

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXXI (2011.) • BR. 31 • STR. 1–108 • KLANJEC 2012.

SADRŽAJ

IRENA KRAŠEVAC

*Polikromirana drvena skulptura i oltari
crkve sv. Josipa u Grubišnom Polju.
Prilog poznavanju historicističke crkvene opreme*

3–19

DARIJA ALUJEVIĆ

ANDREJA DER-HAZARIJAN VUKIĆ

JASENKA FERBER BOGDAN

Mirogojski opus Ive Kerdića – između umjetnosti i obrta

21–80

SANJA HORVATINČIĆ

*Formalna heterogenost spomeničke skulpture
i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji*

81–106

31

Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji

SANJA HORVATINČIĆ

Institut za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

Članak nudi pregled narativno-vizualnih obrazaca i politika društvenog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji od ranoga poraća do kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća. Ponuđeni pregled uokviruje analiza izvedbe društvenog sjećanja kroz spomeničku formu, koja ukazuje na složenu društvenu funkciju spomeničke produkcije socijalizma. Upravo u toj složenosti pronalaze se i razlozi za izrazitu formalnu heterogenost spomeničkog žanra, kojem se, kao i čitavom kompleksu problema obuhvaćenih ovim člankom, pristupa teorijskim alatima razvijenim unutar studija sjećanja.

KLJUČNE RIJEČI: spomenička skulptura, društveno sjećanje, politike sjećanja, socijalistički realizam, modernizam.

I. UVOD

Izbacivanjem Komunističke partije Jugoslavije iz Istočnog bloka rezolucijom Informbiroa 1948. godine Federativna Narodna Republika Jugoslavija bila je primorana krenuti vlastitim putem koji je podrazumijevao balansiranje vanjske politike između Istoka i Zapada. Nakon ekonomske blokade SSSR-a pomoć polako počinje dolaziti iz zemalja poput Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država, a usporedno s njome pokreće se i kulturna razmjena te potiče prisutnost jugoslavenskih umjetnika i umjetnica na Zapadu. Raskid sa SSSR-om već će ranih pedesetih godina utjecati i na službene političke stavove o doktrini socijalističkog realizma,¹ što će većini domaćih umjetnika i umjetnica omogućiti povratak predratnome pluralitetu modernističkog izričaja, odnosno otvoriti put

¹ Kolečnik, Ljiljana. Između istoka i zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika pedesetih godina. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2006., 68.

istraživanjima novih izražajnih mogućnosti unutar autonomne umjetničke sfere. S druge strane, spomenička plastika tijekom čitavog socijalističkog razdoblja zadržava jasnu ideološku funkciju te najdulje iskazuje sklonost socijalističkom realizmu. On se u svojstvu reprezentativnog oblikovnog modela monumentalnoga kiparstva zadržava do polovice pedesetih godina, no u nekim sredinama, zahvaljujući ukusu i ideološkoj rigidnosti pojedinih utjecajnih kulturno-političkih radnika i radnica, estetika soc-realizma održat će se do početka sedamdesetih godina. U drugim sredinama, međutim, prihvaćanje modernizma kao dominantne političke, kulturne i umjetničke paradigme krajem pedesetih i tijekom šezdesetih godina omogućit će da se upravo u žanru spomeničke skulpture ostvare neke od najdojmljivijih realizacija monumentalne modernističke skulpture, ne samo u jugoslavenskom, već i europskom kontekstu.²

Dosadašnja povijesnoumjetnička istraživanja stvorila su jasan društveno-politički okvir za razumijevanje formalnog razvoja jugoslavenske komemorativne plastike i ponudila osnovne pretpostavke na kojima zasnivamo objašnjenja heterogenosti tog žanra. Međutim, ako temu spomeničke skulpture sagledamo u okviru interdisciplinarnog studija sjećanja, spomeniku moramo pristupiti kao jednom od oblika izvedbe društvenog sjećanja, a njegovim formalnim karakteristikama kao rezultatu kulturno uvjetovanih komunikativnih predodžbi/obrazaca te izvedbe. Studiji sjećanja izuzetno su produktivno, no još uvijek relativno amorfnu znanstveno područje, a zbog izostanka jasno definiranog pojmovnika ključnih termina pokušaji sinteze dosadašnjih istraživanja relativno su rijetki. Među njima se ističe teorijski pristup Siegfrieda J. Schmidta, koji problemu nedostatka homogene teorijske osnove pristupa konstruktivistički, tvrdeći da su kognitivni mehanizmi individualnog i društvena dinamika kolektivnog sjećanja analogni i međuzavisni procesi.³ Schmidtov model ne nudi samo cjelovit i neutralan teorijski okvir, već i nadilazi uobičajeni problem dihotomije individualnog i društvenog sjećanja, čineći stoga adekvatno polazište za razmatranje njihovog kompleksnog odnosa, heterogene spomeničke produkcije i politike sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji.

2 Kolečnik, Ljiljana. (2006.) Nav. dj., 315.

3 Vidi: Schmidt, Siegfried J. *Memory and Remembrance: A Constructivist Approach.* // *Media and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook* / Berlin: De Gruyter, 2008., 191 – 201.

II. TEORIJSKI OKVIR INDIVIDUALNOG I DRUŠTVENOG SJEĆANJA

Suvremena neuroznanstvena istraživanja pamćenje ne tumače više kao funkciju pohranjivanja podataka u određenom dijelu mozga već kao proces stvaranja relevantnih i trajnih kognitivnih struktura koje služe uspostavljanju reda u mozgu i sudjeluju u oblikovanju ljudskog ponašanja. Sukladno tome, proces (pri)sjećanja temelji se na aktivaciji tih neuronskih struktura, što objašnjava važnost i utjecaj konteksta, međuljudske interakcije, motiva, prigoda i emocija na proces i rezultate sjećanja. Sjećanje je selektivan proces temeljen na individualnim politikama identiteta koje se ostvaruju pamćenjem društveno prihvatljivih narativnih obrazaca, verbalnih instrumenata i vizualnih simbola usvojenih tijekom socijalizacije.

