u ostvarivanje općih društvenih i ekonomskih ciljeva (razvoj samoupravnih zajednica, turizam, regionalno prostorno planiranje). Ovi procesi su se odrazili i na novu tipologiju spomenika, odnosno funkcionalnu prilagodbu spomeničke tipologije novim društvenim zahtjevima i potrebama. Spomeničke realizacije na kakve nailazimo u konstruktivno-inovacijskom i prostornom tipu spomenika, a koje se počinju javljati tijekom 1960-ih godina, ukazuju na tendenciju objedinjavanja funkcionalne, simboličke i estetske funkcije, poput spomen-mostova, spomen-parkova, spomen-područja. S druge strane, potreba da se društveno sjećanje na suptilniji način integrira u prostorni kontekst te da se unošenjem suvremenih formalnih rješenja u oblikovanje konstruktivnih elemenata spomenika i inovativnim prostornim koncepcijama s korisnicima ostvari neposredniji kontakt i efikasniji transfer sjećanja, bila je vezana uz značaj koji se u toj, drugoj fazi izgradnje spomenika posvećuje novim generacijama korisnika. Budući da oni nisu bili sudionici ratnih zbivanja i kao takvi nisu raspolagali osobnim sjećanjima i/ili bili izravno opterećeni traumama vezanim uz Drugim svjetski rat, bilo je potrebno osmisliti nove oblikovne strategije koje bi posjetitelja angažirale na tjelesnoj i misaonoj razini. Iako su u formalno-stilskom smislu spomenici ovoga tipa odražavali obilježja individualnih umjetničkih ili arhitektonskih opusa, oslonjenih na opće tendencije zapadnoeuropskog poslijeratnog modernizma, njihov je značaj u kontekstu ovoga istraživanja prvenstveno prepoznat na razini razvoja novih tipoloških rješenja kojima su se nastojali riješiti specifični memorijalnih zadaci (savladavanje većih prostornih gabarita, teško dostupnih područja izloženih oštrim klimatskim uvjetima i sl.), na kakve nisu bili primjenjivi postojeći tipološki obrasci. Moguće je stoga tvrditi kako su se inovativna tipološka rješenja javila kao kumulativna posljedica nekoliko, jednako

važnih faktora: želje naručitelja da obilježi autentične lokacije i time njihov simbolički značaj približi novim generacijama korisnika te specifičnim, kolektivnim iskustvom antifašističke borbe na ovim prostorima, koje je spomeničku produkciju, iz urbanih središta usmjerilo na krajnje nekonvencionalne lokacije te umjetničkog talenta pojedinih autora. U tom smislu sintagma „proteza sjećanja“, kojom smo opisali specifičan učinak nekolicine spomeničkih realizacija Zdenka Kolacija, odražava nastojanje ovog, kao i niza drugih autora inovativnih spomeničkih rješenja, da upotrebom krajnje reduciranih konstruktivnih elemenata, spomenička cjelina pobudi specifičan vid imaginacije kod posjetitelja i time ostvari dinamičan transfer sjećanja oslobođen patetike i nametnutih tumačenja prošlosti.

Iako je tendencija uspostavljanja neposrednije veze s korisnikom i prilagode spomenika konfiguraciji terena ili urbanog okruženja u većoj ili manjoj mjeri prisutna kod svih tipova spomenika, ona se u konstruktivno-inovacijskom i prostornom tipu spomenika javlja kao novi oblik sintetičkog mišljenja spomeničke forme (konstruktivnih elemenata) i značenja (formalno-stilskih i ikonografskih obilježja), rezultirajući inovativnim konstruktivnim rješenjima i društveno-prostornim konceptima. Taj je razvoj proizašao i potrebe za nadilaženjem konvencionalne tipologije memorijalne plastike, koja se odlikuje jednoznačnom i jednosmjernom medijacijom sadržaja. Usložnjavanje značenja, koje se javlja kao jedna od ključnih odlika primjene novih konstruktivnih principa, podrazumijevalo je aktivniju – tjelesnu i psihološku – ulogu korisnika te artikulaciju prostora kao aktivne komponentne spomeničke cjeline i njezina značenja.

U pozadini inovativnih spomeničkih realizacija i koncepcija ležao je interes svih društvenih aktera da simbolički značaj određenih povijesnih lokacija, događaja ili ideja prenesu u suvremenu umjetničku, društvenu, političku ili ekonomsku praksu. Takvim je spomeničkim koncepcijama sjećanje na prošlost poprimalo projektivan karakter, budući da je upotreba konstruktivnih elemenata u simboličkom, ideološkom i praktičnom smislu anticipirala potrebe nove generacije korisnika i bila sračunata s budućim povodima i načinima njihove individualne recepcije i društvenog korištenja. Stoga najuspjelija spomenička rješenja, među kojima se ističu ona Dušana Džamonje, Zdenka Kolacija, Vojina Bakića, Stevana Luketića, Bogdana Bogdanovića i drugih, upravo zahvaljujući svojim inovativnim tipološkim karakteristikama ostvaruju trajnu vrijednost te i danas djeluju sugestivno na posjetitelje koji često nisu upoznati s povijesnim značenjem spomenika. Stoga je za razumijevanje formalno-stilske geneze spomenika ovoga tipa ključno nastojanje da se spomenička forma prilagodi autentičnoj lokaciji,

a svojom formom istovremenu iskaže singularnost (konkretno povijesno iskustvo) i univerzalnost događaja (ideja kojom je povijesna epizoda uokvirena). Upravo u tom nastojanju – uvjetovanom društveno-političkim okolnostima u kojem spomenici nastaju, ali i neodvojivom od osobnog odnosa umjetnika prema temi i kolektivnog povijesnoga iskustva antifašističke borbe na ovim prostorima – leži specifikum ovoga segmenta memorijalne plastike u europskim okvirima. Iako u formalno-stilskom smislu spomenička plastika iz razdoblja socijalizma odražava različite tendencije unutar europske poslijeratne umjetnosti (socrealizam, apstrakcija, nova skulptura, strategije post-modernih umjetničkih praksi), ona u tipološkom smislu razvija vlastitu praktičnu i teorijsku razvojnu liniju, što je čini jednim od rijetkih autentičnih fenomena hrvatske moderne umjetnosti.

Osobit prinos cjelovite analize korpusa, potpomognute upotrebom novih digitalnih alata za prostorne prikaze podataka, vezan je uz analizu vrsta autorstva koje se javljaju u produkciji spomeničke plastike, kao i uz mogućnost prikaza udjela pojedinih autora i autorica koji su svojim angažmanom obilježili ovaj vid umjetničke i arhitektonske produkcije druge polovice 20. stoljeća. Osim što je analiza pokazala da nastanak većine spomenika potrebno pripisati radu anonimnih lokalnih klesara ili graditelja, došli smo do zaključka da su specifične okolnosti nastanka spomenika u razdoblju socijalizma (naručiteljski mehanizmi, oblici financiranja, utjecaj novih umjetničkih tendencija posredstvom likovne kritike) rezultirali dvama specifičnim obilježjima autorske produkcije. Jedan od njih je veći broj suradničkih projekata, koji su bili značajni za razvoj inovativnih rješenja unutar pojedinih tipoloških potkategorija. Prikupljanje podataka o svim suradnicima uključenim u osmišljavanje, projektiranje i realizaciju različitih segmenta spomeničkih projekata, rezultiralo je boljom vidljivošću pojedinih, dosada zanemarenih autorskih udjela, osobito kada je riječ o arhitektima i krajobraznim arhitekticama. Jednako značajan rezultat ovakve analize su podaci o podzastupljenosti žena u polju spomeničke plastike, osobito kada je riječ o kiparskoj produkciji. Njihov nešto veći postotak u polju arhitekture vezan je uz dominantnu ulogu žena u hortikulturnom i prostornom oblikovanju, koje u dosadašnjim pregledima spomeničke plastike nije bilo valorizirano na adekvatan način. U tom se smislu naš prijedlog tipologije, u kojem je tretman prostornog okruženja prepoznat kao jedan od ključnih segmenta inovativnih spomeničkih koncepcija, pokazuje iznimno operativnim. Problem rodne zastupljenosti u produkciji spomenika, jednako kao i prikaz žena u spomeničkoj plastici, prepoznati su kao važne teme, pa tako oba ova aspekta čine podlogu za daljnja, historiografska i teorijska istraživanja na temu rodne zastupljenosti u

polju spomeničke plastike druge polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj, kao i komparativne analize srodnih spomeničkih korpusa u drugim europskim sredinama.

Drugi zaključak vezan uz temu autorstva spomenika prepoznat je u specifičnoj produkcijskoj konfiguraciji kiparskog angažmana u polju spomeničke plastike, koja se odvijala na nekoliko razina i rezultirala našom podjelom autora u tri karakteristične skupine (voditelji i suradnici majstorskih radionica, inovatori te autori lokalne i regionalne orijentacije). Proces raslojavanja kiparske spomeničke produkcija odvijao se spontano, kao rezultat (ili nusproizvod) opće proliferacije memorijalne plastike te dinamičnog i, uvjetno rečeno, slobodnog razvoja u sferi kulture i umjetnosti tijekom pedesetih godina. Zahvaljujući decentraliziranom sustavu javne narudžbe, kao i općem društveno-političkom konsenzusu o prihvaćanju modernističke paradigme, problemi i teme suvremenog kiparstva počeli su se reflektirati i u sferi memorijalne plastike. Istovremeno, specifični zahtjevi naručitelja i korisnika nastavljaju upotrebu konvencionalnih tipoloških obrazaca i narativnih strategija, kako bi memorijalni sadržaj spomenika bio „široko razumljiv“ i „jasno čitljiv“, što je bilo shvaćeno kao preduvjet efikasnog prijenosa društvenog sjećanja. Činjenica da su različite razine produkcije spomenika koegzistirale tijekom cijeloga promatranog razdoblja uvodi novu razinu tumačenja opće povijesti razvoja poslijeratnog kiparstva u Hrvatskoj, odnosno ukazuje na činjenicu da su poetička i stilska usmjerenja pojedinih autora – osobito onih koji su bili aktivniji u produkciji memorijalne plastike – jednim dijelom bila uvjetovana njihovim strateškim pozicioniranjem u sklopu specifične produkcijske konfiguracije ovoga segmenta kiparske produkcije. Kod nekih je autora to dovodilo do uske specijalizacije na tipološko i stilsko-formalno iznimno konvencionalna rješenja, dok je kiparima poput Dušana Džamonje ili Vojina Bakića, uspješan plasman u polju spomeničke produkcije predstavljao važan faktor, ne samo njihova poetičkog usmjerenja, već i ostvarivanja uvjeta za njihovu umjetničku afirmaciju na jugoslavenskom i međunarodnom planu.

Prostorni prikazi geografske rasprostranjenosti spomenika pokazali su da su spomenici svih osnovnih tipoloških skupina i potkategorija relativno ravnomjerno distribuirani cijelim područjem Hrvatske, odnosno da niti jedan tip ne ukazuje na izraženije regionalno ili lokalno obilježje. Zamjetna je tek veća koncentracija osnovnog tipa spomenika u punoj plastici u urbaniziranim područjima, što je bilo usko vezano uz veće financijske mogućnosti takvih zajednica, kao i veća koncentracija potkategorije reljefa u središnjoj Dalmaciji, koja je pak bila vezana uz tradicionalnu obradu kamena na tim područjima. U prostornom smislu, ustanovljena

je korelacija između smještanja spomenika na autentičnim lokacija i razvoja novih spomeničkih tipova. Tako se oko 55% spomenika konstruktivno-inovacijskog tipa i oko 60 % spomeničkih cjelina koje pripadaju prostornom tipu spomenika veže uz autentične lokacije, dok su spomenici osnovnog i kompozitnog tipa u znatno većem postotku smješteni na vidljivim, simboličkim mjestima u naseljenim područjima. Osim osnovnog tipa spomenika, poput stele ili piramide, tradicionalna tipologija spomenika bila je teže prilagodljiva zahtjevu obilježavanja događaja i lokacija koje su bile vezane uz partizanski način borbe, poput vojnih logora, zbjegova i bolnica, smještenih na teško dostupnim lokacijama na nenaseljenom područjima. Potreba za očuvanjem i inovativnim načinima obilježavanja autentičnih lokacija, koja je uvjetovala smještaj spomenika na neuobičajenim lokacijama nije, stoga, lako razumljiva prosječnom suvremenom konzumentu fotografija spomenika s područja bivše Jugoslavije, koje su – zahvaljujući njihovoj masovnoj distribuciji u virtualnom prostoru – posljednjih godina stekle iznimnu popularnost. Jednako tako, uvriježena percepcija spomenika kao singularnog, plastičkog elementa previđa činjenicu da je dio spomeničkih koncepcija bio usmjeren na obilježavanje većih prostornih cjelina. Često je, stoga, sam krajolik imao veći ili barem jednaki simbolički značaj kao i njihovi središnji skulpturalni naglasci, dok je oblikovanje krajolika činilo s njim nerazdvojivu cjelinu. U tom je smislu osobito značajan razvoj spomen-područja koja su, osim zaštite i obilježavanja većih prirodnih područja s izraženim povijesnim značajem, imale i funkciju samoodrživog, ekonomskog razvoja lokalnih zajednica, odnosno integraciju ideje samoupravljanja u proces medijacije društvenog sjećanja. Spomen-područja stoga predstavljaju specifikum unutar korpusa koji zahtjeva dodatna istraživanja, osobito u smislu njihove veze s pojmom proizvodnje prostora u jugoslavenskom modelu samoupravnog socijalizma. Spomenici su se javljali i kao elementi organizacije novih javnih površina koji su poprimali simboličku funkciju *mjesta sjećanja* (trgovi, parkovi) i bili sumjereni na spontani transfer sjećanja među pripadnicima određene zajednice. Zbog toga je široko raširena praksa izgradnje spomenika u većini naseljenih područja ostavila nezanemariv urbanistički trag, čineći tako važan povijesni sloj koji dodatno usložnjava razvoj novih kriterija valorizacije i zaštite ovoga segmenta memorijalne baštine.