Kako bi društvenu razinu sjećanja na što neutralniji način uveo u homogen teorijski okvir, autor uvodi dva koncepta. *Modelima svijeta* označava dugoročne semantičke odnose koji usmjeruju spoznaju, komunikaciju i interakciju među članovima društva i koji postaju društveno efikasni kroz implementaciju u svijest pojedinaca putem socijalizacije. Strategije putem kojih ti modeli postaju društveno obvezujući kod većine pripadnika društva autor naziva *kulturnim programima*. Oni kognitivne sisteme pojedinaca povezuju s komunikacijskim alatima i medijima kojima se društva koriste, proizvodeći fikcije koje nazivamo *kolektivnim znanjem*. Ono služi kao osnova za interakciju i komunikaciju, proizvodeći uvjete za stabilnost i djelovanje kolektivnih identiteta.⁴ Na taj se način stvara pretpostavka da gotovo svi pripadnici određenog društva o prošlosti razmišljaju na isti način i u tom slučaju možemo govoriti o fenomenu društvenog sjećanja. Njegovo izvođenje zahtijeva motive i prigode, poput komemorativnih datuma, spomenika, posebnih mjesta ili muzeja, koji se koriste za formiranje društvenog identiteta. Međutim, oblici izvedbe društvenog pamćenja postaju efikasni jedino ako se članovi društva njima služe kako bi se sjećali.

Schmidtov teorijski okvir pokazuje da su procesi individualnog i društvenog sjećanja zasnovani na nekoliko osnovnih zajedničkih postavki. Sjećanje shvaćamo kao izvedbu pamćenja putem narativnih/vizualnih obrazaca ili kulturnih programa. Ono se uvijek temelji na određenim pretpostavkama o prošlosti, dok se proces njihove selekcije ostvaruje djelovanjem identitetskih politika sjećanja. Sjećanja su oblikovana specifičnim kulturalnim metodama ili naučenim obrascima koji organiziraju doživljaje i naracije, a njihovim se korištenjem formiraju

4 Isto.

i održavaju individualni i kolektivni identiteti. Konačno, individualna i društvena sjećanja pod znatnim su utjecajem medija koji igraju ključnu ulogu u elaboraciji i distribuciji sjećanja u javnoj sferi.

Analizi društvenog sjećanja i spomeničke skulpture u socijalističkoj Jugoslaviji pristupit ćemo problemski, polazeći od dvije teze koje proizlaze iz opisanog teorijskog modela. Prva je zasnovana na ideji da određeni usadeni narativni ili vizualni obrasci utječu na odabir formalnih oblika prilikom izvedbe društvenog sjećanja u formi spomenika. Njome se pojašnjava kontinuitet spomenika kao izvedbenog oblika društvenog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji, kao i popularnost i trajanje određenih formalnih rješenja njegove izvedbe. Druga teza tiče se politika sjećanja i polazi od pitanja: tko odlučuje o selekciji, načinu i distribuciji sjećanja i kako se te odluke reflektiraju na formalnoj razini spomeničke skulpture?

III.

Specifični narativni obrasci koje usvajamo tijekom socijalizacije nužni su za pred-verbalnu konstrukciju i verbalnu komunikaciju individualnih sjećanja – bit naracije ne leži u tijeku stvarnih događaja, već u konstrukciji koherentne priče koju okolina može razumjeti. Jednako tako, produkcija društvenog sjećanja nalaže upotrebu određenih narativnih formula, jezičnih metafora ili vizualnih simbola, koje većina pripadnika društva prepoznaje i prihvaća kao izvedbeni oblik sjećanja. Da bi se to postiglo, potrebna je produkcija (koja zahtijeva prigode, zahtjeve i zahvale upravljane znanjima, emocijama i moralom, koji su definirani povijesnim trenutkom i diskursom) i izvedba (naracija sjećanja putem društveno prihvatljivih narativnih, verbalnih ili optičkih obrazaca produkcije i izvedbe sjećanja). Društveno sjećanje, međutim, nije sadržano samo u produkciji i izvedbi, već je uvjetovano aktivnim »korištenjem« i promišljanjem većine članova društva.⁵

Polazeći od ovakvih teorijskih pretpostavki, kontinuitet spomeničke skulpture u socijalističkoj Jugoslaviji razumijevamo kao korištenje tradicionalnog i ustaljenog obrasca narativne, jezične i vizualne simbolike koja se proizvodi, izvodi i koristi unatoč novom ideološki kondicioniranom odnosu prema tradiciji i prošlosti kakav je nalagalo novo socijalističko društveno-političko uređenje. Zanimljivo je da su upravo spomenici

⁵ Schmidt, Siegfried J. Nav. dj., 191 – 201.

jedan od najdugovječnijih reprezentativnih, a stoga i politički najpodobnijih oblika proizvođenja i izvedbe društvenog sjećanja te predstavljaju sastavni dio uspostave, ali i rušenja različitih ideoloških sustava: od Pariške komune, preko nacističke Njemačke, pa sve do nacionalnih država nastalih padom komunizma u srednjo-istočnoj Europi.⁶

Politiku jedinstva i povezanosti različitih nacionalnih i kulturnih identiteta, utjelovljenu u paroli *bratstva i jedinstva*, novonastala Federativna Narodna Republika Jugoslavija zasnivala je na nadnacionalnim idejama: na zajedničkoj antifašističkoj borbi i pobjedi u Drugome svjetskom ratu s jedne, i socijalističkoj revoluciji kao ideološkoj osnovi budućeg zajedničkog društveno-ekonomskog napretka, s druge strane.⁷ Upravo na tim idejama bazirala se i politika suživota i ideološkog jedinstva brojnih naroda i narodnosti Jugoslavije, a zamjena ideološki nepoželjnog pojma *nacionalno* terminom *narodno*, koji je, kao sinonim pučkog/seljačkog, ideološkom transformacijom unutar različitih tipova javnoga diskursa u konačnici poprimio pozitivno značenje »jasno«, »razumljivo«, odnosno »široko pristupačno«.⁸ S obzirom da je stanovništvo Jugoslavije nakon rata bilo većinski ruralno, kao i zato što je riječ o prijelaznoj fazi razvoja socijalističkog društva u kojoj nove forme kulturalne prakse još nisu zamijenile stare, postojeći su se obrasci izvedbe društvenog pamćenja tolerirali unatoč tome što su često bili odraz nepoželjnih nacionalnih i religijskih identiteta.⁹ Stoga se produkcija i izvođenje sjećanja na žrtve i heroje antifašističke borbe u formi spomeničke skulpture, iako impregnirano posve drugačijim ideološkim sadržajem, nadovezalo na dotadašnje narativne, vizualne i ritualne obrasce društvenog sjećanja.

Jedan od ranijih primjera izvođenja/prikriivanja i korištenja društvenog sjećanja kroz formu monumentalne skulpture zorno pokazuje kako su se političke promjene odrazile na izvedbenost društvenog sjećanja. Nakon rata spomenik banu Josipu Jelačiću, postavljen na glavnom zagrebačkom trgu, iz ideoloških je razloga bio više puta prekrivan, a 1947. godine i posve uklonjen. Društveno sjećanje koje je skulptura izvodila i komunicirala s nacionalno opredijeljenim građanskim slojem društva bilo je zamijenjeno novim vizualnim obrascem. Tako je u razdoblju neposredno nakon rata spomenik banu Jelačiću bio prekriven

6 Vidi: Michalski, Sergiusz. *Public Monuments : Art in Political Bondage 1870 – 1997*. London: Reaktion Books, 1998.

7 Gal, Kirn. *Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije*. // *Up&Underground : Art Dossier Socijalizam*, 17/18 (2010.) / Zagreb, 2010., 208 – 229, 210.

8 Spehnjak, Katarina. *Javnost i propaganda : Narodna fronta u politici i kulturi Hrvatske 1945. – 1952*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest : Dom i svijet, 2008., 249.

9 Isto.



1. Montažna drvena konstrukcija koja prekriva spomenik banu Josipu Jelačiću postavljena na glavnom zagrebačkom trgu povodom 1. kongresa AFŽ-a Hrvatske, 1945. godine. AG foto, Hrvatski državni arhiv

Wooden mounting construction covering the monument to ban Josip Jelačić on the main city square in Zagreb during the 1st Congress of Antifascist Women of Croatia (AFŽ), 1945. AG photo, Croatian State Archives

privremenim drvenim konstrukcijama postavljenim u čast održavanja I. kongresa Antifašističkog fronta žena Hrvatske, a površine tih drvenih panoa bile su prekrivene reljefima kolosalnih ženskih figura koje su atributima oružja i seoskih alata simbolizirale ravnopravno sudjelovanje žena u pobjedi nad fašizmom upućujući na prirodu novih klasnih i rodničkih odnosa koje je donijela socijalistička revolucija. Autor reljefa bio je tada mladi kipar Vojin Bakić (slika 1).¹⁰ U oblikovnom i ikonografskom smislu njegova su rješenja bila primarno usmjerena uspostavljanju komunikacije s vizualnim obrascima narodnoga kolektiva i ideološki su kontrirala akademskom realizmu Fernkornove konjaničke skulpture

¹⁰ Bakić, Darko. Vojin Bakić ili kratka povijest kiposlavije. Zagreb : Profil International, 2006., 80.



2. Članice kotarskih AFŽ-a Hrvatske u tradicionalnim narodnim nošnjama sa slikom Tita na Trgu republike 1945. godine. AG foto, Hrvatski državni arhiv
Members of regional AFŽ cells in traditional folk costumes with a picture of Tito on Trg Republike (Republic Square), 1945. AG photo, Croatian State Archives

bana.¹¹ No, uloga obiju skulptura u izvedbi društvenoga sjećanja posve je jasna i transparentna, a oslanja se na lako čitljive ikonografske elemente i narativna pojašnjenja u formi citata ili posveta na postamentu. Ulogu novoga sadržaja spomenika u izvedbi društvenog sjećanja uočavamo i u konfiguraciji kongresne povorke koju su činile članice brojnih pokrajinskih odbora i kotarskih saveza AFŽ-a. Fotografija pokazuje žene

11 Zanimljivo je da u svojem tekstu iz 1966. godine o javnim spomenicima u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata Duško Kečkemet spomenik Jelačiću navodi kao jedan od najboljih primjera javne skulpture u Zagrebu. Spominje i njegovo micanje 1947. godine zbog uloge koju je Jelačić odigrao 1848. g. u ugušivanju mađarske buržoaske revolucije, ne iznoseći komentar ili kritički osvrt na taj čin, no navodeći kako je spomenik u 19. stoljeću bio podignut uz veliku naklonost i odobravanje naroda. Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata // *Život umjetnosti*, 2 (1966.) / Zagreb, 1966., 3 – 16, 5.



3. Andreev, Nikolai, »Spomenik Dantonu«, Moskva, 1919. (kadar iz propagandnog filma o Lenjinu) © Susan Buck-Morss, 2006.

Andreev, Nikolai, Danton Monument, Moscow, 1919 (still from propaganda film about Lenin) © Susan Buck-Morss, 2006

obučene u svečane narodne nošnje, čija povorka podsjeća na kršćanske procesije, a transparenti koje žene nose na negdašnje votivne prikaze čiji je religiozni sadržaj zamijenjen likom Josipa Broza Tita (slika 2). Tradicionalni oblici i vizualni

obrasci društvenog pamćenja u potpunosti su sačuvani i popunjeni novim sadržajem.

Za razliku od nadnacionalnog, ideološkog iščitavanja povijesti kakvo sugerira Lenjinov projekt podizanja spomenika u Moskvi i St. Petersburgu nakon Oktobarske revolucije – koji potvrđuje kako ni najradikalniji ideološki prekidi s tradicijom nisu bili imuni na potrebu izvedbe društvenog sjećanja u formi spomenika¹² (slika 3) – socijalistički spomenici