SAŽETAK

Istraživanje spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj autorica je provela primjenom dvaju metodoloških pristupa koji se zasnivaju na pretpostavci o nužnosti uvida u cjelinu građe – što je omogućeno formiranjem korpusa s ukupno 1737 kataloških jedinica okupljenih u operativnoj bazi podataka – kao i o potrebi poznavanja društveno-povijesnog konteksta nastanka spomenika, temeljem čega je razrađen model dinamičkog polja produkcije spomeničke plastike, nastale u promatranom povijesnom razdoblju. Ove pretpostavke definirale su dva komplementarna metodološka pristupa – empirijsko istraživanje i katalogiziranje građe te historiografsko istraživanje konteksta njezina nastanka – koji određuju osnovnu strukturu doktorskog rada, podijeljenog na tri poglavlja. Nakon iznošenja ciljeva i hipoteza istraživanja, pojašnjena su teorijska polazišta na kojima je autorica zasnivala pristup povijesnoumjetničkom i kulturno-povijesnom fenomenu spomenika, dan je pregled korištenih izvora i dosadašnjih istraživanja u polju spomeničke produkcije poslijeratnog razdoblja te su naznačena ključna obilježja korpusa (tematski i vremenski opseg), predstavljena primjenom kvantitativne analize prikupljenih podataka. Drugo poglavlje donosi rezultate historiografskog istraživanja i dubinske analize društveno-povijesnog konteksta u kojem spomenici nastaju. Njima su ustanovljeni parametri za elaboraciju kontekstualnih uvjeta nastanka spomenika, koji su rezultirali prijedlogom modela dinamičkog polja spomeničke produkcije. Model funkcionira kao osnova za razumijevanje složenog međuodnosa društvenih aktera koje je autorica identificirala kao ključne u procesu nastanka spomenika u promatranom razdoblju (naručitelj, autor, kritičar i korisnik). Opisom naručiteljskih struktura i zakonodavnog okvira podizanja spomenika (javni natječaji, modeli financiranja), identifikacijom različitih razina produkcije spomenika, proizašlom iz kvantitativne i prostorne analize podataka o autorima spomenika, te sagledavanjem utjecaja likovne kritike i modela korištenja spomenika na produkciju i tipologiju spomeničke plastike, ostvareni su interpretativni parametri za analizu cijeloga korpusa, tj. fenomena spomeničke produkcije u razdoblju socijalizma. Analiza provedena u trećem, središnjem poglavlju disertacije temelji se na empirijskom istraživanju same građe i donosi prijedlog tipologije s opisom karakteristika pojedinih tipova, kategorija, potkategorija i varijanti spomenika, pojašnjenih na odabranim primjerima. Zahvaljujući velikoj količini podataka, analiza korpusa oslonjena je na mogućnosti koje pružaju digitalni alati za sistematizaciju, obradu i vizualizaciju podataka. Takva je metodologija pružila mogućnost objektivne analize

čitavog korpusa koja je rezultirala prvom tipologije spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma. Opis svih tipoloških skupina upotpunjen je dijagramima i prostornim prikazima geografske distribucije spomenika na području Hrvatske. Tipološka klasifikacija korpusa zasnovana je na prepoznavanju osnovnih konstruktivnih elemenata spomenika (arhitektonskih, kiparskih, slikovnih te pomoćnih/utilitarnih). Polazeći od uočenih, karakterističnih načina kombiniranja i suodnosa konstruktivnih elemenata, predložena tipološka klasifikacija spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma dijeli građu na četiri temeljne tipološke skupine: osnovni, kompozitni, konstruktivno-inovacijski i prostorni tip spomenika. Unutar svakog od četiri osnovna tipa spomenika prepoznaje se određeni broj podskupina obilježenih sličnom ili identičnom koncepcijom dominantnih konstruktivnih elemenata (arhitektonskih, kiparskih, slikovnih), odnosno specifičnim načinom organizacije prostora, kada je riječ o prostornom tipu spomenika. Temeljem tih specifičnosti, definirane su i niže hijerarhijske razine predložene tipološke klasifikacije, pa u tom smislu svaki tip spomenika ima svoje kategorije, potkategorije i/ili varijante. Intencija ove tipološke klasifikacije bila je da omogući – između ostalog – i uvid u genezu tipoloških inovacija spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma što su se odvile onkraj (pred)postavljenih granica umjetničkih medija i arhitektonskih praksi uključenih u nastanak ovoga segmenta hrvatske poslijeratne baštine. Usložavanje međuodnosa konstruktivnih elemenata spomenika, kao i usložavanje (su)odnosa spomenika prema okolnom prostoru, rezultira tipološkim inovacijama koje su i – iz perspektive poslijeratne europske spomeničke skulpture – kvalitativni specifikum ovoga korpusa. Relacija spomenika prema okolnome prostoru u tom je smislu posebice značajna, a zbog činjenice da njegova protežnost i artikulacija postaju ne samo važnim činiteljima proizvođenja simboličkih značenja, uglavnom usko vezanih uz konkretne historijske događaje ili historijsku auru mjesta, nego i generiranja novih oblika komunikacije s posjetiteljem.

Ključne riječi: spomenička plastika, tipologija, konstruktivni elementi, Drugi svjetski rat, naručitelj spomenika, autorstvo spomenika, likovna kritika, društveno korištenje spomenika, društveno sjećanje, politike pamćenja.

SUMMARY

The two methodological approaches that have been applied to the research of the. monuments from the socialist period in Croatia were based on the presumptions that the typology cannot be modelled without the overview of the whole material (empirical/infield research), and that the knowledge on the social and historical context of monuments' origin is the basis for their interpretation (historiographical research). The first was conducted by forming a *corpus* of 1737 entities collected in the functional data base, while the second was based on the proposed dynamic model of memorial production in the socialist period. These two complementary methodological approaches define the three-part structure of the thesis. In the first part, after having defined the aims and hypotheses of the thesis, the author elaborates theoretical foundations for the understanding of the monument as an art-historical and cultural-historical phenomenon. She further gives an overview of the archival and secondary sources and previous scientific research in the field of monumental production of the post-war period, and emphasizes key features of the *corpus* (its thematic and temporal scope), presented by the use of the quantitative data analysis. The second chapter of the thesis brings forward the results of the historiographical research, i.e. the thorough analysis of the social and historical context in which monuments were being produced. Thus defined parameters for the elaboration of the contextual condition of the creation of monuments, resulted in the proposed model of the dynamic field of memorial production. The model functions as the basis for the understanding of the complex interrelations between the social actors identified as the key protagonists in the process of the creation of monuments (commissioner, author, /art/critic and user). The interpretative parameters for the analysis of the *corpus*, i.e. of the production of monuments in the socialist period, were based on the following thematic foci: the description of commissioning procedures and the legal framework of the monuments' construction (public competitions, models of financing); the identification of various levels of the production of monumental sculpture, derived from the quantitative and spatial data analyses regarding the authorship of the monuments; the influence of contemporary art criticism on the production of monuments; and the influence of the ritual practices and the social use of monuments on their typological features. The analysis of the third, central chapter of the thesis is based on the empirical research of the material, which resulted in the typology model. The features of each level of typology – type, category, subcategory and variant – is described and explained on

selected case studies. Due to the quantity of the data in the *corpus*, the analysis partially relies on the use of new digital tools for the systematization, processing and visualisation of the data. Such methodology resulted in the objective analysis of the whole *corpus*, and offers the first typology model of monuments from the socialist period. The description of each typological level is supplemented with diagrams and maps showing the spatial distribution of monuments in Croatia. Typological classification is based on the recognition of the basic constructive elements of monuments (architectonic, sculptural, pictorial and auxiliary). Based on the characteristic ways of combining the constructive elements and their specific interrelation, the proposed typological classification is divided into four basic typological groups: basic, composite, constructive-innovative and spatial type of monument. Within each type there is a number of recognisable typological groups, marked by similar or identical conception of the dominant constructive elements (architectonic, sculptural, pictorial), or by the specific model of spatial organisation of the elements, when it comes to the spatial type of monument. Based on these parameters, the author defines and describes hierarchically lower levels of typological classification. Thus, each type of monument is divided into several categories, subcategories and/or variants. One of the aims of such typological classification is to enable the genealogy of typological innovations in the field of memorial production from the socialist period, which emerged beyond the presupposed limits of artistic media and architectonic practices that were included in the origin of this segment of Croatian post-war memorial heritage. The higher level of the complexity of the interrelations between the constructive elements, as well as their interactivity with the surrounding space, resulted in typological innovations, which are – as seen from the perspective of the European post-war memorial production – qualitative exceptions of this corpus. Especially important are new types of relations established between monuments and their spatial context, which emerged from the fact that their structural features and formal articulation of elements carry new symbolic meanings – which are in most cases closely related to historical events or the historical aura of the space – and generate new modes of communication with visitors.

Key words: memorial sculpture and architecture, typology, constructive elements, Second World War, monuments' commissioners, monuments' authorship, art criticism, social use of monuments, social memory, politics of remembrance.

POPIS KORIŠTENIH I DRUGIH IZVORA

Studije, monografije, znanstveni i stručni članci:

1. –, „Spomenik Kardelju“, *Čovjek i prostor*, 314, 5/1979., 5.
2. „Memorijal dvadest šestorice smrznutih partizana“, u: *Bilten br. 1*, Mrkopalj, 1967.
3. *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), 155, 1975. (cijeli broj)
4. *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), 158–159, 1976. (cijeli broj)
5. *Arhitekturu – urbanizam. Časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje* (Beograd), 10, 1961. (cijeli broj)
6. *Art Journal. Sculpture in Postwar Europe and America 1945-59*, 53/4, 1994. (cijeli broj)
7. Assmann, Jan, „Kulturno sjećanje”, u: M. Brkljačić, S. Prlenda (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2006.
8. Assmann, Jan; Czaplicka, John, „Collective Memory and Cultural Identity“, u: *New German Critique*, br. 65, *Cultural History/Cultural Studies*, proljeće – ljeto, 1995.
9. Bazin, J.; Glatigny P. D.; Piotrowski, P., *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budimpešta – New York: Central European University Press, 2016.
10. Benický, Karol, *Po stopách slávy*, Banska Bystrica: Vydalo Vydavatel'stvo Oveta, 1974.
11. Berović, Dane, *Spomenici Revolucije. Zbornik spomenika revolucije 1941.-1945. godine povodom 35-godišnjice oslobođenja zemlje, 36-godišnjice oslobođenja Šibenika i šibenske komune*, Šibenik: Općinski odbor SUBNOR-a Šibenik, 1980.
12. Bešlin, Milivoj; Martinov, Vojislav (ur.), *Stigma totalitarizma – antitotalitarni diskurs u funkciji diskreditacije levice*, Novi Sad: AKO, 2014.
13. Bezzola, Tobia, „Preface“, u: *Socialist Architecture: The Vanishing Act*, Srđan Jovanović Weiss i Armin Linke (ur.), Zurich: Codax Publisher, 2012.

14. *Bilten*, br. 1, Beograd: Auto-moto savez Jugoslavije, 1967.
15. *Bilten*, god. 5, br. 14, Beograd: Društvo konzervatora Jugoslavije, 1964.
16. Blagojević, Ljiljana, „Postmodernism in Belgrade Architecture: Between Cultural Modernity and Societal Modernisation“, u: *SPATIUM International Review*, 25 (2011.). DOI: 10.2298/SPAT1125023B.
17. Bogdanović, Bogdan, „Arhitektura i magija“, *Umetnost*, 2, travanj/svibnja/lipanj 1965.
18. Bogdanović, Bogdan, *Ukleti neimar*, Split: Feral Tribune, 2001.
19. Brkljačić, Maja; Prlenda, Sandra (ur.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.
20. Brumen, Jože; Džamonja, Dušan; Kržišnik Zoran (ur.), *Dušan Džamonja*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.
21. Burstow, Robert, „Western European Modernism in the Service of American Cold-War Liberalism“, u: *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Lj. Kolešnik (ur.), Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.
22. Ceysson, Bernard. „The Impossible Statue“, u: *Nach der Flut: Kunst 1945.–1960.*, S. Sauquet, J. Lehner (ur.), Beč: Kunstlerhaus, 1995.
23. Connerton, Paul, *Kako se društva sjećaju?*, Zagreb: Antibarbarus, 2004.
24. Curl, Stevens James, *Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
25. Čalić, Dušan (ur.), *Simpozij o Petrovoj Gori u povodu 25 godišnjice III zasjedanja ZAVNOH-a, Topusko, 10.-13. studenog 1969.*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1972.
26. Čopič, Špelca; Prelovšek, Damijan; Žitko, Sonja (ur.), *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana: DZS, 1991.
27. *Čovjek i prostor*, 77, 1958. (cijeli broj)
28. Čubrić, Jadranka; Dokmanović, Ranko (ur.), *Pamtimo. Spomenici socijalističke revolucije: Rijeka*, Rijeka: Skupština općine Rijeka, Komisija za njegovanje tradicije NOR-a i Socijalističke revolucije, 1983.

29. Dakić, Mile, *Spomen-područje Bijeli Potoci – Kamensko. Titova Korenica*, Titova Korenica; Beograd: Spomen-područje Bijeli Potoci-Kamensko, NIRO Turistička štampa, 1983.
30. Delač, Domagoj; Šimunković, Mario, *Sjećanje je borba*, Zagreb: SABA RH; Alerta, 2013.
31. Doss, Erika, „War, memory, and the public mediation of affect: The National World War II Memorial and American imperialism“, u: *Memory Studies* 1/2008.
32. Došen, Antonia, „Spomenici s rokom trajanja – tri spomenika u gradu Gospiću devastirana devedesetih godina“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32-33/34-35, 2015.
33. *Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Portr – Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966.
34. Ferlinc, Iva, „Kidričevo, naselje povojnega časa“, u: *Zbornik Občine Kidričevo*, Kidričevo: Občina Kidričevo, 2010.
35. Fisković, Cvito, „Svjedočanstvo o ubistvu kipara Lozice“, u: *Partizanski spomenici*, Split: Naklada Slobodne Dalmacije, 1945.
36. Fletcher, Pamela, „Razmišljanja o digitalnoj povijesti umjetnosti“, *Život umjetnosti*, 99, 2016.
37. Fowkes, Reuben, „Monumental Sculpture in Post-War Eastern Europe, 1945-1960“, Essex: University of Essex, 2002. (doktorska disertacija)
38. Franković, Eugen, „Javnost spomenika“, *Život umjetnosti*, 2, 1966.
39. Fučić, Branko, „Gortanov spomenik u Bermu“, *Bulletin JAZU*, IV/I, 1958.
40. Gabrič, Aleš, „Totalitarizem in Slovenija ali zakaj za Slovenijo ni ustrezna terminologija, ki jo uporabljajo v tuji strokovni literaturi?“, *Prispevki za novejšo zgodovino*, Vol 53, No 1, 2013.
41. Gamboni, Dario, *Destruction of Art. Iconclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books Ltd., 1997.
42. Gamulin, Grgo, „Spomenik na Kozari“, *Život umjetnosti*, 15/16, 1971.
43. Gamulin, Grgo, *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. Stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.
44. Gažević, Nikola (ur.), *Vojna enciklopedija*, II izdanje, svezak 5, Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1985.

45. Geiger, Vladimir; Josipović Batorek, Slađana, „O provođenju odluke komunističkih vlasti iz 1945. o uklanjanju grobalja i grobova 'okupatora' i 'narodnih neprijatelja' u Slavoniji i Srijemu“, *Scrinia Slavonica*, 15, 2015.
46. Getsy, David J., „Fallen Women: The Gender of Horizontality and the Abandonment of the Pedestal by Giacometti and Epstein“, u: *Display and Displacement: Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, A. Gerstein (ur.), London: Paul Holberton and the Courtauld Research Forum, 2007.
47. Gillen, Eckhart; Weibel, Peter (ur.), *Art in Europe 1945–1968. Facing the Future*, Tielt: Lannoo, 2016.
48. Halbwachs, Maurice, *The Collective Memory*, Harper & Row Colophon Books, 1980.
49. Horvat Pintarić, Vera, „Spomenička skulptura Dušana Džamonje“, *Umetnost*, 8, 1968.
50. Horvatinčić, Sanja, „Izbrisane: o cirkularnosti mizogine kulture na primjeru reprezentacije žena u javnom prostoru Zagreba“, u: *Natrag na trg! Umjetnost u javnom prostoru: prakse i refleksije*, Zagreb: BLOK, 2015.
51. Horvatinčić, Sanja, „Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 31, 2012.
52. Horvatinčić, Sanja, „Povijest nemogućeg spomenika: izgradnja spomenika žrtvama fašizma u Jajincima“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32–33; 34–35, 2015.
53. Horvatinčić, Sanja, „Prijedlog modela problemske analize spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma“, *Radovi Instituta za povijest* umjetnosti, 37, 2013.
54. Horvatinčić, Sanja, „Život i smrt vjesnika slobode“, *Zarez: dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, 397, 2014.
55. *International Charter for the Conservation and Restoration of Monumnets and Sites*, Venecija: ICOMOS, 1966.
56. Ivančević, Nataša (ur.), *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

57. *Izvještaj glavnog odbora Saveza boraca Narodno-oslobodilačkog rata Hrvatske o radu Saveza između Drugog i Trećeg kongresa (1951-1957)*, Zagreb: SBNOR Hrvatska, 1957.
58. Jakovljević, Božo (ur.), *Antifašizam na Buzeštini: narodnooslobodilački pokret 1941.-1945.*, Buzet: Savez antifašista grada Buzeta, Pučko otvoreno učilište Augustin Vivoda, Katedra čakavskog sabora; Račice: Reprezent, 2003.
59. Jokić, Gojko, *Spomen-park „Kragujevački oktobar"*, Beograd: Turistički vodiči / Biblioteka Spomenici revolucije, 1979.
60. Jovanović Weiss, Srđan; Linke, Armin (ur.), *Socialist Architecture: The Vanishing Act*, Zurich: Codax Publisher, 2012.
61. Kardelj, Edvard, *Izlaganja na III. Kongresu SK* Srbije, Rad: Beograd, 1954.
62. Karge, Heike, *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje*, Beograd: XX Vek, 2014.
63. Karge, Heike, *Steinerne Erinnerung - versteinerte Erinnerung? Kriegsgedenken in Jugoslawien (1947-1970)*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010.
64. *Karlovačka transverzala. Tragom XIII proleterske brigade*, Karlovac: Planinarsko društvo „Dubovac", 1980.
65. Kirn, Gal, „Transformation of memorial sites in the post-Yugoslav context", u: *Reading Images in the post -Yugoslav context*, S. Karamanić, D. Šuber (ur.), Leiden: Brill Publishers, 2012.
66. Kirn, Gal; Burghardt, Robert, „Jugoslavenski partizanski spomenici: Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma", *jugoLink: pregled postjugoslovenskih istraživanja*, 1, 2012.
67. Knežević, Snješka, „Projekt spomenika na Petrovoj gori", u: *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Acta architectonica, Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, 1981.
68. Kodrnja, Jasenka (ur.), *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006.
69. Kolacio, Zdenko, „Kova je naša. Opći jugoslavenski natječaj za uređenje spomen-prostora rudaru, Labin, 1980.", *Čovjek i prostor*, 340–341, 1981.
70. Kolacio, Zdenko, „Spomen groblje u Kamenskom Vučjaku i spomen-objekt u šumi Abez kod Vrginmosta", *Čovjek i prostor*, 252, 1972.