¹² Sjećanje na spomenike nastale prema Lenjinovom *Planu za monumentalnu propagandu* danas je sačuvano jedino u mediju fotografije i u pisanim dokumentima. Spomenici su bili rađeni od trošnih materijala, koji su omogućili da građani sami ocijene koje od njih vrijedi izvesti u trajnijim materijalima. Pokazuju kako je tradicionalna spomenička forma – koja je do tada slavila nacionalne ili monarhističke ideje – upotrijebljena s posve novim ciljem. Plan je uključivao uklanjanje (ili prenamjenu) spomenika prošlih režima i postavljanje novih, posvećenih značajnim nositeljima socijalističkih ideja. Pored ruskih revolucionara, popis zaslužnih povijesnih osoba uključivao je imena poput Dantona, Marata i Robespierrea, preko Heinricha Heinea, Frédéricica Chopina, Rose Luxemburg, Garibaldi, Fouriera, Saint-Simona, do Spartaka i Bruta. Takav koncept miješanja različitih nacionalnosti, profesija i političkih svjetonazora odabranih povijesnih ličnosti sugerirao je novu *sliku svijeta*, koja kroz povijesni kontinuitet revolucionarne misli formira svijest o važnosti sadašnjeg trenutka. S obzirom da su natječaji poticali mlade umjetnike i umjetnice, da su bili dostatno financirani, te da ni u kojem smislu nisu ograničavali formalni repertoar umjetnika, sačuvana dokumentacija pokazuje kako je Lenjinov projekt podizanja spomenika služio kao svojevrсна platforma za razvoj revolucionarne umjetnosti ruskog konstruktivizma. Političke strukture SSSR-a uskoro će shvatiti kako formalna neujednačenost i sloboda individualnog likovnog izraza u oblikovanju spomenika nije dobar recept za medijaciju sjećanja u totalitarnom sistemu, pa se ruska spomenička skulptura ubrzo okreće doktrini socijalističkog realizma, koja se političkim pritiskom uskoro nameće svim državama što ideološki gravitiraju SSSR-u. Lodder, Christina. *Lenin's Plan for Monumental Propaganda. // Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992 / Manchester: Manchester University Press ND, 1993., 16 – 32, 16.*

u Jugoslaviji u prvim su poratnim godinama uglavnom bili podizani kako bi stvorili prigode za društveno sjećanje lokalnih zajednica na konkretne događaje i osobe vezane uz antifašizam i Narodnooslobodilačku borbu. Čini se da su spomenici podizani u tom razdoblju diljem čitavog teritorija socijalističke Jugoslavije bili rezultat procesa koji se nije temeljio na nekoj jedinstvenoj državnoj politici sjećanja.¹³ Brojni novinski članci iz ranih pedesetih godina izvještavaju kako su spomenici u pravilu podizani sredstvima i na inicijativu samih lokalnih zajednica ili lokalnih vlasti. Tako je, na primjer, povodom odluke o vrsti spomenika u rudarskom mjestu Husinu u Bosni i Hercegovini održan sastanak i diskusija građana i predstavnika radnih kolektiva na kojoj je zaključeno *da spomenik husinskim rudarima simbolizira rudara koji prilikom odlaska u borbu odbacuje kramp, bušilicu i lampu i uzima pušku s kojom odlazi u partizane*.¹⁴ Riječ je, dakle, o inicijativi, odluci i spomeničkom rješenju koje je usko vezano uz tradiciju, simboliku i pučke vizualne predodžbe mještana koji ga podižu. Takvi spomenici često su bili rad lokalnih autora i autorica. Stoga je moguće tvrditi kako je i njihova produkcija i izvedba uže vezana uz lokalnu, često pučku predodžbu o tome kako spomenik mora izgledati nego što je to bio slučaj u kasnijim godinama. Tako se i popularnost socijalističkog realizma u lokalnim zajednicama – uobičajeno interpretiranog kao ideološki nametnut »režimski« oblikovni obrazac – u određenim slučajevima može tumačiti kao nastavak primjene vizualnog obrasca društvenog sjećanja na koji je većina stanovništva bila naviknuta, s obzirom da su dotadašnje predodžbe o spomeniku u pravilu bile vezane uz akademski realizam devetnaestostoljetne sakralne skulpture.¹⁵ Drugi primjer utjecaja lokalne zajednice na oblikovne formate spomeničke skulpture vezan je uz tradiciju lokalnih obrta, kao što je to slučaj sa spomenikom u slovenskom mjestu Kropa gdje je centralni mjesni spomenik nastao u suradnji s lokalnim obrtnikom, oslanjajući se na višestoljetnu praksu oblikovanja kovanog željeza kojim obiluju okolne planine (slika 4 i 5).

Praksa vezivanja spomenika uz lokalne vizualne i oblikovne tradicije otvara pitanje legitimnosti odabira spomenika putem velikih javnih

13 Tome u prilog govori kaotično stanje na koje nailaze službena tijela koja se od kasnih pedesetih godina sustavno bave popisivanjem, evaluacijom i održavanjem spomenika. Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: 297 / Kutija: 80. Sednica Saveta za negovanje tradicija NOB pri Saveznom odboru SUB NOR Jugoslavije, 14. 1. 1966.

14 A. H. Podiže se spomenik husinskim rudarima //14. 8. 1952., str. 4/ Institut za povijest umjetnosti, Arhiva Ana Deanović.

15 O utjecaju estetike XIX. stoljetnog realizma na ikonografski repertoar u opusu Antuna Augustinčića vidi: Kolečnik, Ljiljana. Ikonografija socrealizma u opusu Antuna Augustinčića. //Peristil, 37 (1994.) / Zagreb, 1994., 169 – 176.



4. i 5. Albert Sušnik, Marija Benedeti Keržič, Stane Keržič, *Spomenik palim borcima za slobodu domovine 1941. – 1945.*, Kropa (Slovenija), 1966. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti (foto: Paolo Mofardin, 2012.)

natječaja, koji su u kasnijim godinama dobivali prednost pred potrebama lokalnih zajednica i predstavljali formalnu, iako ne uvijek dosljedno provedenu proceduru narudžbe svakoga skulpturalnog projekta. Veliki spomenički natječajni svakako su omogućili proboj kvalitetnih suvremenih skulptorskih rješenja, no istovremeno su se udaljivali od simboličkih značenja i vizualnih predodžbi u lokalnom kontekstu. Navedena problematika provlači se i kroz analize ondašnjih likovnih kritičara. Grgo Gamulin tako opisuje susret žirija s natječajnim radovima za spomenik na Kozari: *Bile su to 'civilizacijske forme', osobito 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,*



Albert Sušnik, Marija Benedeti Keržič, Stane Keržič, Monument to soldiers who gave their life for freedom 1941–45, Kropa, Slovenija, 1966. Institute of Art History Photo Archive (photo: Paolo Mofardin, 2012)

*planinskim krajolikom Kozare, s tom patrijarhalnom, ruralnom sredinom.*¹⁶ Suočen s problemom značenja spomenika u lokalnom kontekstu i pitanjem: (...) *kako će Krajina prihvatiti rješenje što, očito, dolazi iz 'daleka', iz nepoznatih duhovnih sfera što su rasle nad životom posve drugim i drugačijim?*, zaključuje kako je uloga povijesti umjetnosti da ne poklekne pred očekivanjima lokalne ruralne sredine, već da gradi spomenike za »vječnost«: (...) *samo je ideja rođena u nekim skrivenim slojevima duha, a objavljena u neviđenoj plastičkoj zamisli, jedina mogla biti 'trajnije od mjedi'.*¹⁷ Eugen Franković, s druge strane, naglašava

16 Gamulin, Grgo. Spomenik na Kozari. // *Život umjetnosti*, 15/16 (1971.) / Zagreb, 1971., 129 – 142, 131.

17 Isto, 133.

problem odnosa spomenika prema gradskim ambijentima i vedutama i pritom zastupa drugačije viđenje odnosa spomenika i lokalne sredine: *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 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.*¹⁸

IV.