71. Kolacio, Zdenko, „Spomen-područje 'Dotrščina' u Zagrebu“, *Arhitektura*, 176–177., 1981.
72. Kolacio, Zdenko, „Zapisi autora“, u: *Zdenko Kolacio. Spomenici i obilježja 1952 – 1982.*, Zagreb: Globus, 1984.
73. Kolacio, Zdenko, *Spomenici i obilježja 1953–1982*, Zagreb: Globus, 1984.
74. Kolar Sluga, Breda (ur.), *Slavko Tihec 1928−1993*, Maribor: Umetnostna galerija Maribor, 2003./2004.
75. Kolešnik, Ljiljana (ur.), *Art and Ideology: The Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.
76. Kolešnik, Ljiljana (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, MSU, Zagreb, 2012.
77. Kolešnik, Ljiljana, „Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22, 1998.
78. Kolešnik, Ljiljana, „Likovne kritike i polemike 1950-ih godina u Hrvatskoj“, u: *Hrvatska likovna kritika 50-ih – izabrani tekstovi*, Lj. Kolešnik (ur.), Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999.
79. Kolešnik, Ljiljana, „Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu“, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Milan Pelc (ur.), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2004.
80. Kolešnik, Ljiljana, *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
81. Konjhodžić, Mahmud, *Sjećanja u kamen uklesana. Spomenici radničkog pokreta i narodne revolucije u Hrvatskoj*, Zagreb: Ured za informacije Izvršnog vijeća Sabora NRH, 1960.
82. Kovač, Leonida, „Jesmo li još uvijek moderni?“, u: *Refleksije vremena 1945.–1955.* Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2012.
83. Krauss, Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, Vol. 8, Spring, 1979.
84. Krković, Ilija; Grijić, Vera, *Momčilo Krković – Skulptura*, Beograd: Beogradska knjiga, 2009.

85. Krnić, Zdravko (ur.), *Putevima revolucije*, Zagreb: Turistkomerc, Republički odbor SUB NOR SR Hrvatske, 1979.
86. Kulić, Vladimir, „Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City“, u: *East West Central Re-building Europe, 1950-1990, Vol. 1, Re-Humanizing Architecture*, Ákos Moravánszky, et al. (ur.), BIRKHÄUSER, 2016.
87. Kulić, Vladimir, „Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References“, u: *ACSA 101: New Constellations, New Ecologies*, Ila Berman, Edward Mitchell, (ur.), Washington, D.C.: Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013.
88. Kulić, Vladimir, *Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945-65* (doktorska disertacija), The University of Texas, Austin, 2009.
89. Kuljić, Todor, *Kultura sećanja - Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja, 2006.
90. Kvesić, Sibe, *Dalmacija u narodnooslobodilačkoj borbi*, Zagreb: Lykos, 1960.
91. Lah, Milena, *Milena Lah*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske; Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1991.
92. Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, 2004.
93. Lawler, Andrew, *The Partisans' Cemetery in Mostar, Bosnia & Herzegovina: Implications of the deterioration of a Monument and Site* (M.Cons dissertation) KU Leuven: Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Faculty of Engineering Sciences, 2013.
94. Leboš, Sonja (ur.), *Mnemosyne - Theatre of Memories : phase 1: getting together*, Zagreb: Association for Interdisciplinary and Intercultural Research, 2010.
95. Lebow, Richard Ned; Kansteiner, Wulf; Fogu, Claudio (ur.), *Politics of Memory in Post-War Europe*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2006.
96. Lešaja, Ante, *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Zagreb: Profil knjiga d.o.o.; Srpsko narodno vijeće, 2012.
97. *Likovni leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2015.

98. Lodder, Christina, „Lenin's Plan for Monumental Propaganda", u: *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992*, Manchester: Manchester University Press ND, 1993.
99. Luketić, Eleonora (ur.), *Stevan Luketić*, Zagreb: Skaner studio, 2006.
100. Ljubljanović, Srećko, *Spomenici revolucije. Spomen-obilježja radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta u Požeškoj kotlini*, Slavonska Požega: Savez udruženja boraca NOR; Općinski odbor Slavonska Požega, 1968.
101. Maković, Zvonko, „Sudbina spomenika revolucije. Sotonski obračun s prošlošću", *CICERO - MAGAZIN ZA UMJETNOSTI*, br. 5, travanj 1999.
102. Maleković, Vladimir, „Rekonstrukcija kosturnice u Čazmi", *Čovjek i prostor*, 212, 1971.
103. Manojlović-Pintar, Olga, *Arheologija sećanja*, Beograd: Čigoja, 2014.
104. Maroević, Tonko, „Predgovor", u: *Zdenko Kolacio*, Zagreb: Globus, 1984.
105. Maroević, Tonko, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus; SKD Prosvjeta, 1998.
106. Marter, Joan, „The Ascendancy of Abstracion for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition", *Art Journal. Sculpture in Postwar Europe and America 1945-59*, 53/4, 1994.
107. Maružin Abram; Rojnić Miho, *Spomenici govore. Katalog spomeničkih obilježja, poginulih boraca i žrtava fašističkog terora na Puljštini u Drugom svjetskom ratu*, Pula: UABH grada Pule, 2004.
108. Mažuran Subotić, Vesna, *Marijan Kocković 1923.–1991.*, Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2013.
109. Michalski, Sergiusz, *Public Monuments : Art in Political Bondage 1870 – 1997*, London: Reaktion Books, 1998.
110. Middleton, David; Brown, Steven D., „Memory and Space in the Work of Maurice Halbwachs", u: *The Social Psychology of experience: Studies in Remembering and Forgetting*, D. Middleton i S. D. Brown (ur.), London: Sage Publications, 2005.
111. Mikulić, Borislav, „Poietički pojam prakse i njegov kulturni kontekst. Filozofija praxis u političkim, teorijskim i umjetničkim previranjima 60-ih", u: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2008.

112. Mirčev, Andrej, „Prostorne prakse između arheologije, ideologije i arhiva (skica za kritičko-dijalektičku kartografiju)“, u: *Mjesto izvedbe i stvaranje grada,* V. Gulin Zrnić, N. Škrbić Alempijević, J. Zanki (ur.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika; Institut za etnologiju i folkloristiku, 2016.
113. Mlikota, Antonija, „Natječaj za spomenik drugu Titu i vjekovnoj borbi Zadra za slobodu iz 1982. godine“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića,* 32–33; 34–35, 2015.
114. Mosse, George L., *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, 1991.
115. Mrduljaš, Maroje; Kulić, Vladimir (ur.), *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Pragmatism*, Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2012.
116. Mueller, Werner, *Atlas arhitekture I,* Zagreb: Golden Marketing; Institut građevinarstva Hrvatske, 1999.
117. Murwaska-Muthesisus, Katarzyna, „Oskar Hansen and the Auschwitz Countermemorial, 1958-59“, u: *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe, 1945 – 1968,* Charlotte Benton (ur.), Ashgate Publishing Limited & Henry Moore Institute, 2004.
118. Musil, Robert, „Monuments“, u: *Posthumous Papers of a Living Author,* New York: Archipelago Books, 2006.
119. Mušinovič, Mina, „Javni spomeniki 19. in 20. stoletja na Gorenjskem“, Ljubljana: Fakulteta za podiplomski humanistični študij Ljubljana, 2013. (doktorski rad)
120. Mutnjaković, Andrija, “Nekoliko konstatacija i misli uz misli i konstatacije A. V. Mihičića”, *Čovjek i prostor*, 35, 1955.
121. Mutnjaković, Andrija, „Spomenik naše revolucije”, *Čovjek i prostor*, 124, 1963.
122. Mutnjaković, Andrija, *Arhitektonika pape Siksta V.,* Zagreb: Art studio Zazinović, HAZU, 2010.
123. *Muzeologija 26: Muzejske zbirke, muzejske izložbe i stalne izložbe sadržajno vezane uz Radnički pokret, NOB i poslijeratnu socijalističku izgradnju na teritoriju SR Hrvatske,* Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1988. (cijeli broj)

124. Nadkarni, Maya, „The Death of Socialism and the Afterlife of its Monuments: Making and Marketing the Past in Budapest's Statue Park Museum“, u: *Contested Pasts. The Politics of Memory*. K. Hodgkin, S. Radstone (ur.), London: Routlige, 2003.
125. *Narodnooslobodilačka borba u Dalmaciji 1941. – 1945. Zbornik dokumenata. Knjiga 1: 1941. godina*, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1981.
126. Neutelings, Willem Jan, „*Spomeniks: The Monuments of Former Yugoslavia. Introduction to the work of Jan Kempenaers*“ (2008.), u: *Spomenik*, Amsterdam: Roma Publications, 2010.
127. Nora, Pierre; Lawrence, D. Kritzman (ur.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1: conflicts and* divisions, New York&Chichester: Columbia University Press, 1996.
128. *Novine #12*, Zagreb: Galerija Nova, 2007.
129. *O spomenicima kulture iz Narodnooslobodilačke borbe*, Beograd, Gradski odbor Saveza boraca NO rata Srbije, 1960.
130. Owens, Craig, „The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism“, u: *October*, 12, 1980.
131. *Partizanski put Banijom*, Petrinja: Planinarsko društvo „Gavrilović“, 1987.
132. Pasinović, Antoaneta, „Prostorna analiza spomenika“, *Život umjetnosti*, 2, 1966.
133. Pavlović, Boro, „Memorijalni park NOB Petrova Gora“, *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975.
134. Pejaković, Mladen, *Branko Ružić*, Zagreb: HAZU, 1996.
135. Perić, Tomislav, *U spomen Revoluciji*, Omiš: Općinski odbor SUBNOR Omiš; Koodinacijski odbor za njegovanje revolucionarnih tradicija općine Omiš, 1983.
136. Piotrowski, Piotr, *Avangarda u sjeni Jate. Umjetnost srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
137. Plenča, Dušan, *Tjentište – dolina heroja*, Beograd: NIP „Mladost“; Tjentište: Nacionalni park „Sutjeska“, 1974.
138. Potkonjak, Sanja; Pletenac, Tomislav, „Kada spomenici ožive – 'umjetnost sjećanja' u javnom prostoru“, *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 23, 2011.
139. Prelog, Milan, „Djelo Vojina Bakića“, *Pogledi*, 11, 1953.

140. Protić, Miodrag B., „Jugoslovenska skulptura 1870.–1950.“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.

141. Putar, Radoslav, „Smisao i mogućnost spomenika“, *Arhitektura – urbanizam. Časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industijsko oblikovanje* (Beograd), 10, 1961.

142. Putar, Radoslav, „Što kažu na VIII. Izložbi ULUH-a? II. Skulptura“, u: *Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950.–1960.*, Lj. Kolešnik (ur.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – AICA, hrvatska sekcija, 1998.

143. Radovani, Kosta Angeli, „Lutanja između dobrih i loših spomenika“, u: *Između proroka i radnika : ogledi o stoljeću hrvatskoga kiparstva / Kosta Angeli Radovani*, I. Šimat Banov (ur.), Zagreb: Erasmus naklada, 2007.

144. Radovani, Kosta Angeli; Kolacio, Zdenko, *Projekt za Spomenik narodnom heroju Radi Končaru i drugim streljanim borcima NOB-e u Šibeniku*, Zagreb: 1962.

145. Rajčević, Uglješa, *Zatirano i zatrto. O uništenim srpskim spomenicima. Knj. 1*, Novi Sad: Prometej, 2001.

146. Ridle, Andrea; Schretter, Lukas (ur.), *Das internacionale Mahnmal von Nandor Glid. Idee, Wettbewerbe, Realisirung*, Berlin: Metropol-Verlag, 2015.

147. Ritter, Katharina et al. (ur.), *Soviet Modernism 1955–1991: An Unknown History*, , Beč: Architecturzentrum; Zürich: Park Books, 2012.

148. *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990–2000.*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske, 2001.

149. Seissel, Josip; Bakić, Vojin et al., „Memorijalni kompleks Dotršćina u Zagrebu“, u: *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975.

150. Silič-Nemec, Nelida, *Javni spomeniki na Primorskem 1945-1978*, Koper: Založba Lipa; Založništvo Tržaškega tiska; Goriški muzej, 1982.

151. *Sinteza. Revija za likovno kulturo* (Ljubljana) 7, 1967. (cijeli broj)

152. Sjekavica, Marko, „Sustavno uništavanje baštine – prema pojmu kulturocida/heritocida“, *Informatica Museologica*, 43, 1–4, 2013.

153. *Split – Kumrovec*, katalog izložbe, Umjetnički salon, 9.–25.3.1973., Split: SUBNOR općine Split; Savez omladine općine Split; Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, pododbor Split, 1973.
154. *Spomenici revolucionarnoga radničkog pokreta, Narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije*, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture – Zagreb, 1986.
155. *Spomenik*, Amsterdam: Roma Publications, 2010.
156. *Spomen-kosturnica Barletta*, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1970.
157. *Spomen-kosturnica Sansepolcro*, Beograd: Savezni zavod za zdravstvo i socijalnu politiku SFRJ, 1973.
158. Srhoj, Vinko, *Grupa Biafra 1970. – 1978.*, Zagreb: Art studio Azinović, 2001.
159. *Stazama kaštelanskih partizana. Dnevnik i vodič planinarske transverzale*, Kaštela: Planinarsko društvo „Kozjak“ Kaštel Sućurac; Paninarska sekcija „Ante Bedalov“ Kaštel Kambelovac, 1985.
160. Stevens, Quentin; Franck, Karen A., *Memorials as Spaces of Engagement: Design, Use and Meaning*, London: Taylor and Francis, 2015.
161. Šaina, Toni; Šurina, Edita, „Zaštitni zahvati na zidnim mozaicima Ede Murtića na Spomen-kosturnici u Čazmi“, *Portal*, 5, 2014.
162. Šegedin, Petar, *Frano Kršinić*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1968.
163. Šimat Banov, Ive, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Lijevak, 2013.
164. Škrgatić, Sanja, „Akademski kipar Zvonko Car“, u: *Memorijalni atelje Zvonka Cara*, Crikvenica: Ustanova u kulturi „Dr. Ivan Kostrenčić“, 2007.
165. Šustić, Ivica, *Spomenici revolucionarnog radničkog pokreta, NOB-a i socijalističke revolucije na području općine Sisak*, Sisak: Muzej Sisak, 1982.
166. Tolstoy, Vladimir; Bibikova, Irina; Cooke, Catherine (ur.), *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918-33*, London: Thames and Hudston, 1990.
167. Traverso, Enco, „Istorija i sećanje: antinomski par?“, u: *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44. Priručnik za čitanje grada*, R. Rädle, M. Pisarri (ur.), Beograd: M. Radanović, 2013.

168. Turinski, Živojin, „Sakralne građevine Bogdana Bogdanovića“, u: *Umetnost*, 1, siječanj/veljača/ožujak 1965.

169. Van Gerven Oei, Vincent W. J. (ur.), *Lapidari, Volume 1: Texts*; *Lapidari, Volume 2: Images, Part I*; *Lapidari, Volume 3: Images, Part II*, Brooklyn, NY: punctum books, 2015.

170. Vojnović, Branislava (ur.), *Zapisnici Politbiroa Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije 1945.-1952., svezak 2: 1949. - 1952.*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2006.