Poput individualnih, i društvena sjećanja trebaju vanjsku motivaciju ili zahtijevaju određeni prigodni kontekst kako bi se verbalno artikulirala ili proizvela u materijalnom obliku. Da bi se motivacije i prigode sistematizirale i selektirale, društva 'izmišljaju'¹⁹ različite vrste 'prigoda za sjećanje', poput obljetnica, komemoracija, spomenika, mjesta od posebnog značenja ili muzeja. Pritom je na obje razine nužna selekcija onoga što će i kako biti zapamćeno ili zaboravljeno, što ukazuje na potrebu za politikom sjećanja, odnosno, na individualnoj razini, politikom identiteta. Ona je uvelike vezana uz emocije i moral, odnosno uz pitanje moći: tko odabire teme i oblike sjećanja u javnom diskursu? Tko odlučuje na koji će se način naracije i sjećanja oslanjati na valjane pretpostavke u procesu oblikovanja prošlosti u sadašnjosti u svrhu obećanja budućnosti?²⁰

Agitacijsko-propagandni mehanizmi, koji od samog početka uspostave socijalističkog režima čine vrlo bitan nadzorni i upravljački segment države, u ranom poraću nisu se sustavnije bavili politikom komemoracije i sjećanja, već prije nadzorom i oblikovanjem ekonom-

18 Franković, Eugen. Javnost spomenika // Život umjetnosti, 2 (1966.) / Zagreb, 1966., 17 – 24, 18 – 19.

19 *Izmišljanje* se ovdje usko poklapa sa Hobsbawmovim terminom *izmišljanja tradicija* koji označava društvene prakse vođene javnim ili prikrivenim pravilima i simboličkim ritualima, koje za cilj imaju upisivanje određenih vrijednosti i normi ponašanja metodom repetitije koja automatski pokušava uspostaviti kontinuitet s prošlošću. Većina procesa *izmišljanja tradicija* zbiva se tijekom posljednjih 200 godina i češći su u situacijama u kojima brza transformacija društva oslabi ili uništi društvene obrasce namijenjene »starim« tradicijama, pa se tako stvara potreba za izmišljanjem novih. Hobsbawm, Eric. Introduction : Inventing Traditions. // The Invention of Tradition / Cambridge : Cambridge University Press, 1983., 1 – 14.

20 Schmidt, Siegfried J. Nav. dj., 191 – 201.

ske i socijalne politike, obrazovnih programa itd.²¹ Kulturno-umjetnički sektor organiziran je 1949. godine u pet »odjeljenja« (ideološki odgoj, školstvo, agitacija i štampa, kulturno-prosvjetni rad i vanjska agitacija), no već sljedeće godine taj veliki partijski aparat zamjenjuju komisije kao široka, neprofesionalna tijela koja pomažu u radu kotarskih komiteta.²² Iako je na polju likovne umjetnosti u tom trenutku na djelu kopiranje sovjetskog modela kulturne proizvodnje, kontrola stvaralaštva putem članstva u udrugama likovnih umjetnika Hrvatske, odnosno Jugoslavije, i nametanje socrealizma kao jedinog prikladnog stila,²³ u spomeničkoj produkciji interes države bio je usmjeren prema spomenicima od većeg političkog značenja, a kiparski zadaci te vrste bili su povjeravani nekolicini afirmiranih i politički lojalnih umjetnika, poput Antuna Augustinčića, Vanje Radauša, Tome Roksandića, Lojze Dolinara i drugih.²⁴

Društvo za kulturnu suradnju Hrvatske sa SSSR-om osnovano je 1945. a financiralo ga je Ministarstvo prosvjete. Njegov prvi predsjednik bio je kipar Antun Augustinčić²⁵ netom nakon povratka iz SSSR-a kamo je bio poslan kako bi usvojio principe socijalističkog realizma i počeo ih primjenjivati u jugoslavenskoj spomeničkoj produkciji.²⁶ Kulturni program Jugoslavije u to je vrijeme bio usko vezan uz sovjetsku kulturnu politiku i politiku sjećanja, a socrealistički spomenici koji su tada nastajali, kao i ritualne prakse koje su oni podrazumijevali, sudjelovali su u stvaranju čvrste strukture kolektivnih identiteta, ali i kolektivnih vizualnih predodžbi o oblicima adekvatnim za izvedbu kolektivnog sjećanja. Iako se kulturna politika uskoro izmijenila, i to na tragu novoga smjera jugoslavenske vanjske politike nakon 1948. godine, ostaci prvobitnih struktura zadržali su se u društvenom sjećanju. Kontinuitet socrealizma u spomeničkoj skulpturi ne tumači se samo kao oblik ideoloških pritisaka, nego i kao oblik društveno prihvatljivih (ili neprihvatljivih), no svakako poznatih obrazaca izvedbe društvenog sjećanja.

21 Zapisnici Politburoa Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske 1945. – 1952., svezak 1, 1945. – 1948. // priredila Branislava Vojnović / Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2005. Citirano u: Jakelić, Klara. Uloga agitpropa u stvaranju nove socijalističke memorije 1945. – 1952. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski Fakultet, Odsjek za povijest (diplomski rad), 2011., 20.

22 Jakelić, Klara. Nav. dj., 25.

23 Kolečnik, Ljiljana. (2006.) Nav.dj., 29 – 30.

24 Isto, 308.

25 Spehnjak, Katarina. Nav. dj., 245.

26 Kolečnik, Ljiljana. Realistička konstanta i socrealističke manifestacije u umjetnosti Antuna Augustinčića. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, XII/12 (1992.) / Klanjec, 1992., 49 – 74, 73.