171. Vujičić, Davorin, „Geneza i analiza spomenika *Pobuna u Villefrancheu* Vanje Radauša“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 32-33/34-35, 2015.

172. Vujučić, Davorin, *Priče o spomenicima: Skice i modeli za spomenike u stalnom postavu Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec: Muzej Hrvatskog Zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2015.

173. Vukov, Nikolai; Ponchiroli, Luka, *Witnessed of Stone. Monuments and Architectures of Red Bulgaria 1944–1989*, Ponchirli Editory, 2011.

174. Wenzler, Fedor, „Spomen područja kao specifična kategorija obilježavanja lokaliteta i memoriranja značajnih događaja iz Narodnooslobodilačke borbe“, *Arhitektura – časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primijenjenu umjetnost*, 155, 1975.

175. Williams, Raymond, *Culture and Materialism: Selected Essays*, New York: Verso Books, 1980./2005.

176. Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning.* New Haven, London: Yale University Press, 1993.

177. Zarić, Borivoj, *Povijesna sjećanja zapisana u kamenu. Stanje spomeničke antifašističke baštine Požeške kotline iz perioda Narodnooslobodilačkog rata 1941. – 1945. godine*, Požega: Udruga antifašističkih boraca i antifašista – Požega, 2013.

178. Zdunić, Drago (ur.), *Revolucionarno kiparstvo*, Zagreb: Spektar, 1977.

179. Živković, Zdravko, *Aleksandar Freudenreich. Arhitekt i graditelj*, Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske, 1992.

Opća periodika:

1. – „Augustinčić kleše Gupca“, *Vjesnik,* 7. 3. 1971.
2. – „Diskusija posle referata“, *Crvena zvezda,* 6. 4. 1954.
3. – „Džamonji druga nagrada“, *Novi list,* 20. 2. 1980.
4. – „Frano Kršinić: 'Nisam slabić – ali bilo je teško'“, *Vjesnik,* 19. 10. 1968.
5. – „Gorjelo je nebo nad Moslavinom“, *Moslavački list,* 11 .9. 1975.
6. – „Komanda grada Zagreba podigla je nadgrobni spomenika palim talijanskim partizanima“, *27. srpanj,* 1. 11. 1949.
7. – „Moslavački stih. Kako je nastao spomenik revoluciji u Podgariću“, *Vjesnik u srijedu,* 13. 9. 1967.
8. – „Novi spomenici“, *27. srpanj,* 2. 3. 1951.
9. – „O prošlosti – bez idile“, *Četvrti jul,* 15. 2. 1986.
10. – „Okončan spor oko spomenika u Ludini“, *Moslavački list,* 15. 3. 1967.
11. – „Omladina između prošlosti i sadašnjosti“, *Četvrti jul,* 17. 1. 1985.
12. – „Prilozi za spomenik još uvijek stižu“, *Novi list,* 25. 8. 1955.
13. – „Revolucionarne tradicije danas“, *Četvrti jul,* 17. 1. 1984.
14. – „Rezolucija protiv klevetničke kampanje Informbiroa“, *27. srpanj. Organ zemaljskog odbora Saveza boraca NOR Hrvatske,* 16. 7. 1949.
15. – „Skulptor slobodne forme“, *Četvrti jul,* 23. 7. 1974.
16. – „Spomenici i spomen-obilježja“, *Četvrti jul,* 10. 7. 1984.
17. – „Tragovima partizana. Prvomajska tradicionalna akcija izviđača u Hrvatskoj ‘Kalnik 1963’“, *Četvrti jul,* 30. 4. 1963.
18. – „U Bejsfjordu kod Narvika otkriven je spomenik jugoslovenskim borcima“, *Crvena zvezda. Organ glavnog odbora Saveza boraca Narodnooslobodilačkog rata,* Beograd, 1949.
19. – „U Zagrebu otvorena izložba ‘Predlog spomenika Jasenovac’“, u: *Četvrti jul,* 19. 3. 1963.
20. – „Žrtvama Jasenovačkog logora podići će se veličanstven spomenik“, u: *Četvrti jul,* 19. 3. 1963.
21. Bek, Stjepan, "Žena Biokovka", *Četvrti jul,* 28. 7. 1981.
22. Bek, Stjepan, „Apstrakcija i simboli“, *Četvrti jul,* 10. 2. 1970.
23. Bek, Stjepan, „Nova kategorizacija spomenika“, *Četvti jul,* 16. 3. 1982.

24. Bihalji-Merin, Oto, „O spomenicima dostojnim besmrtnih dela“, *Narodni list*, Zagreb, 1948.
25. Blečić, Milorad R., „Spomenici o našem vremenu“, u: *Četvrti jul*, 21. 7. 1964.
26. Božičević, Mato, "Do dana borca spomenik u Ludini", *Moslavački list*, 15. 3. 1968.
27. C. K., „Korijeni i jarboli“, *Pobjeda* (Titograd), 4. 7. 1974.
28. Čokl, Vanessa. „Spemova anketa o usodi spomenikov NOB in revolucije. Večina je proti odstranitvi.“ *Večer*, 1996.
29. D. P., „Savezni odbor podržaće akciju ‘Podižemo zelene spomenike’“, *Četvrti jul*, 9. 3. 1965.
30. D. P., „U spomen Kozare“, *Oslobođenje*, Sarajevo, 19. 2. 1971.
31. Dimitrijević, Vladimir, „Velika akcija Gorana – Zeleni spomenici“, *Četvrti jul*, 13. 4. 1965.
32. Franković, Eugen, „Spomenik Titu u Zagrebu – kakav i gdje? Izraz epohe“, Vjesnik, 8. 3. 1985.
33. I. O., „Pomanjkanje etičkog i profesionalnog odnosa“, *Vjesnik*, 8. 1. 1983.
34. Ivančević, Radovan, „Spomenik Titu u Zagrebu – kakav i gdje? Mjesto najživljeg susreta“, *Vjesnik*, 2. 3. 1985.
35. Lazić, Branislava, „Požarevački gorani i borci uvek zajedno“, u: *Četvrti jul*, 29. 6. 1965.
36. Lazić, Branislava, „Pretvorićemo zemlju u veliki zeleni park“, *Četvrti jul*, 4. 5. 1965.
37. Maroević, Tonko, „Ni S od socrealizma“, *Slobodna Dalmacija*, 3. 3. 1989.
38. Mesinger, Bogdan, "Mladost Revolucije", *Slobodna Dalmacija*, 6. 3. 1976.
39. Mikac, Nevenka, „Nema skupih spomenika“, *Večernji list*, 26.–27. 7.1987.
40. Milenković, Dragi, „Problem naših spomen-objekata. Spomenici i umetnički spomenici“, *Crvena zvezda*, 27. 12. 1955.
41. Neveščanin, Ivica, „Brisanje antifašističke memorije - minama!“, *Slobodna Dalmacija*, 14. 2. 2002.
42. Pavlaković, Vjekoslav, „Slojevit a nedefiniran prostor“, *Vjesnik*, 8. 1. 1983.
43. Premužić, I., „Mladi će urediti spomen-područje Podgarić“, *Moslavački list*, 6. 2. 1975.

44. Rasulić, Toma, „Pošumljavanje – životna potreba naše zemlje. Voja Leković govori o zadacima Pokreta gorana“, *Četvrti jul,* 3. 8. 1965.
45. Rasulić, Toma, „Zeleni spomenici“, u: *Četvrti jul,* 7. 4. 1964.
46. S. Ab., „Natječaj za spomenik Titu i revoluciji. Sedam neuspjelih radova“, *Vjesnik,* 12. 12. 1982.
47. S. D., „Prvi prilozi za spomenik u Rijeci“, *Novi list,* 26. 3. 1955.
48. Sačer-Bobanac, Mirjana, „Kipar, željezo i vatra“, *Borba,* 9. 11. 1980.
49. Smolčić, Franjo, „Kako će narod Hrvatske proslaviti Dan ustanka“, *27. srpanj. Organ zemaljskog odbora Saveza boraca NOR Hrvatske,* 27. 7. 1949.
50. Srhoj, Vinko, „Zatočenici svijesti“, *Slobodna Dalmacija,* 17. 2. 1989.
51. Stanivuković, P., „Krilati spomenik krilatom narodu“, *Glas Slavonije,* 7. 4. 1968.
52. Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima: Spomengroblje u Titovom Užicu“, *Crvena zvezda,* 31. 1. 1956.
53. Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima“, *Crvena zvezda,* 10. 1. 1956.
54. Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima“, *Crvena zvezda,* 14. 2. 1956.
55. Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima“, *Crvena zvezda,* 24. 1. 1956.
56. Stojanović, Bratislav, „O spomen-parkovima“, *Crvena zvezda,* 31. 1. 1956.
57. Škunca, Josip, „Augustinčić: živim pod pritiskom kratkog roka“, *Vjesnik,* 13. 3. 1971.
58. Škunca, Josip, „Jednaput natječaj, drugi put ne“, *Vjesnik,* 31. 12. 1970.
59. Šteković, L., „U ateljeu kipara Nikole Kečanina“, *Četvrti jul,* 20. 8. 1963.
60. Tomaljanović, Ivo, „Trenutak s umjetnikom. 'I ovdje cijenu formira tržište'“, *Borba,* Beograd, 1973.
61. V. I., „Dva rekreaciona centra“, *Moslavački list,* 15.10.1968., 4.
62. Vlatković, Spomenka; Drašković, Milorad, „Istorija ne trpi šablone“, *Četvrti jul,* 17 .1. 1984.
63. Zorić, M., „Više zalaganja u podizanju spomenika žrtvama rata“, *Crvena zvezda,* siječanj 1949.

Online izvori:

1. „Olympique - The Reason I Came (official video)“, *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=2Z4gcJM5bG8 (pristupljeno 25. 1. 2017.)
2. *Baltic Worlds*, br. 4, prosinac, 2011.: 40-42. balticworlds.com 16. siječnja 2012. http://balticworlds.com/symbolism-gone-for-good/ (pristupljeno 8. 10. 2015.)
3. *Izložba sakralnih umjetnina Filipa Dobroševića*, Šolta – službene stranice općine, 2015. http://www.solta.hr/izlozba-sakralnih-umjetnina-filipa-dobrosevica/ (pristupljeno 2. 11. 2016.)
4. *Memorijalni centar Lipa pamti*, http://lipapamti.ppmhp.hr/30-travnja-1944/ (pristupljeno 5. 12. 2016.)
5. *Memory of the World*, https://www.memoryoftheworld.org/hr/ (pristupljeno 12. 1. 2017.)
6. Muzej istorije Jugoslavije, Fototeka, ©2012., http://www.foto.mij.rs/site/gallery/10447/allphotos (pristupljeno 23. 1. 2017.)
7. Spomenici u tranziciji, *Galerija Nova*, http://www.whw.hr/galerija-nova/izlozba-spomenici-u-tranziciji.html (pristupljeno 3. 2. 2017.)
8. *Znaci.net*, http://www.znaci.net/ (pristupljeno 12. 1. 2017.)

Elaborati, rješenja, zakoni:

1. „Evidencija stanja i prijedlog plana restauracije devastiranih NOB spomenika u Splitsko-dalmatinskoj županiji“, Split: Konzervatorski odjel u Splitu, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2005.
2. „Rješenje br. 01-98/3-1963“, Zagreb: Konzervatorski zavod Zagreb, 31. 12. 1963.
3. „Rješenje o opisu u registar spomenika kulture“, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 11.1.1973.
4. „Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Đakovo“, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1988. (elaborat)
5. „Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Našice“, Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, Komisija za zaštitu spomenika kulture, 1988. (elaborat)

6. „Zakon o grobljima boraca”, *Službeni list Federativne Narodne Republike Jugoslavije*, br. 52, 31. 12. 1961.
7. „Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o grobljima boraca“, *Službeni list Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, br. 9, 3. 3. 1965.
8. „Zakon o ratifikaciji konvencije o zaštiti svjetske kulturne i prirodne baštine“, *Službeni list SFRJ*, br. 56, 8. 11. 1974.
9. „Zakon o zaštiti grobova boraca palih u Narodnooslobodilačkom ratu i žrtava fašističkog terora“, *Službeni list Federativne Narodne Republike Jugoslavije*, br. 29, 14. 7. 1954.
10. „Zapisnik sa sjednice Komisije za registraciju spomenika kulture“, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, Osijek, 17. 12. 1972.
11. Bralić I., Rukavina M., Pavlović B., *Spomen područje Vrdovo - Vještića gora. Elaborat zaštite prirode*, Zagreb: Republički zavod za zaštitu prirode, 1980.
12. *Generalni prostorni plan memorijalno-turističkog područja Kalnik, Skupština zajednice općina memorijalnog područja Kalnik*, Zagreb: Zavod za urbanizam Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1972.
13. *Narodne novine*, br. 1, 1968.
14. *Narodne novine. Službeni list Socijalističke republike Hrvatske*, br. 18, 4. 5. 1960.
15. *Narodne novine. Službeni list Socijalističke republike Hrvatske*, br. 32, 30. 7. 1965.
16. *Narodne novine. Službeni list Socijalističke republike Hrvatske*, br. 7, 15. 2. 1967.
17. *Narodne novine. Službeni list Socijalističke republike Hrvatske*, br. 14, 16. 4. 1973.
18. *Službeni glasnik općine Garešnica*, br. 4, 4. 6. 1977.
19. *Službeni list*, br. 54, 31. 7. 1945.
20. *Uređajna osnova memorijalnog parka Petrova Gora, Generalni prostorni plan, Programska analiza i obrazloženje*, Zavod za urbanizam AF Sveučilišta u

Filmovi:

1. *Narodu Korduna i Petrovoj gori,* režija: Stanko Eder, RTZ, Zagreb, 1984. Arhiva HRT-a.
2. *Spomenik heroju*, PREGLED, br. 4/47, prod. Jadran film, Zagreb, 1947., Odjel Hrvatskog filmskog arhiva Hrvatskog državnog arhiva (Hrvatska kinoteka), Zagreb.
3. *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, režija: Milan Katić, Jadran film, Zagreb, 1948., Odjel Hrvatskog filmskog arhiva Hrvatskog državnog arhiva (Hrvatska kinoteka), Zagreb.

Arhivi:

1. Arhiv Jugoslavije (Beograd)
   Fond SUBNOR (297)
   Fond: Kabinet predsjednika Republike (837)
   Fond: Savez udruženja likovnih umjetnika Jugoslavije (644)
   Fond: Savezno izvršno vijeće (130)
   Fond: Savezni savet za obrazovanje i kulturu (319)
   Fond: Ministarstvo građevina FNRJ (13)
2. Državni arhiv u Zagrebu (Zagreb)
   Fond SUBNORH (1241/2)
3. Državni arhiv u Osijeku (Osijek)
   Fond: SUBNOR (1671)
   Fond: SUBNOR (1110)
4. Državni arhiv u Rijeci (Rijeka)
   Fond: SUBNOR (246)
5. Državni arhiv u Splitu (Split)
   Fond: IZV (903)
   Fond: SUBNOR (494)
6. Državni arhiv u Vukovaru (Vinkovci)
   Fond: SUBNOR

7. Državni arhiv u Pazinu (Pazin)

   Fond: SUBNOR

8. Istorijski arhiv Beograda

   Fond: SKS OSKB GKB (Savez komunista Srbije. Organizacija Saveza komunista Beograda. Gradski komitet Beograd)

Muzejske zbirke:

1. Arhiv Centra za kulturu, financiranje i javni sektor Grada Donjeg Miholjca
2. Arhiv Grge Gamulina, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, „Zapisnik ocjenjivačkog suda natječaja za izradu idejnog rješenja SPOMENIKA SELJAČKOJ BUNI 1573. god. u Hrvatskoj i Sloveniji u Gornjoj Stubici“, 16. 6. 1970.
3. Muzej arhitekture HAZU, kat. 090, Memorijalni kompleks s ambijentalnim karakteristikama u Korčuli.
4. Muzej grada Rijeke, Rijeka, Dokumentacijski odjel

Privatni arhivi:

1. Arhiv Dušana Džamonje, Zagreb
2. Arhiv Stevana Luketića, Zagreb
3. Arhiv Zdenka Kolacija, Zagreb

POPIS IZVORA KORIŠTENIH ZA IZRADU KATALOŠKE BAZE PODATAKA[479]

Opća periodika:

27. srpanj

1. – „Dobar rad organizacije saveza boraca u Ogulinu“, *27. srpanj*, 15. 10. 1949.
2. – „Novi spomenici i spomen-ploče“, *27. srpanj*, 21. 1. 1951.
3. – „Otkrivena je spomen-ploča u Ičićima“, *27. srpanj*, 18. 1. 1950.
4. – „Otkrivene spomenploče i spomenici“, *27. srpanj*, 1. 9. 1949.
5. – „Otkrivene spomenploče i spomenici“, *27. srpanj*, 15. 8. 1949.
6. – „Otkrivene spomenploče i spomenici“, *27. srpanj*, 27. 7. 1949.
7. – „Otkriveni spomenici i spomen-ploče“, *27. srpanj*, 16. 7. 1949.
8. – „Prijenos kostiju žrtava ustaškog krvološtva u novu spomen-kosturnicu u Veljunu“, *27. srpanj*, 6. 6. 1950.
9. – „Pripreme za podizanje spomenika u Kaštelima“, *27. srpanj*, 6. 2. 1951.
10. – „Spomenik na Zvečevu“, *27. srpanj*, 6. 6. 1950.
11. – „Svijetao primjer u povijesti naših naroda“, *27. srpanj*, 6. 6. 1950.
12. – „U Bukovniku kraj Ogulina podignut spomenik palim borcima“, *27. srpanj*, 16. 7. 1949.
13. – „U čast izbora podignut spomenik palim borcima u Vinježu“, *27. srpanj*, 5. 4. 1950.
14. – „U kotaru Pakrac otkrivene su tri spomen-česme“, *27. srpanj*, 15. 10. 1949.
15. – „U Sv. Nedjelji u kotaru Labin otkit će se spomenik palim borcima“, *27. srpanj*, 18. 3. 1950.

Crvena zvezda

1. – „Na Stalku između Novog Vinodolskog i Drežnice spomenik bratstva – jedinstva“, *Crvena zvezda*, 29. 8. 1955.
2. – „Osam spomen ploča i spomenik u kotaru Poreč“, *Crvena zvezda*, 25. 8. 1953.
3. – „Otkriven spomenik u Sokolovcu“, *Crvena zvezda*, 23. 8. 1960.

[479] Izvori koji su navedeni u Popisu korištenih i drugih izvora nisu ponavljani u Popisu izvora korištenih za izradu kataloške baze podataka.

4. – „Podignut je spomenik u selu Kali na otoku Ugljanu“, *Crvena zvezda,* 7. 7. 1951.
5. – „Raznovrstan program narodnih svečanosti“, *Crvena zvezda,* 2. 8. 1955.
6. – „Spomen piramida u Gornjoj Drenovi“, *Crvena zvezda,* 21. 9. 1954.
7. – „Spomenik partizanskih logora“, *Crvena zvezda,* 14. 12. 1954.
8. – „Spomenik postaviti na mesto za koje je predviđen!“, *Crvena zvezda,* 15. 10. 1952.
9. – „Spomenik u Belom Brdu“, *Crvena zvezda,* 1. 6. 1954.
10. – „Spomenik žrtvama fašističkog teorora u Lipiku“, *Crvena Zvezda,* 30. 9. 1952.
11. – „Spomenik žrtvama fašističkog terora u Zagrebu“, *Crvena zvezda,* 14. 12. 1954.
12. – „Spomenik žrtvama fašizma u Osijeku“, *Crvena zvezda,* 15. 4. 1952.
13. – „Spomen-piramida otkrivena palim borcima u selu Srdoči“, *Crvena zvezda,* 18. 1. 1955.
14. – „Spomen-piramida u šumi Lisina“, *Crvena zvezda,* 23. 8. 1955.
15. – „Svečano otkriven spomenik palim borcima Ložišć na Braču“, *Crvena zvezda,* 17. 8. 1954.
16. – „U Sošicama se podiže spomenik palim borcima Žumberka“, *Crvena zvezda,* 25. 5. 1954.
17. – „U znak sećanja na rodoljube obešene u Remetincu“, *Crvena zvezda,* 31. 12. 1952.
18. – „Žrtvama falijanskog fašizma“, *Crvena zvezda,* 16. 2. 1954.
19. B. K., Jedinstven spomenik u Dugoj Resi“, *Crvena zvezda,* 5. 4. 1955.
20. J. D., „Najnovije delo vajara Vanje Radauša“, *Crvena zvezda,* 1955.
21. M. P., „Spomenik u Kraljevici“, *Crvena zvezda,* 15. 1. 1952.
22. n. n., Uredimo groblje palih boraca“, *Crvena zvezda,* 30. 1. 1952.
23. N.Z., „U Oborovu se podiže spomen-kosturnica palim borcima“, *Crvena zvezda,* 10. 7. 1958.
24. Ovuka B., „Otkriveni novi spomenici u Lici“, *Crvena zvezda,* 5. 8. 1958.
25. S. B., „Junak neumrli“, *Crvena zvezda,* 28. 8. 1955.
26. S. B., „Uspješan rad u Pazinu“, *Crvena zvezda,* 1. 2. 1955.
27. S. H., Spomenik dvadesetorici obješenih“, *Crvena zvezda,* 14. 6. 1955.

28. S. R., „Svečano otkriven spomenik u Baćini“, *Crvena zvezda,* 17. 2. 1961.
29. S.B., „Svečano otkriven spomenik VII udarnoj banijskoj diviziji“, *Crvena zvezda,* 6. 12. 1960.
30. Šijan, Milan, „U Srbu je podignut spomenik palim borcima“, *Crvena zvezda,* 6. 7., 1950.
31. V. K., „Spomenik borcima Šolte“, *Crvena zvezda,* 6. 3. 1954.
32. Z. N., Svečanost u Oborovu, *Crvena zvezda,* 15. 7. 1958.

Četvrti jul

1. – „Jato mojih galebova. Sa slikarom i kiparom Borisom Mardešićom“, *Četvrti jul,* 1. 1. 1975.
2. Alapić, Milivoj, „Obilježavanje mjesta iz NOB“, *Četvrti jul,* 1. 6. 1982.
3. Antoš, Ivan, „Malo Seoce - Martinu Franekiću“, *Četvrti jul,* 23. 8. 1970.
4. Antoš, Ivan, „Spomenik Martinu Franekiću“, *Četvrti jul,* 9. 12. 1969.
5. Bek, S., „Žena Biokovka“, *Četvrti jul,* 28.7., 1981.
6. Lukač, R., „Iz tišine odgovora nema“, *Četvrti jul,* 6. 3. 1984.
7. M. R., „Patriotizam u kamenu ovjekovječen“, *Četvrti jul,* 11. 2. 1986.
8. Matković, Andrija, „Ustanicima sa Tromeđe“, *Četvrti jul,* 1. 8. 1978.
9. Mutić,M., „Spomenik palim borcima“, *Četvrti jul,* 9. 7. 1982.
10. Nef, Milan, „Uređeno partizansko groblje“, *Četvrti jul,* 11. 8. 1964.
11. Radmanović, M., „U spomen smrznutim borcima“, *Četvrti jul,* 28. 1. 1986.

Borba (Beograd)

1. – „Podiže se spomenik palim borcima (Vijesti iz Samobora)“, *Borba,* 9. 12. 1952.
2. – „Spomen ploča na kući u kojoj je živio dr Ivo Ribar sa porodicom“, *Borba,* 24. 11. 1952.
3. – „Spomenik palim borcima“, *Borba,* 8. 9. 1952.
4. – „Spomenik revoluciji na Petrovoj Gori“, *Borba,* 15. 7. 1971.
5. – „Spomenik žrtvama u Jasenovcu“, *Borba,* 29. 7. 1952.
6. – „U Đakovu otkriven spomenik Ivi Loli Ribaru“, *Borba,* 24. 11. 1952.

7. – „U Đakovu se podiže spomenik narodnom heroju Ivi Loli Ribaru“, *Borba,* 16. 9. 1952.
8. – „U Sisku otkriven spomenik palim borcima“, *Borba,* 14. 10. 1952.
9. – „U Titovoj Korenici otkriće se spomenik Marku Oreškoviću“, *Borba,* 26. 7. 1952.
10. J. Ž., „U Velaluci otkriven spomenik palim borcima“, *Borba,* 5. 12. 1950.
11. K. N., „Spomenik palim borcima češke nacionalne manjine podiže se u Daruvaru“, *Borba,* 17. 11. 1952.
12. M., „U nedjelju će se otkriti spomenik Ivi Loli Ribaru U Đakovu“, *Borba,* 21. 11. 1952.
13. Smuđ, S., „Izgradnja spomenika žrtvama fašizma u Jasenovcu. Dovršenje spomenika predviđeno uoči Dana Republike – bit će izgrađen i spomen-muzej“, *Borba,* 13. 2. 1965.

Slobodna Dalmacija

1. – „Danas slavlje u triljskoj Cetinki“, *Slobodna Dalmacija,* 18. 6. 1976.
2. – „Dvije nove skulpture“, *Slobodna Dalmacija,* 15. 6. 1974.
3. – „Fontana bratstva i jedinstva (intervju)“, *Slobodna Dalmacija,* 28. 12. 1975.
4. – „Marina im se odužila“, *Slobodna Dalmacija,* 4. 7. 1957.
5. – „Novi radovi kipara Ivana Mirkovića“, *Slobodna Dalmacija,* 1. 4. 1951.
6. – „Novi spomenik kipara Ivana Mirkovića“, *Slobodna Dalmacija,* 10. 11. 1958.
7. – „Simbolički spoj rasta-razvoja radničke klase samoupravljača“, *Slobodna Dalmacija,* 19. 6. 1976.
8. – „Spomeni i park“, *Slobodna Dalmacija,* 31. 8. 1975.
9. – „Spomenik palim borcima“, *Slobodna Dalmacija,* 23. 7. 1958.
10. – „Spomenik palim pomorcu“, *Slobodna Dalmacija,* 1. 1. 1957.
11. – „Svečano otkrivanje Titove skulpture“, *Slobodna Dalmacija,* 17. 6. 1976.
12. – „U Erveniku se otkriva spomenik palim borcima“, *Slobodna Dalmacija,* 29. 7. 1960.
13. – „U Lokvi Rogoznici otkriven spomenik palim borcima“, *Slobodna Dalmacija,* 28. 7. 1958.

14. – „U spomen-svjetionik bit će sahranjene kosti nepoznatog palog borca“, *Slobodna Dalmacija,* 19. 8. 1958.
15. B. B., „Drama u dinamici galeborih krila“, *Slobodna Dalmacija,* 18. 8. 1962.
16. Bašić, Stjepan, „Majka Dalmatinka na Drveniku Velikom. Činjenice“, *Slobodna Dalmacija,* 10. 8. 1985.
17. Kulušić, Joško, „Žrtve u Ruduši naš su ponos i naša snaga“, *Slobodna Dalmacija,* 29. 10. 1962.
18. M. K., „Spomenik palim borcima“, *Slobodna Dalmacija,* 28.7.1979.
19. Mesinger, Bogdan, „Mladost Revolucije“, *Slobodna Dalmacija,* 6. 3. 1976.
20. V. R. „Spomenik palim borcima“, *Slobodna Dalmacija,* 29. 4. 1980.

Varaždinski vijesti

1. – „Centralna proslava u Šemovcu“, *Varaždinske vijesti,* 30. 8. 1973.
2. – „Narod se sprema za proslavu“, *Varaždinski vijesti,* 22. 7. 1954.
3. – „Odbor za izgradnju spomenika 'Šemovečka bitka'“, *Varaždinske vijesti,* 23. 9. 1972.
4. – „Otkriven spomenik revolucije u Zbelavi. Baklja kao znamen revolucije“, *Varaždinske vijesti,* 11. 7. 1985.
5. – „Pripreme za proslavu u Šemovcu“, *Varaždinske vijesti,* 27. 9. 1973.
6. – „Ruža Klas - jedna od desetorice strijeljanih u Cerju“, *Varaždinski vjesnik,* 25. 7. 1952.
7. – „Spomen obilježja NOR - Partizansko groblje u Varaždinu“, *Varaždinski vjesnik,* 24. 7. 1975.
8. – „Spomenik dvanaestorici boraca Kelemena i okolice“, *Varaždinske vijesti,* 20. 9. 1962.
9. – „Spomenik palim borcima otkriven u Hrašćini, u zlatarskom kotaru“, *Varaždinski vjesnik,* 30. 9. 1954.
10. – „Spomenik strijeljanim borcima u Cerju podigli su odbori Saveza boraca iz Varaždina i Ivanca“, *Varaždinski vjesnik,* 25. 7. 1952.
11. – „Stjepan Ivić otkrio spomenik palim borcima u Vidovcu“, *Varaždinske vijesti,* 7. 7. 1966.
12. – „Svečano u Šemovcu“, *Varaždinske vijesti,* 6. 9. 1973.

13. – „U Čakovcu je na svečan način otkriven spomenik borcima, koji su pali za oslobođenje Međimurja“, *Varaždinske vijesti,* 30. 10. 1947.
14. – „Veličanstvena svečanost u Šemovcu“, *Varaždinske vijesti,* 11. 10. 1973.
15. H. D., „Spomenik poginulom narodnom heroju Nikoli Severoviću“, V*araždinske vijesti,* 30. 7. 1964.
16. M. P., „Spomenik palim borcima u Kućanu Gornjem“, *Varaždinski vjesnik,* 18. 8. 1955.
17. Nagy, Josip, „U čast Titovih i naših jubileja. Otkrivanje spomenika Florijanu Bobiću“, Varaždinske vijesti, 17. 11. 1977.
18. S. J., „Briga o spomenicima revolucije“, *Varaždinske vijesti,* 18. 8. 1988.

Večernji list

1. – „Na Dotrščini - počast palim borcima“, *Večernji list,* 17. 7. 1981.
2. – „Otočac podiže spomenik Nazoru“, *Večernji list,* 28. 5. 1974
3. – „Spomenik Goranu“, *Večernji list,* 4. 7. 1964.
4. – „Spomenik I. G. Kovačiću u Zagrebu“, *Večernji list,* 24. 6. 1964.
5. – „Spomenik Ljubici Gerovac, *Večernji list,* 4. 5. 1982.
6. – „Spomenik Nazoru“, *Večernji list,* 24. 6. 1974.
7. – „Spomenik revolucionaru“, *Večernji list,* 19. 9. 1975.
8. Cazek, P., „U spomen sestrama Baković“, *Večernji list,* 16. 6. 1977.
9. E. C., „Spomenik kao zdanje“, *Večernji list,* 3.–4. 6. 1972.
10. Indik, T., „U spomen nazoru: Kameni cvijet“, *Večernji list,* 22. 1. 1973.

Vjesnik

1. – „Oko naših spomenika“, *Vjesnik,* 6. 12. 1953.
2. – „Otkriven je spomenik narodnom heroju Radi Končaru", *Vjesnik,* 27. 7. 1952.
3. – „Prilepski granit za spomenik I. G . Kovačića“, *Vjesnik,* Zagreb, 1. 6. 1963.
4. – „Spomenik narodnom heroju Stjepanu Filipoviću“, *Vjesnik,* 12. 8. 1955.
5. – „Spomenik poginulima u jasenovačkom logoru“, *Vjesnik,* 14. 7. 1952.
6. – „Zdenko Kolacio“, *Vjesnik,* 1981.
7. A. S., „Grobnica palih boraca pred Rovinjem. Monumentalni spomenik kipara Sabolića“, *Vjesnik,* 30. 9. 1956.