6. Izgradnja *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji*, Antun Augustinčić, 1947., Batina Skela, Hrvatska. Fototeka Galerije Antuna Augustinčića (foto: Tošo Dabac)

Construction of Red Army Monument, Antun Augustinčić, 1947, Batina Skela, Croatia. Photo archive of the Antun Augustinčić Gallery (photo: Tošo Dabac)

Prvi projekt za koji je Augustinčić bio zadužen po povratku iz SSSR-a bio je Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji iz 1947. u Batinoj Skeli (slika 6 i 7), prvi monumentalni spomenik podignut u Jugoslaviji nakon Drugoga svjetskog rata. S obzirom da je slavio borbu i pobjedu nad fašizmom, njegova uloga kao »prigoda« za kolektivno sjećanje bila je izrazito važna u razdoblju dobrih odnosa Jugoslavije i SSSR-a. Naime, ubrzo nakon političkog razilaženja sa SSSR-om glavno mjesto sjećanja na pobjedu



7. Svečano otvorenje *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji*, Antun Augustinčić, 1947., Batina Skela, Hrvatska. Fototeka Galerije Antuna Augustinčića (foto: Tošo Dabac)

Opening ceremony for the Red Army Monument, Antun Augustinčić, 1947, Batina Skela, Croatia. Photo archive of the Antun Augustinčić Gallery (photo: Tošo Dabac)

nad fašizmom u Vojvodini postao je spomenik posvećen vojvođanskim brigadama na Iriškom Vencu pokraj Novoga Sada (slika 8 i 9).²⁷ Rad vojvođanskog kipara Sretena Stojanovića u formalnom smislu predstavlja direktan pandan Augustinčićevom spomeniku. Unatoč tome što je sadržaj

²⁷ Manojlović Pintar, Olga. »Široka strana moja rodnaja« : Spomenici sovjetskim vojnicima podizani u Srbiji 1944. – 1954. // Tokovi istorije, 1–2 (2005.) / Beograd, 2005., 134 – 144, 143.



8. Sreten Stojanović, *Spomenik vojvođanskim brigadama*, Iriški Venac, Novi Sad, Srbija. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti (foto: Paolo Mofardin, 2012.)

Sreten Stojanović, Vojvodina Brigades Monument, *Iriški Venac*, Novi Sad, Srbija, *Institute of Art History Photo Archive* (photo: Paolo Mofardin, 2012)



9. Sreten Stojanović, *Spomenik vojvodanskim brigadama*, Iriški Venac, Novi Sad, Srbija. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti (foto: Paolo Mofardin, 2012.)

Sreten Stojanović, Vojvodina Brigades Monument, *Iriški Venac, Novi Sad, Srbija*, Institute of Art History Photo Archive (photo: Paolo Mofardin, 2012)

10. Antun Augustinčić, *Spomenik vojniku Crvene armije*, Groblje oslobodilaca Beograda 1944., Beograd, Srbija, 1954.

Antun Augustinčić, Monument to a Soldier of the Red Army, 1944 Belgrade Liberators Cemetery, Belgrade, Serbia, 1954

izmijenjen – figure crvenoarmejaca zamijenjene su partizanima i partizankama – zadržan je osnovni vizualni obrazac primijenjen u Batinoj Skeli. U istom tonu umanjivanja presudne uloge sovjetskih vojnika

u pobjedi nad fašizmom u Jugoslaviji izgrađeno je 1954. godine Groblje oslobodilaca Beograda 1944., nastalo premještanjem spomenika i nadgrobni ploča crvenoarmejaca iz centra Beograda na tada rubni dio grada (slika 10).²⁸ Skulpturalni elementi spomen-groblja također su izvedeni

28 Isto.



11. *Groblje oslobodilaca Beograda 1944.*, Branko Bon, Radeta Stanković, Antun Augustinčić, 1954., Beograd, Srbija. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti (foto: Paolo Mofardin, 2012.)
1944 Belgrade Liberators Cemetery, Branko Bon, Radeta Stanković, Antun Augustinčić, 1954, Belgrade, Serbia. Institute of Art History Photo Archive (photo: Paolo Mofardin, 2012)



12. *Groblje oslobodilaca Beograda 1944.*, Branko Bon, Radeta Stanković, Antun Augustinčić, 1954., Beograd, Srbija. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti (foto: Paolo Mofardin, 2012.)
1944 Belgrade Liberators Cemetery, Branko Bon, Radeta Stanković, Antun Augustinčić, 1954, Belgrade, Serbia. Institute of Art History Photo Archive (photo: Paolo Mofardin, 2012)

u socrealističkom stilu, a kopija jedne od figura crvenoarmejca koja se nalazi na Batinoj Skeli postavljena je u stražnji dio grobnoga parka, daleko od monumentalnog ulaza s figurom partizana Radeta Stankovića (slika 11) i jugoslavenskog amblema s natpisom »Smrt fašizmu – sloboda narodu« (slika 12). U takvim simboličkim premještanjima zrcalila se nova vanjska politika Jugoslavije, koja kroz specifične izvedbene oblike društvenog sjećanja formira kolektivni identitet.

Infrastruktura sustavne politike sjećanja uspostavlja se 1952. godine kada SUBNOR (Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata) unutar Komisije za njegovanje borbenih tradicija formira Odbor za obilježavanje i uređivanje historijskih mjesta iz Narodnooslobodilačkog rata, čiji je zadatak bila organizacija, obilježavanje i očuvanje sjećanja na važ-

ne događaje i datume Drugoga svjetskoga rata.²⁹ Ta zadaća obavljena je uz pomoć saveznog budžeta i uključivala je angažman arhitekata, inženjera i ostalih stručnjaka. Rad Komisije podrazumijevao je različite aktivnosti: od obnove povijesno značajnih objekata i izgradnje novih, do podizanja spomenika i postavljanja spomen-ploča. Na inicijativu Centralnog odbora SUBNOR-a, a u suradnji sa Savezom muzejsko-konzervatorskih društava, zavodima za zaštitu spomenika kulture, zavodima za statistiku, društvenim organizacijama i ustanovama, a naročito muzejima NOB-a, 1956. godine započeto je popisivanje i stvaranje evidencije spomenika kulture vezanih uz NOB. Rađeni su popisi i fototečna dokumentacija na temelju koje je obavljena stručno-umjetnička analiza spomenika o kojoj se raspravljalo na sastancima izvršnih odbora i plenumima glavnih odbora. Međutim, zbog nepostojanja saveznog zakona o zaštiti spomenika NOB-a, mnogi su spomenici ostali nezaštićeni, neobilježeni i stručno neobrađeni, a dio ih je i nestao jer nije bio pravovremeno evidentiran. U izvještaju Centralne komisije o aktivnostima SUBNOR iz 1961. godine počinje se isticati pitanje osiguranja uvjeta za stvaranje umjetnički što vrijednijih spomenika: *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.*³⁰ Zakon koji je regulirao obavezu raspisivanja javnih natječaja za sve spomenike donesen je, međutim, tek 1968. godine,³¹ a njegove odredbe pokazat će se gotovo istoga časa