8. Alačević, „Netočna tvrdnja“, *Vjesnik,* 16. 6. 1952.
9. Aleksa, Ratko, „Vizije i ostvarenja. U povodu dodjeljivanja Herderove nagrade ing. Zdenku Kolaciju“, *Vjesnik,* 23. 11. 1978.
10. B. M., „Spomenik u Pačetinu“, *Vjesnik,* 26. 7. 1981.
11. Depolo, J., „Kiparske koncepcije na temu pobjeda. Originalna i zanimljiva tješenja na natječaju za spomenik u Kamenskom“, *Vjesnik,* 8. 1. 1961.
12. Hovan, Jovan, „Spomenik pred sudom“, *Vjesnik,* 26. 10. 1968.
13. Hovan, Jovan, „Spomenik tankih nogu“, *Vjesnik,* 14. 12. 1975.
14. I. D., „Završava se spomenik žrtvama u Jasenovcu“, *Vjesnik,* 23.3.1966.
15. I. M., „Spomenik na podnožju Moslavačke gore“, *Vjesnik,* 6. 7. 1957.
16. I. Š., „Spomenik žrtvama fašizma u Jasenovcu do Dana Republike“, *Vjesnik,* 13. 2. 1965.
17. K. M., „Narodni motiv - inspiracija za spomenik revolucije“, *Vjesnik,* 25. 9. 1966.
18. M. D., „Spomenik palim borcima“, *Vjesnik,* 29. 5. 1958.
19. M. G., „Natječaj za spomenik palim borcima u Kamenskom“, *Vjesnik,* 19. 5. 1958.
20. M. T., „Spomenik heroju Marku Oreškoviću“, *Vjesnik,* 19. 7. 1952.
21. Radovčić S., „U spomen partizanskoj vezi“, *Vjesnik,* 1. 9. 1981.
22. S. Ab., „Središnje slavlje u Žmanu“, *Vjesnik,* 25. 7. 1982.
23. U. A., „Smetaju im i spomenici“, *Vjesnik,* 13. 6. 1952.
24. Žimbrek, L., „Varaždin. Spomenik palim borcima“, *Vjesnik,* 10. 6. 1949.

Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune

1. – „Dostojno obilježiti slavu epopeju proboja Srijemskog fronta“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune,* 27. 11. 1975.
2. – „O novom spomenik u Gradskom parku*“, Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune,* 11. 7. 1986.
3. – „Održane žetvene svečatnosti 'Cerna '78'“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune,* 4. 8. 1978.
4. – „Otkriven spomenik palim borcima NOR i žrtvama fašističkog terora“, *Vinkovačke novosti,* 5. 10. 1984.

5. – „Otkriven spomenik palim borcima u Oroliku“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 16. 7. 1971.
6. – „Proslava dana borca otkriveni spomenici palim borcima Jugoslavenske i Sovjetske armije u Iloku i Šarengradu“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 9. 7. 1960.
7. – „Proslavljen Dan ustanka“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 2. 8. 1958.
8. – „Rješenje o podizanju spomenika borbi naroda Vinkovaca i okolice i pobjedi socijalističke revolucije“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 17. 7. 1964.
9. – „Svečana proslava 25-godišnjice odlaska u partizane“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 23. 8. 1968.
10. – „Svečanost u Račinovcima“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 13. 7. 1957.
11. Mikić, M., „Dan ustanka naroda Hrvatske svečano proslavljen u svim mjestima kotara“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 4. 8. 1956.
12. Mikić, M., „Otkriven spomenik palim borcima u Oroliku“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 12. 5. 1956.
13. Mikić, M., „U Ivancima otkriven spomenik“, *Novosti. Glasilo Socijalističkog saveza radnog naroda vinkovačke komune*, 4. 8. 1956.

Novi list

1. – „Kostrenjani vrše posljednje pripreme za proslavu“, *Novi list*, 22. 6. 1955.
2. – „Na Kantridi svečano otkriven spomenik palim borcima“, *Novi list*, 5. 5. 1957.
3. – „Prvi prilozi za spomenik u Rijeci“, *Novi list*, 26. 3. 1955.
4. – „Spomenik palim borcima otkriven u Sv. Kuzmu“, *Novi list*, 5. 8. 1955.
5. – „Spomenik palom borcu planinaru na Platku“, *Novi list*, 31. 7. 1958.
6. – „Spomenik revoluciji u Jablancu“, *Novi list*, 3. 12. 1959.
7. – „U Senju otkriven spomenik palim borcima“, *Novi list*, 31. 8. 1958.
8. – „U spomen Vladimiru Nazoru“, *Novi list*, 12.–13. 5. 1973.
9. – „Za spomenik 715.000 dinara do danas“, *Novi list*, 30. 3. 1955.

10. Đeke, S., „Svečano otkriven spomenik Vladimiru Nazoru“, *Novi list,* 30. 5. 1973.
11. Gj. I., „Kameni cvijet – Spomen na Nazora“, *Novi list,* 19. 2. 1973.
12. Kljajić, S., „Gospić. Spomenik palim borcima“, *Novi list,* 21. 5. 1985.
13. Lj. B., „Četrdeset i tri ploče u selu Mrčani“, *Novi list,* 30. 3. 1957.
14. M. Š., „Povodom otkrića spomen-kosturnica ne Milanovom Vrhu. Tragom partizanskog groblja“, *Novi list,* 2. 7. 1960.
15. Pinčić, N., „U Osoru svečano otkriven spomenik palim borcima“, *Novi list,* 6. 7. 1955.
16. S.K., „Džamonja autor spomenika u Jošani“, *Novi list,* 18. 12. 1979.

Narodni list (Zadar)

1. – „Otkriven je spomenik Radi Končaru“, *Narodni list,* 29. 7. 1952.
2. – „Otkriven spomenik Marku Oreškoviću u Titovoj Korenici“, *Narodni list,* 29. 7. 1952.
3. – „Podizanje spomenika“, *Narodni list,* 4. 1. 1958.
4. – „Rovinj dobiva monumentalni spomenik palim borcima Hrvatima i Talijanima“, *Narodni list,* 2. 6. 1955.
5. – „Spomenik Marku Oreškoviću“, *Narodni list,* 20. 6. 1952.
6. – „Svečano je otvoren spomenik palim Židovima – žrtvama fašističkog terora“, *Narodni list,* 29. 8. 1952.
7. B., „Spomenik Židovima – žrtvama fašizma“, *Narodni list,* 28. 8. 1952.
8. J. B., „Njegovanje revolucionarnih tradicija - za praznik rada - spomenik palim borcima u Molatu“, *Narodni list,* 24. 2. 1979.
9. Knežević, R., „Otkriven spomenik palim Molećanima“, *Narodni list,* 4. 8. 1979.
10. Knežević, R., „Taj privlačni miris mora“, *Narodni list,* 11. 8. 1979.

Glas Slavonije

1. – „Novo spomen-obilježje“, *Glas Slavonije,* 9. 6. 1976.
2. – „Spomenik palim borcima. Medari“, *Glas Slavonije,* 17. 10. 1953.
3. – „Vukovar. Sredstva za spomenik palim borcima“, *Glas Slavonije,* 12. 6. 1986.
4. J. K., „Otvoren spomen-park i otkriven spomenik“, *Glas Slavonije,* 23. 4. 1979.

Glas Podravine (Koprivnica)

1. – „Realistički portret miškine. Razgovor sa književnikom Z. Kulundžićem“, *Glas Podravine*, 27. 7. 1968.
2. – „S lancem oko vrata“, *Glas Podravine*, Koprivnica, 5. 4. 1991.
3. – „U Malim Grabičanima podignut spomenik“, *Glas Podravine*, 1. 8. 1959.
4. A. V., „Otkriće spomenika u Rasinji“, *Glas Podravine*, 11. 1. 1958.

Požeški list

1. – „Uređenje grobnica žrtava fašizma u selu Bolomače“, *Požeški list*, 8. 6. 1957.
2. – „U Latinovcu svečano otkriven spomenik u čast dana boraca“, *Požeški list*, 7. 7. 1960.
3. – „U Požegi se gradi veličanstveni spomenik žrtvama fašističkog terora“, *Požeški list*, 18. 8. 1960.
4. S. Lj., „Natječaj za spomenik u Kamenskom“, *Požeški list*, 22. 5. 1958.

Ludbreški list

1. – „U riječi i slici: Spomen dom“, *Ludbreški list*, 5. 10. 1980.
2. – „Svečanost u Ludbreškom Ivancu“, *Ludbreški list*, 28. 9. 1985.

Naprijed

1. Gizdić, Drago, „Narodni gaj podiže narod solinskog kraja“, *Naprijed*, 25. 7. 1952.
2. – „Otkriven je spomenik palim borcima u Ugljanu“, *Naprijed*, 9. 5. 1952.

Brodski list (Slavonski Brod)

1. – „Spomenik revolucionaru“, *Brodski list*, 29. 4. 1979.
2. – „U Donjim Andrijevcima otkriven je spomenik palim borcima“, *Brodski list*, 29. 7. 1955.

Jedinstvo (Sisak)

1. – „Spomenik žrtavama ustaškog logora Danica u Koprivnici“, *Jedinstvo*, 20. 4. 1957.

2. Kovačević, Jozo, „U spomenik velikom revolucionaru“, *Jedinstvo,* 30. 4. 1960.

Moslavački list (Kutina)

1. – „Podignut spomenik palim borcima u Husainu. Umjetnički rad Vojina Bakića“, *Moslavački list,* 15. 8. 1958.
2. Z. J., "Svečanost u Oštrom Zidu", *Moslavački list,* 1. 6. 1958.

Razno

1. – „Na kojem mjestu podići spomenik palim borcima?“, *Koprivnički tjednik. Organ socijalističkog saveza radnog naroda grada i kotara Koprivnice,* 26. 2. 1955.
2. – „Otkriven najveći spomenik u Ogulinskom srezu“, *Invalidski list,* Beograd, 2. 8. 1958.
3. – „Otkriven spomenik Đuri Đakoviću“, *Dnevnik,* Novi Sad, 22. 4. 1979.
4. – „Otkriven spomenik u Donjem Hrašćanu“, *Međimurje,* 27. 7. 1960.
5. – „Podignut spomenik palim borcima“, *Vjesnik komuna,* 16. 12. 1960.
6. – „Sa svečanog otkrivanja spomenika žrtvama u Gudovcu“, *Bjelovarski list,* 1. 6. 1955.
7. – „Spomenik Aliji Alijagiću“, *Poročevalec,* Ljubljana, 6. 5. 1953.
8. – „Spomenik radnicima - borcima splitskog brodogradilišta“, *Komunist,* Beograd, 15. 12. 1960.
9. – „Spomenik Vladimiru Gortanu“, *Dnevnik,* Novi Sad, 18. 3. 1953.
10. – „U Baćini podignut spomenik palim borcima“, *Oslobođenje,* Sarajevo, 5. 11. 1952.
11. – „Upravni Odbor DKH: U projektu spomenik Goranu Kovačiću“, *Telegram,* 24. 3. 1961.
12. „Spomenik žrtvama fašističkog terora nedaleko Krnjaka“, *Karlovački tjednik,* 7. 8. 1958.
13. A. H., „Spomenik palim borcima“, *Zadružni vjesnik,* 11. 8. 1960.
14. Alapić, Milivoj, „Svečanost u dubici povodom otkrivanja spomenika“, *Invalidski list,* Beograd, 10. 8. 1957.
15. B. N., „Juče je u Sisku otkriven spomenik palim borcima“, *Politika,* 13.9.1952.

16. C.K., „Korijeni i jarboli. Intervju sa Stevanom Luketićem“, *Pobjeda Titograd*, 4. 7. 1974.
17. Radonić, Branko; Majstrović, Igor, „Popisali smo antifašističke spomenike Vrgoračke krajine“, *Vrgoračke novine*, 65, svibanj-lipanj 2015.
18. *Riječki list*, god. 6, br. 219 (1712), 16. 9. 1952.
19. S. R., „Podiže se spomenik heroju Stjepanu Filipoviću“, *Oslobođenje*, Sarajevo, 7. 8. 1955.

Stručna periodika:

Arhitektura

1. Kolacio, Zdenko, „Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu“, *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), br. 6, 1957.
2. Radovani, Kosta Angeli, „Sadašnjost zbir prošlosti“, u: *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), 155, 1975.
3. F., W., „Delnice. Spomenik ustanka“, *Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i primijenjenu umjetnost* (Zagreb), br. 5–6, 1955.

Čovjek i prostor

1. – „Spomenici palim borcima i žrtvama fašizma“, *Čovjek i prostor*, 90, 1959.
2. – „Spomenik Hrvatima i Talijanima Rovinja“, *Čovjek i postor*, 35, 1955.
3. Pavlović, Boro, „Život za Zadar“, *Čovjek i postor*, 331, 1980.
4. Premerl, Tomislav, „Spomenik oslobodiocima Knina“, *Čovjek i prostor*, 214, 1971.

Kaj : časopis za književnost, umjetnost i kulturu

1. *Kaj - Časopis za kulturu i prosvjetu*, VII, 5–6, 1974.
2. *Kaj - Časopis za kulturu i prosvjet. Po dragome kraju: Područje Jastrebarskog. Posvećeno tridesetogodišnjici oslobođenja i socijalističke izgradnje ovog kraja*. Zagreb: Kajkavsko spravišće, 1–2, 1975.

3. *Kaj - Časopis za kulturu i prosvjetu. Područje Zaboka*, Zagreb : Kajkavsko spravišče, 1, 1980.
4. *Kaj- Časopis za kulturu i prosvjetu*, Zagreb : Kajkavsko spravišče, 1, 1982.

Dometi

1. Gamulin, Grgo, „Znak u vremenu“, *Dometi*, 3-4, 1970.
2. Vanda, Ekl, „S trenutkom i vječnošću smrti“, *Dometi*, 8–9, 1969.

Knjige, vodiči i članci na temu spomenika NOB, revolucije i radničkog pokreta:

1. Baćani, Tomo (ur.), *Podravsko-slatinski kraj: zbornik u povodu proslave 40 godina narodnog ustanka i socijalističke revolucije*, Podravska Slatina: Skupština Općine; SIZ odgoja i obrazovanja, 1982.
2. Banda, Milica, *Spomenici revolucije općine Karlovac. Vodič*, Karlovac: Gradski muzej Karlovac, 1979.
3. Berović, Dane, *Spomenici revolucije. Zbornik spomenika revolucije 1941.-1945. godine povodom 35-godišnjice oslobođenja zemlje, 36-godišnjice oslobođenja Šibenika i šibenske komune*, Šibenik: Općinski odbor SUBNOR-a Šibenik, 1980.
4. Božanić-Bezić Nevenka, „Spomenici najnovijeg doba na otoku Visu“, u: *Viški spomenici*, Branimir Gabričević, Cvito Fisković et al (ur.), Vis: Općina Vis, 1968.
5. Čubrić, Jadranka; Dokmanović, Ranko (ur.), *Pamtimo. Spomenici socijalističke revolucije : Rijeka*, Rijeka : Skupština općine Rijeka, Komisija za njegovanje tradicije NOR-a i Socijalističke revolucije, 1983.
6. Dabelić, Ivo; Šuraš, Mišo (ur.), *Dubrovnik. Spomenici revolucije. Spomen-obilježja revolucionarnog radničkog pokreta, narodnooslobodilačke borbe i socijalističke revolucije*, Dubrovnik: Dubrovački muzej – odjel socijalističke revolucije, 1987.
7. Dakić, Mile (ur.), *Spomenici NOR-a i revolucije na području Zajednica općina Karlovac*, Zagreb: Memorijalni park Petrova Gora, Turistkomerc, 1986.
8. Ekl, Vanda, „Spomenici Narodnooslobodilačke borbe“, u: *Gorski Kotar*, Josip Šafar (ur.), Delnice: Fond knjige „Gorski kotar“, 1981.