29 Prvi krug zaštite memorijalnih mjesta uključivao je: Titovo Užice, Stolice – Krupanj, Nova Varoš – Radonja, Foča, Čajniče, Drvar, Oštrej – Potoci, Bosanski Petrovac – Drinići, Bihać i Jajce. Kasnije se popis proširio na Sutjesku, Jasenovac i Vis. Komisija je također bila zadužena za komemoraciju memorijalnih područja izvan Jugoslavije, poput Mauthausena, Auschwitzta, Dachaua, Saksenhausena itd. Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet) / Kutija:II-2-e-1. Izvještaj centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a iz 1961.

30 Tim je popisima do 1961. godine obuhvaćeno 14 402 spomenika i spomen-objekata na području cijele Jugoslavije, od čega u Srbiji 2866, u Hrvatskoj 2940, u Sloveniji 4035, u BiH 3574, u Makedoniji 275 i u Crnoj Gori 712. Spomenici su bili razvrstani prema sljedećim kategorijama: bolnički objekti NOB-a, štamparije NOB-a, sjedišta štabova i drugih rukovodilaca, kuće narodnih heroja, pećine, baze, zemunice i druga skloništa, zgrade i druga mjesta okupatorskog zločina, partizanska i groblja žrtava fašističkog terora, grobnice, kosturnice i mauzoleji boraca i žrtava fašističkog terora, spomen-ploče, spomen-česme, spomen-zgrade, biste, piramide, obelisci i figuralno-arhitektonski spomenici, spomen-parkovi, spomenici iz revolucionarnog i radničkog pokreta, ostali spomenici. Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet). Kutija:II-2-e-1. Izvještaj centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a iz 1961.

31 Zakon o spomenicima, donesen i objavljen 1968. godine u Narodnim novinama, regulira faze i aspekte raspisivanja natječaja, ocjenjivanja natječajnih prijedloga, sudjelovanja državnih i lokalnih upravnih tijela, sve do popisa profesija koje mogu biti uključene u žirije za



13. Vojin Bakić radi na skici za *Spomenik Marxu i Engelsu* u svom ateljeu u Zagrebu, 1951.–1953. AG foto, Hrvatski državni arhiv

Vojin Bakić working on a sketch for Marx and Engels Monument in his Zagreb atelier, 1951–1953, AG photo, Croatian State Archives

vrlo problematičnima. Riječ je o natječaju za Spomenik Seljačkoj buni u Gornjoj Stubici, raspisanom 1969. godine, u kojem je, unatoč sklonosti stručnog žirija prijedlozima mladih kipara Branka Ružića i Ivana Kožarića, izvedba spomenika povjerena Antunu Augustinčiću, čije je formalno rješenje više odgovaralo tradicionalnoj ruralnoj predodžbi o tome kako spomenik seljačkoj buni mora izgledati. Grgo Gamulin 1971. o tome piše kao o slučaju koji je *izazvao negodovanje i kulturnu aferu kobnih*

izbor spomeničkih rješenja. Arhiv Muzeja seljačkih buna, Gornja Stubica // Dokumentacija natječaja za Spomenik Seljačkoj buni u Gornjoj stubici / Narodne novine, 1968.

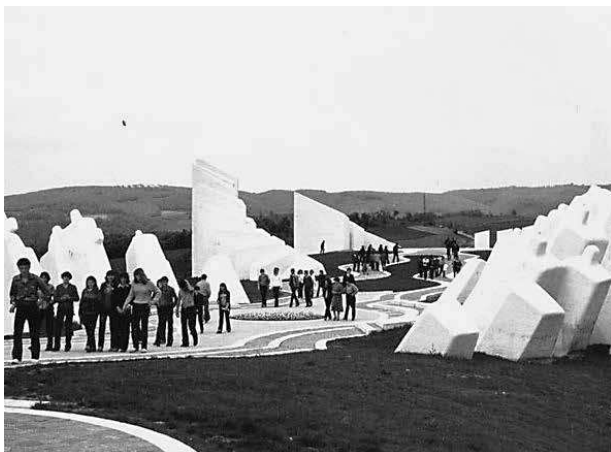
*posljedica – Seljačka buna i Stubica ostale su bez lijepog i originalnog spomenika, pa i naš narod u cjelini.*³²

Sustavna kontrola i briga za pitanje društvenog sjećanja javlja se u trenutku kad ono postaje pitanjem od unutarnjeg političkog interesa, odnosno kada se javlja svijest o prijenosu društvenog sjećanja na mlađe generacije, koja zahtijeva i proizvodi nove komunikacijske oblike i medije prenošenja društvenog sjećanja u javnoj sferi. Usporedno s tim mijenjaju se i vizualni obrasci društvenog sjećanja u tradicionalnoj formi spomenika: izvedba važne spomeničke plastike sve se češće povjerava novoj generaciji umjetnika, koja se još od ranih pedesetih fokusira na formalne i ekspresivne mogućnosti kiparskog medija odbijajući njihovo podređivanje transparentnosti ideološke poruke. Prvi takav iskorak bilježi se već 1951./52. godine kubističkim tretmanom figura u prijedlogu Spomenika Marxu i Engelsu Vojina Bakića. Međutim, čak ni progresivni članovi natječajnoga žirija za taj spomenički zadatak, poput uglednog intelektualca Miroslava Krleže, u to vrijeme još nisu bili spremni prihvatiti izmjenju vizualnog obrasca kolektivnog sjećanja kakvu je nudilo Bakićevo rješenje³³ (slika 13).