9. Glavičić, Ante, „Sjećanja u kamen uklesana. Spomenici nob-a u senjskoj okolici“, u: *Senjski zbornik,* 6/1, 1975., 363–372.
10. Horvat, Vlado (ur), *Spomenici revolucionarnog radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta općine Vukovar*, Vukovar: Gradski muzej Vukovar, 1985.
11. Horvatić, Franjo, „Uređivanje Spomen parka na 'Danici'“, *Muzejski vjesnik* 4/1981.
12. Horvatić, Franjo, *Spomenici NOB općine Koprivnica*, Koprivnica: Centar za kulturu Koprivnica; OOUR Muzej grada Koprivnica, 1986.
13. Jakovljević, Božo, „Tekstovi spomenika i spomen-ploča NOB-a na Buzeštini“, u: *Antifašizam na Buzeštini : narodnooslobodilački pokret 1941.-1945.*, Božo Jakovljević (ur.), Buzet: Savez antifašista grada Buzeta, Pučko otvoreno učilište Augustin Vivoda, Katedra čakavskog sabora; Račice: Reprezent, 2003.
14. Jandl, Franjo et al., *Poruke pokoljenjima*, Bjelovar: Mjesna organizacija SUBNOR Bedenik; Mjesna organizacija SSRN Bulenac, 1978.
15. Jandl, Franjo, „Spomenici i spomen-obilježja NOR-a na području općine Bjelovar“, u: *Bjelovarski zbornik,* sv. 1, 1989.
16. Jokić, Gojko, *Jugoslavija. Spomenici revolucije. Turistički vodič*, Beograd: Turistička štampa, 1986.
17. Jokić, Gojko, *Spomen-područje Jasenovac*, Jasenovac; Beograd: Spomen-područje Jasenovac; NIŠRO turistička štampa, 1983.
18. Karanović, Vukašin (ur.), *Vodič kroz Moslavinu*, Garešnica: Zajednica spomen-područja Moslavine, 1982.
19. Kladar, Milan, *Narod sebi: spomenici i spomen-obilježja nob komune nova gradiška s prilozima*, Nova Gradiška: Narodno sveučilište Matija Antun Reljković, SUBNOR općine Nova Gradiška, 1977.
20. Kolumbić Šćepanović, Mirjana, *Spomenici narodnooslobodilačke borbe i revolucije Hvara*, Hvar: Centar za zaštitu kulturne baštine Hvar, SUBNOR Hvar, 1982.
21. Korać, Dušan, *Spomenici i spomen-ploče. U čast učesnika i događaja NOB na području Zagreba*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1958.

22. Kos, Zorko Mijo, *Velika Gorica u NOB-u*, Velika Gorica: Općinski odbor SUBNOR-a, Skupština općine, Narodno sveučilište Juraj Kokot, 1986.
23. Kovač, Tajana; Vojnović, Mijo (ur.), *U spomen revoluciji*, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije; Fond za razvijanje i njegovanje tekovina revolucije i NOR-a općine Split, 1976.
24. Kozina, Antun, *Uspomene NOB uklesane u kamenu*. Krapina: Štamparija, 1966.
25. Kujundžić, Nedjeljko, *Imotska Krajina u NOB-u 1941-1945*, Imotski: Općinski odbor SUBNOR-a; SIZ za kulturu, fizičku kulturu i njegovanje revolucionarnih tradicija, 1981.
26. Lazić, Dušan; Majski, Brana, *Dudik*, Vukovar: Odbor za izgradnju i uređenje memorialnog parka, 1978.
27. Majić, Marina, *Arhitektura Splita 1945.-1960.*, Split: Drištvo arhitekata Split, 2011.
28. Mandić, Vaso (ur.), *Od Kamenske do Zvečeva*, Slavonska Požega: OO SUBNOR-a komisija za njegovanje tradicija NOR-a Slavonska Požega, 1975.
29. Marinac, Željko, „Centralni spomenik revolucije i spomen-park u Buzetu“, u: *Antifašizam na Buzeštini : narodnooslobodilački pokret 1941.-1945.*, Božo Jakovljević (ur.), Buzet: Savez antifašista grada Buzeta, Pučko otvoreno učilište Augustin Vivoda, Katedra čakavskog sabora; Račice: Reprezent, 2003.
30. Milanović, Katarina; Ivelja, Ana (ur.), *Memorijalni park Petrova gora. III dopunjeno izdanje*, Vojnić: Memorijalni park Petrova gora; Zagreb: Turistkomerc, 1982.
31. Mirić Milanković, Dane, „Spomenici NOR-a i revolucije“, u: *Krbavica u prošlosti i sadašnjosti. Zbornik radova*, Zagreb: NIRO Radničke novine, 1988.
32. Patković, Milenko; Plećaš, Dušan (ur.), *Spomen-obilježja narodnooslobodilačkog rata Jugoslavije. Vodič uz kartu. Izbor spomen-obilježja narodnooslobodilačkog rata* Jugoslavije, Osijek: Glas Slavonije, 1975.
33. Pleše, Josip; Pleše, Ivan, *Spomenici revolucije Delnica*, Delnice: gradski odbor Saveza boraca Delnice, 1987.
34. *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, 1981.

35. Puškar, Slavko, *Spomen obilježja revolucije i NOB-e. Pregled za općinu Vinkovci od 1945.–1975. godine*, Vinkovci: Gradski muzej Vinkovci, 1975.
36. Rogošić, Mirko, „U spomen kiparu Ivanu Vukušiću (1922.–1981.)“, u: *Senjski zbornik*, 9/1, 1982.
37. *Spomenici narodnooslobodilačke borbe općine Velika Gorica*, katalog izložbe, Velika Gorica: Muzej Turpolja, 1977.
38. *Spomenik-groblje streljanih revolucionara i žrtava fašističkog terora 1941.-1945. Bjelovar*, Bjelovar: Općinski odbor SUBNOR-a, 1978.
39. *Spomen-obilježja NOB-a na području bivše općine Novska (do 1993.)*, Novska: Udruga antifašističkih boraca i antifašista Novska, 2011.
40. *Spomen-park Đuro Đaković Brodski Varoš*, Zagreb: Turistkomerc, 1980.
41. Stanković, Đuro-Janko, *Spomen-obilježja NOR-a. Požeška kotlina. Pregled i opis spomenika i spomen-obilježja koji čuvaju značajne događaje iz revolucije, pregled neobilježenih mjesta NOB-e na području općine Slavonska Požega*, Slavonska Požega: SUB NOR Požega, 1979.
42. Šonje, Ante, „Spomenici Narodnooslobodilačke borbe Poreštine“, u: *Zbornik Poreštine*, Miličević Josip (ur.), Poreč: Ogranak Matice Hrvatske; Zavičajni muzej poreštine, 1971.
43. Šuvak, Dragica, „Spomen-muzej u Lisičinama“, u: *Informatica museologica*, Vol. 17 No.1-4 Travanj 1987.
44. Tadić, Đorđe-Đuro. NISU ZABORAVLJENI. Pakrac: Udruga antifašističkih boraca i antifašista Pakrac-Lipik, 2009.
45. Trivunčić, Radovan, *Spomen-područje Jasenovac*, Zagreb: Turistkomerc, 1975.
46. Tušek, Darovan, *Arhitektonski natječaji u Split 1945-1995.*, Split: Društvo arhitekata Splita; Građevinski fakultet Sveučilišta u Splitu, 1996.
47. Ugarković Očak, Stipe, *Zagreb grad heroj – spomen obilježja revoluciji,* Zagreb: August Cesarec, 1979.
48. Urlić, Velimir, *Dali su život za sunce slobode*, Makarska: Općina Makarska, 1979.
49. Urlić, Velimir, *Spomen područje Biokovo*, Makarska: Centar za turističku štampu Makarska; Beograd: Turistička štampa, 1983.

Povijesna literatura (NOB / Drugi svjetski rat):

1. Amulić, Ivo, *Razvoj NOP-a i partizanski odredi Dalmacije 1941. godine*, Zbornik 2, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1972.
2. Antić, Vinko, *Otok Rab u radničkom pokretu i NOB*, Rijeka-Rab: Centar za historiju radničkog pokreta i NOR-a Istre, Hrvatskog Primorja i Gorskog Kotara, Skupština općine Rab, 1985.
3. Ašanin, Miodrag, *Na sudbonosnom raskrsću. Prilog historiji revolucionarnog radničkog pokreta Zagreba*, Zagreb, 1962.
4. Babac, M. Pavle, *Velebitsko podgorje 1941.–1945.*, Beograd: Balby International, 2003.
5. Baić, Dušan, Kotar Vrginmost u NO Borbi 1941-1945, Vrginmost: Općinski odbor Saveza boraca NOR-a, 1980.
6. Bašić Bepo, Josip, *Molat u Drugom svjetskom ratu 1941.–1945. Tragovima događaja*, Zadar: Udruga logoraša antifašista u talijanskom koncentracijskom logoru Molat, 2008.
7. Brunović, Milan; Sović, Tomo, *Bitka kod Oborova*, Dugo Selo: Udruženje boraca NOR općine Dugo Selo, 1965.
8. Cvitanović, Alfonso, *Otok Iž*, Veli Iž: Mjesna zajednica Veli Iž, 1989.
9. Čankarović, Branko et al. (ur.), *70 godina od osnivanja Moslavačkih brigada i oslobođenja grada Čazme*, Zagreb: SABA, 2013.
10. Čorić, Marijana, „Srećko Balen – Pedula“, u: *Senjski zbornik : prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu*, Vol.8, No.1 Prosinac 1981.
11. Dakić, Dragan, *Prilozi za monografiju sela Donji Grahovljani*, Donji Grahovljani: Mjesna organizacija Saveza udruženja boraca NOR Donji Grahovljani; Odbor za pisanje monografije, 1983.
12. Drašković, Blagota, *Hrvatsko Zagorje u revoluciji*, Zagreb: Školska Knjiga, 1981.
13. Gizdić, Drago, *Dalmacija 1941*., Zagreb: 27. srpanj, 1959.
14. Gizdić, Drago, *Dalmacija 1942*., Zagreb: Izdavačko odjeljenje Glavnog odbora Saveza boraca Hrvatske, 1959.

15. Gizdić, Drago, *Dalmacija 1944.*, Zagreb: Epoha, 1964.
16. Gizdić, Drago, *O razvoju cementne industrije i o klasnoj borbi u njoj do početka NOB-e*, Zbornik I, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1970.
17. Grgurević, Dragutin, *U Zlopolju*, Beograd: Narodna armija, 1971.
18. Gušić, Branimir, *Lika u prošlosti i sadašnjosti*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1973.
19. Huljić, Veseljko, *Vis 1941.-1945.*, Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije, 1979.
20. Jančić-Starc, Jela, *Vojno-partizanska bolnica u Drežnici 1942.-1944.*, Zagreb: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, 1971.
21. Joka, Mile (ur.), *Dvor na Uni. Od prijeslavenskog doba do naših dana. Zbornik naučnih i publicističkih radova*, Dvor na Uni: Skupština opštine Dvor na Uni, 1991.
22. Karanović, Vukašin, *50 godina partijske organizacije kotara i općine Garešnica*, Garešnica: Općinski komitet SKH-a Garešnica, 1982.
23. Karanović, Vukašin, *Moslavački partizanski odred 1941-1945.*, Kutina: Skupština općine Kutina; Općinski odbor SUBNOR-a Kutina, 1981.
24. Kokot, Jovan, *Dvanaesta proleterska slavonska brigada*, Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar, 1987.
25. Korać, Dušan, *Kordun i Kanija u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji*, Zagreb: Školska knjiga, 1986.
26. Kovačić, Ivo, *Čabarski kraj u radničkom pokretu i NOB*, Rijeka: Centar za historiju radničkog pokreta i NOR-a Istre, Hrvatskog primorja i Gorskog Kotara; Društveno-političke organizacije općine Čabar, 1985.
27. Krivokuća, Zdenka, „Žrtve fašističkog terora i rata s područja kotara Gospić i kotara Perušić 1941–1945.“, u: *Kotar Gospić i kotar Perušić u NOR-u 1941-1945*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1989.
28. Leontić, Boro, *Split 1941*, Beograd: Prosveta, 1960.
29. Peleš, Momčilo; Smeh, Vjekoslav; Velčić, Veseljko, „Šemovečka legenda“, u: *32. divizija NOVJ*, Zagreb: Globus; Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar, 1988.

30. Salajić, Milan, *Staro Belišće. Kulturno-povijesni vodič*, Belišće: Ogranak Matice Hrvatske u Belišću; Grad Belišće, 2012.
31. *Sisak i Banija u revolucionarnom radničkom pokretu i ustanku 1941*, Sisak: Muzej Sisak; Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, 1974.
32. *Sjeverozapadna Hrvatska u NOB i socijalističkoj revoluciji 1941-1945: Građa*, knj. 8: 1. siječanj – 15. ožujak 1944., Zagreb, 1988.
33. Sobolevski, Mihael, „Hrabri umiru uspravno (Prilog za biografiju Nede Knifić)“, u: *Senjski zbornik*, 16/1, 1989.
34. Strčić, Petar, *Bašćansko područje u NOB-u*, Krk: Mjesna konferencija i organizacije SSRNH, 1982.
35. Stulli, Bernard, *Revolucionarni pokret mornara 1918.*, Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske,1968.
36. Šali, Franci, *Zbornik Žumberak - Gorjanci : 1941-1945*. Novo mesto: Dolenjski muzej, 2004.
37. Škiljan, Filip, „Stradanje Srba, Roma i Židova u virovitičkom i slatinskom kraju tijekom 1941. i početkom 1942. godine“, u: *Scrinia Slavonica* 10, 2010.
38. Španović, Marko, *Moj vijenac njihovom grobu*, Sremski Karlovci, 1994.
39. Travica, Đorđe, „Ljudski gubici; pali borci; žrtve fašističkog terora; žrtve rata; umrli od tifusa“, u: *Duga Resa; Radovi iz dalje prošlosti NOB-e i socijalističke izgradnje*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1986.
40. Tropčić, Josip, *Kutina*. Zagreb: Turistkomerc; Kutina : Turističko društvo Garić, 1986.
41. Tus, Andrija, *Bribir u revolucionarnom pokretu i oslobodoilačkom ratu*, Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta, 1971.
42. Vasiljević Jovan, *Mornarica narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije*, Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1972.
43. Zatezalo, Đuro (ur.), *Kotar Gračac u Narodnooslobodilačkom ratu, 1941.-1945. Knjiga 1*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1984.
44. Zatezalo, Đuro (ur.), *Kotar Slunj i kotar Veljun u NOR i socijalističkoj izgradnji - 2. dio*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1988.
45. Zatezalo, Đuro (ur.), *Kotar Vojnić u narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1989.

46. Zatezalo, Đuro et al (ur.), *Plašćanska dolina i okolica u NOR-u 1941.-1945*, Karlovac; Historijski arhiv u Karlovcu, 1976.
47. Zatezalo, Đuro; Vezmar, Gojko (ur.), *Kotar Donji Lapac u Narodnooslobodilačkom ratu 1941.-1945.*, Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu, 1985.

Umjetničke monografije:

1. *Arhitekt. Projektni atelier za urbanizam i arhitekturu Split. 1953-1973.*, Split: Arhitekt, 1973.
2. *Lujo Bezeredi, Zbornik radova stručnog skupa uz 110. obljetnicu rođenja*, Čakovec: Muzej Međimurja Čakovec, 2008.
3. Rauter Plančić, Biserka, *Šime Vidulin*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2003.
4. Rus, Zdenko, *Stjepan Gračan*, Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2016.
5. Špoljarević, Stanko, *Tomislav Ostoja*, Zagreb: Art studio Azinovič, 2002.

Članci i znanstveni radovi novijeg datuma:

1. Lawler, Andrew, *The Memorial works of Bogdan Bogdanović: Their condition and situation as of 2012*, PhD, Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Faculty of Engineering Sciences, KU Leuven, Belgium, September 2013.
2. Pintarić, Snježana, *Javni i nadgrobni spomenici Antuna Augustinčića*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Filozofski fakulktet, 1993. (magistarski rad)
3. Raković, Jasmina, *Memorijalni spomenici NOB-e u Rijeci i okolici*, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci, Odsjek za povijest umjetnosti, Rijeka, rujan 2015. (diplomski rad)
4. Filipčić Maligec, Vlatka (ur.), *Spomen na Spomenik / 40 godina Spomenika Seljačkoj buni i Matiji Gupcu*, Gornja Stubica: Muzeji Hrvatskog zagorja, Muzej seljačkih buna, 2013.
5. Šestak, Mario, „Spomenici partizanskim borcima, civilnim žrtvama i žrtvama holokausta u vrijeme Drugog svjetskog rata u Međimurju“, u: *Međimurje u II.*

Svjetskom ratu. Zbornik radova, Čakovec: Povijesno društvo Međimurske županije, 2007.

6. Špoljar, Marijan, „Koprivnica: spomenik i trg. Od ideološkog do apstraktnog znaka (i obratno)“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, XXXVII-XXXV, 32–33/34–35, Klanjec 2015.
7. Uzelac, Zlatko, „Kamenska - vječni šum vjetra“, *Gordogan*, 31–32, 2016.

Arhivi:

1. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (dokumentacija, hemereoteka, planoteka, fototeka)
2. Savez antifašističkih boraca i antifašista Hrvatske, Dokumentacija
3. Udruga antifašističkih boraca i antifašista Zadar, Dokumentacija

Konzervatorski odjeli:

1. Konzervatorski odjel u Puli
2. Konzervatorski odjel u Rijeci
3. Konzervatorski odjel u Sinju
4. Konzervatorski odjel u Splitu
5. Konzervatorski odjel u Vukovaru
6. Konzervatorski odjel u Zagrebu

Muzeji:

1. Hrvatski muzej arhitekture, HAZU, Zagreb
2. Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (depo), građa bivšeg Muzeja revolucije
3. Muzej grada Donji Miholjac, dokumentacijski odjel
4. Muzej grada Sinja, dokumentacijski odjel
5. Muzej grada Splita (depo), građa bivšeg Muzeja revolucije

Rješenja o upisu u registar spomenika kulture:

1. Rješenja o opisu u registar spomenika kulture (Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, Splitu, Rijeci i Zagrebu; 1961.–1990.), Služba za dokumentaciju, Registar i promociju kulturne baštine, Ministarstvo kulture, Zagreb (dokumentacija za oko 250 spomenika upisanih u registar)

Enciklopedije:

1. *Hrvatska likovna enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005.
2. *Istarska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005., online izdanje: http://istra.lzmk.hr/
3. *Narodni heroji Jugoslavije*, Beograd: Mladost, 1975.

Elaborati:

1. *Kalnik. Prostorni Plan*, Zagreb: Urbanistički zavod, 1972.
2. Kretić, Drago, *Osječko-Baranjska županija: zaštićeni spomenici antifašizma*, Osijek: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Osijeku, lipanj 2007.
3. *Općina Dvor. Prostorni plan uređenja*, Zagreb: Urbanistički institut Hrvatske, 2006.
4. *Spomenici i spomen-obilježja radničkog pokreta i narodne revolucije*, Zagreb: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu,1981.
5. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Beli Manastir*, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1983. (elaborat) / Vodi se pod nazivom: *Spomenici NOB-a: Bivša općina Beli Manastir, s Popisom oštećenih ili uklonjenih spomenika antifašizma na području bivše općine Beli Manastir*.
6. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Đakovo*, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1988.

7. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Našice*, Našice: SIZ kulture i tehničke kulture općine Našice, Komisija za zaštitu spomenika kulture, 1988.
8. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Osijek,* Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1981.–1982. / Vodi se pod nazivom *Spomenici revolucionarnog radničkog pokreta NOB-a i samoupravljanja općine i grada Osijek.*
9. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Valpovo,* Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1978.–1980.
10. *Spomenici NOB i radničkog pokreta općine Županja*, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1988. (elaborat)
11. *Spomenici RRP, NOB-e i samoupravljanja općine Slavonski Brod*, Osijek: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, 1987.
12. *Spomenička baština NOB-a u Trogiru*, Trogir.

Razno:

1. Ivančić - Dusper, Đurđica, *Crikvenica - Kratka povijest i mali turistički vodič*, Crikvenica: Turistička zajednica grada Crikvenice
2. Matejčić, Radmila*, Područje općina Crikvenic*a, Zagreb: Privredni vjesnik, 1987.
3. *Spomen obilježja*, Donji Miholjac: Skupština općine Donji Miholjac, 1985. (album)

Film:

1. Žižić, Bogdan, *Damnatiae Memoriae*, dok. film, 46. min., 2000.

Online izvori:

1. http://ineco.posluh.hr/pgz/spomenici_nob/cres-losinj.html
2. http://vukovar.mfa.gov.rs/lat/dijasporatext.php?subaction=showfull&id=1348056615&ucat=127&template=MeniENG&

3. http://www.croinfo.net/vijesti-hrvatska/6505-spomen-park-bratstva-i-jedinstva-u-vodoteu-kod-brinja-propada
4. http://www.istarski.hr/node/14138
5. http://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=5962
6. http://www.tz-ravnagora.hr/offd/147/Kosturnica-na-Suhom-Vrhu.wshtml
7. http://os-sbencekovica.hr/sample-page/
8. http://arhiva.portalnovosti.com/2010/08/tuzne-i-zaboravljene-dubicke-krecane/
9. http://fmsdp.org/forumasi-odali-pocast-oroslavskim-antifasistima/
10. http://uaba-liburnije.com/tragom-spomenika-nob-a-na-cicariji-i-buzestini/
11. http://www.gk-srbije-vukovar.hr/memspomenici.html
12. http://www.molat.net/pdf/MOLAT.pdf
13. http://www.zagrebacki.info/2012/04/matija-gubec.html
14. http://www.znaci.net/00001/10_79.htm
15. http://www.zupa-sveti-juraj.hr/dokumenti/Sveti_Juraj_naselje.htm
16. https://hr.wikipedia.org/wiki/Ravna_Gora_(op%C4%87ina)

POPIS TABLICA

Tablica **Str.**

Tablica 1. Prikaz sučelja *MS Excel* baze podataka……..…….....8

Tablica 2. Prikaz sučelja *FileMaker Pro 15* baze podataka…….…....……9

Tablica 3. Tablica sa popisom spomenika A kategorije zaštite, razvrstani prema osnovnim tipovima. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*……...…….……...….31

Tablica 4. Tablični prikaz podataka o broju autora koji se javljaju pojedine godine. Autori su razvrstani prema kategorijama ovisno o tipu autorstva, dok je u posljednjem stupcu prikazan broj suradničkih projekata…..…….……...…...….…...……82

POPIS DIJAGRAMA

Dijagram **Str.**

Dijagram 1. Prikaz broja spomenika otkrivenih u razdoblju od 1941.–1991. Dijagram je izrađen u programu *FileMake Pro 15,* a podaci su preuzeti iz kataloške baze podataka……..……..…….……..36

Dijagram 2. Prikaz broja spomenika otkrivenih na pojedine datume u razdoblju od 1941. do 1991. Prikazani su podaci za datume koji se ponavljanju pet ili više puta, dok je zbroj ostali datuma podizanja spomenika naveden u zasebnoj kategoriji. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15,* a podaci su preuzeti iz kataloške baze podataka…….……...…….……..37

Dijagram 3. Shematski prikaz strukture uobičajenog ili očekivanog tijeka razmjene među akterima u procesu nastanka spomenika…….……...46

Dijagram 4. Shematski prikaz mogućih odnosa i međusobnih utjecaja između akterima djelatnima u procesu nastanka spomenika…….……48

Dijagram 5. Organizacijska shema republičkog odbora SUBNOR SR Hrvatske iz 1967. godine. Izvor: AJ, Fond: 297, fasc.:24……...…….....55

Dijagram 6. Zastupljenost kipara prema broju realiziranih spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.). Prikazani su samo kipari koji imaju pet ili više realizacija. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017……...…….....89

Dijagram 7. Zastupljenost arhitekata i krajobraznih arhitekata prema broju realiziranih spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.). Prikazani su samo autori koji imaju dvije ili više realizacija. *Tableau Public: Free Data Visualization Software,* 2017…….107

Dijagram 8. Shema tipološke klasifikacije spomenika iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj…….147

Dijagram 9. Postotak zastupljenosti osnovnih tipova spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljen podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*……..……...……...148

Dijagram 10. Zastupljenost kategorija osnovnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*……..……..……153

Dijagram 11. Zastupljenost potkategorija arhitektonske kategorije osnovnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*……...……..…157

Dijagram 12. Zastupljenost kiparskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*……..…….....212

Dijagram 13. Zastupljenost kategorija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*……..……..226

Dijagram 14. Zastupljenost kategorija prostornog tipa spomenika u Hrvatskoj (1945.–1990.), temeljem podataka prikupljenih u kataloškoj bazi podataka. Dijagram je izrađen u programu *FileMaker Pro 15*..……..……...……250

POPIS KARTI

Karta **Str.**

Karta 1: Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti spomenika A kategorije zaštite, obilježenih prema osnovnim tipovima. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/Zkcy2p.....33

Karta 2. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti svih spomenika uvrštenih u katalošku bazu podataka. Crvenom bojom su označeni spomenici s podacima o autorstvu (kiparu). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/3nqF31.....39

Karta 3. Prostorni prikaz geografske distribucije spomenika čiji su autori kipari s ukupno pet ili više realizacija (1945.–1990.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/Wa5SkF.....96

Karta 4. Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara koji pripadaju grupi voditelja i suradnika majstorskih radionica. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/S4iT86.....98

Karta 5. Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara koji pripadaju grupi inovatora. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/fzEz6C.....99

Karta 6. Prostorni prikaz geografske distribucije spomeničkih realizacija kipara lokalne i regionalne orijentacije. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji, dostupna je putem linka: https://goo.gl/ccxFHQ.....101

Karta 7. Prostorni prikaz geografske distribucije aktualnog stanja i stupnja oštećenosti spomenika u Hrvatskoj. Podaci o stanju očuvanosti pojedinog spomenika prikupljeni su terenskim radom (2011.–2016.) ili dobiveni iz relevantnih izvora. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/2c6T4g.....140

Karta 8. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti pojedinih tipova spomenika. Svaka tipološka skupina označena je drugom bojom. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/U6pRgZ.....150

Karta 9. Prostorni prikaz rasprostranjenosti arhitektonskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/TQ9P4t.....158

Karta 9/a. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti pojedinih arhitektonskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/TQ9P4t.....159

Karta 10. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kiparskih potkategorija osnovnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/ZZTD7t.....180

Karta 11. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti arhitektonskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/V423tk.....204

Karta 12. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kiparskih potkategorija kompozitnog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/7WvfBy.....213

Karta 13. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kategorija konstruktivno-inovacijskog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/5zwkvt.....227

Karta 14. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti kategorija prostornog tipa spomenika. *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/jH2xSU.....251

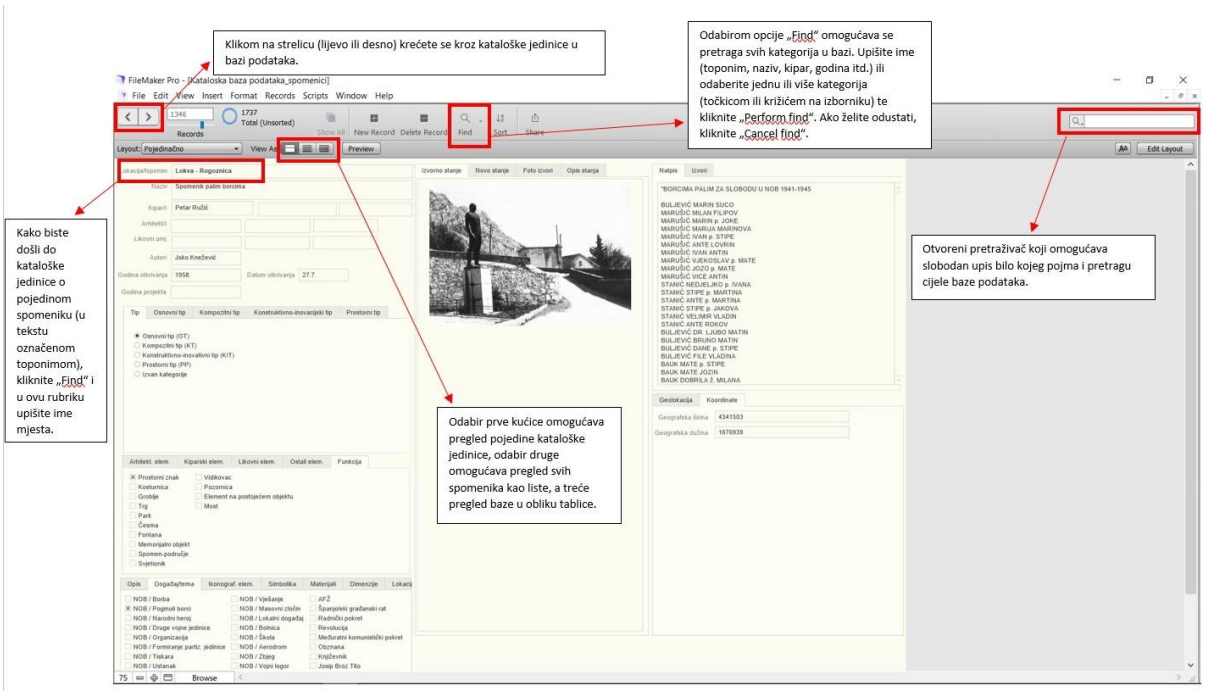
Karta 15. Prostorni prikaz geografske rasprostranjenosti spomen područja, klasificiranih do 1982. godine u A i B kategoriju. Podaci preuzeti iz: *Spomenici revolucionarnoga*...(1986.). *Tableau Public: Free Data Visualization Software*, 2017. Interaktivna karta s dodatnim informacija o svakoj lokaciji dostupna je putem linka: https://goo.gl/2gyyhb.....252

PRILOG I – KATALOŠKA BAZA PODATAKA

Kataloška baza podataka s ukupno 1737 kataloških jedinica pohranjena je na DVD-u priloženom disertaciji. Na CD-u se nalazi 32- i 64-bitna verzija *FileMaker Pro* programa kojeg je prije upotrebe, prema priloženim uputama, potrebno instalirati na osobno računalo.

Programski paket: *FileMaker Pro 15* (FMP 12 file)
Veličina: 5,19 GB
Autorica baze: Sanja Horvatinčić, 2017.

Prikaz sučelja baze s uputama za korištenje:



PRILOG II – SLIKOVNI PRILOZI S POPISOM

Slike i popis slikovnih priloga nalaze se u drugom tomu doktorskog rada, priloženom ovoj disertaciji.

Kratki životopis:

Sanja Horvatinčič rođena je 1986. godine u Zagrebu. Diplomirala je Povijest umjetnosti i Engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2010. godine. Tijekom studija primala je Državnu stipendiju Republike Hrvatske. Od 2009. do 2011. radila je kao asistentica kustosa u Galeriji Galženica, gdje je samostalno kurirala nekoliko izložbi. Od 2011. godine zaposlena je na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu na radnom mjestu znanstvene novakinje na projektu „Modernost, modernizam i postmodernizam u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća". Iste godine upisala je Poslijediplomski studij Humanističke znanosti, studijski smjer Povijest umjetnosti, na Sveučilištu u Zadru, gdje je pod mentorstvom dr. sc. Ljiljane Kolešnik od 2011. do 2017. radila na doktorskoj disertaciji na temu „Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj - prijedlog tipologije". Godine 2014. provela je tri mjeseca na istraživačkom boravku u Sloveniji (Maribor, Ljubljana) u sklopu Bilateralnog programa mobilnosti Ministarstva za visoko školstvo, znanost i tehnologiju Republike Slovenije. Iste godine postaje suradnica na znanstveno-istraživačkom projektu „ARTNET — Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. Stoljeća" (voditeljica: dr. sc. Ljiljana Kolešnik), a od početka 2017. godine i suradnica na znanstveno-istraživačkom projektu „CROSCULPTURE – Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđima društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije" (voditelj: dr. sc. Dalibor Prančević), oba financirana od strane Hrvatske zaklade za znanost. Autorica je pet znanstvenih radova, tri poglavlja u knjigama i niza stručnih radova. Bila je gostujuća predavačica na poslijediplomskom kolegiju *Art for Collective Use: Monument, Performance, Ritual, Body* (2015./2016.) na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani. S izlaganjima je sudjelovala na deset međunarodnih konferencija, među kojima pet u Hrvatskoj i pet u inozemstvu. Bila je članica organizacijskih odbora na četiri međunarodne konferencije. Od 2016. godine članica je ekspertnog savjeta izložbe „Architecture in Yugoslavia (1945–1990)" u organizaciji Museum of Modern Art (MoMA), Department of Architecture and Design (New York, 2018.). Od 2012. izvršna je urednica znanstvenog časopisa *Život umjetnosti* i kao tajnica Regionalnog centra za umjetnost, kulturu i nove medije pri Insitutu za povijest umjetnosti. Sudjelovala je u nizu stručno-popularnih aktivnosti (predavanja, javne tribine, seminari, TV emisije, dokumentarni filmovi) usmjerenih na popularizaciju znanosti te otvarenje prostora revalorizaciji i kritičkom iščitavanju memorijalne baštine druge polovice 20. stoljeća.