Paradigmatska promjena formalnih karakteristika spomeničkog žanra nastupit će tijekom druge polovice pedesetih godina. Socrealistička estetika, kao što je ranije pokazano, pritom ne gubi svoj kontinuitet u određenim sredinama, no dominantni i reprezentativni obrazac izvedbe društvenog sjećanja sada preuzimaju različite inačice modernističke estetike. Tijekom šezdesetih godina modernističko udaljšavanje od narativnih obrazaca socrealizma događalo se paralelno sa spoznajom političkih struktura kako se društveno sjećanje na događaje iz Drugog svjetskog rata novim generacijama najbolje prenosi putem popularnih medija, od kojih je najzastupljeniji medij filma. Stoga upravo tijekom tih godina vladajuće strukture i boračke organizacije, uz natječaje za spomenike, stavljaju naglasak i na različite oblike aktivacije društvenog sjećanja: aktivno korištenje spomeničkih objekata, komemorativne rituale i festivalske svečanosti vezane uz obljetnice, organizirane školske obilaske memorijalnih mjesta i slično. Zanimljiv primjer je inicijativa za umjetničku manifestaciju »Oči Sutjeske« iz 1964. godine. Kroz tematske umjetničke manifestacije koje objedinjuju raznorodne umjetničke forme, od poezije, preko kazališta do kiparstva, pronalaze se novi načini participiranja omladine u procesu prenošenja društvenog sjećanja: [...] *to bi bilo svojevrsno umjetničko oblikovanje revolucije, njezino humanizovanje do*

32 Gamulin, Grgo. Nav. dj., 131.

33 Kolečnik, Ljiljana. (2006.) Nav. dj., 312 – 313.



14. Omladina u organiziranom posjetu memorijalnom kompleksu Kadinjača autora Miodraga Živkovića i arhitekta Aleksandra Đokića iz 1979., internetski izvor: <http://cameronandersonarchitecturequt.blogspot.com/2011/05/soviet-relics.html>

A school field trip to Kadinjača Memorial Complex, by Miodrag Živković and architect Aleksandar Đokić, in 1979, internet source: <http://cameronandersonarchitecturequt.blogspot.com/2011/05/soviet-relics.html>

*ljudski mogućih granica, angažovanje velikog broja umjetnika (stvaralaca i reproduktivnih umjetnika), permanentno podsticanje 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).*³⁴ Istovremeno, spomenička skulptura počinje se popularizirati i distribuirati putem drugih medija, poput foto-albuma i radio emisija, dok brojni turistički vodiči pretvaraju memorijalna mjesta u popularna izletišta, što spomenička forma i infrastruktura memorijalnih objekata prati kroz osmišljavanje dodatnih sadržaja – restorana, hotela, parkirališta i slično.

Uviđajući probleme u *prenošenju moralnih i etičkih vrijednosti Revolucije mlađim generacijama*, Predsjedništvo Saveznog odbora SUBNOR-a 1971. raspravlja o *Tezi o savremenim aspektima negovanja i razvijanja revolucionarnih tradicija*, te konstatira kako se *negovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija ne može svoditi samo na proslave i jubileje revolucije, sećanja, podizanje spomenika i isticanje značaja*

34 Među članovima odbora nalazila su se, međutim, i dalje »provjerena« i nezaobilazna imena starije generacije poput Antuna Augustinčića, Jure Kaštelana i dr. Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet) / Kutija: II-2-e-1. Program umjetničke manifestacije »Oči Sutjeske« i spisak članova odbora manifestacije na Sutjesci.

*revolucije, već to treba da bude svakodnevna praksa i borba za menjanje društvenih odnosa u pravcu ostvarivanja trajnih ciljeva revolucije.*³⁵ Takvi zaključci idu u prilog tvrdnji da su društveno-ekonomske promjene šezdesetih i studentski nemiri 1968. godine snažno utjecali na krizu spomenika i ukazali na potrebu promjene politike sjećanja. Ona se, po svemu sudeći, nije lako nosila s razvojem novih medija, s potrošačkom kulturom, kao i s općim procesom globalizacije koji su radikalno mijenjali modalitete proizvodnje, izvođenja i korištenja društvenog sjećanja.

ZAKLJUČAK

Iako su jugoslavenski spomenici građeni nakon Drugoga svjetskog rata imali zadaću obilježavanja revolucionarnih društveno-političkih promjena u zemlji, formirajući pritom nova mjesta društvenog sjećanja, na oblikovnom su nivou zadržali narativnu i simboličku transparentnost tradicionalne spomeničke forme. Štoviše, unatoč ranom prekidu s politički obvezujućom dogmom socijalističkog realizma i prihvaćanjem modernizma kao poželjnog oblika društveno-umjetničke proizvodnje kasnih pedesetih godina, narativni i realistični kiparski elementi nastavit će se pojavljivati u izvedbi društvenog sjećanja tijekom čitavog razdoblja socijalističke Jugoslavije. S obzirom na to da je socijalistički realizam u Jugoslaviji bio politički nametnut tijekom vrlo kratkog poslijeratnog perioda, njegov kontinitet u spomeničkoj skulpturi ne može se opravdavati samo ideološkim pritiskom, već, kako se čini, i kontinuitetom tradicionalnih predodžbi o formi društvenog sjećanja. Upravo ta činjenica doprinijela je izraženoj stilskoj heterogenosti jugoslavenske spomeničke skulpture.

Uloga spomeničke skulpture u jugoslavenskoj politici društvenog sjećanja isprva se primarno vezala uz sudjelovanje u formiranju kolektivnog znanja i društvenog identiteta metodom selekcije poželjnih narativa iz prošlosti. Tijekom pedesetih godina spomenička skulptura postupno se oslobađa svoje izrazite narativnosti i od šezdesetih nadalje biva usmjerena stvaranju novih mjesta sjećanja upotrebom formalnih sredstava visokoga modernizma, kako bi, među ostalim, što bolje korespondirala s vizualnom kulturom mlađih generacija. Popularizacijom novih medija ona će postati dijelom koherentnoga medijskog sustava na koji se oslanja i ta, nova

35 Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet) / Kutija: II-2-e-1. Teza o savremenim aspektima negovanja i razvijanja revolucionarnih tradicija, 1971.

konceptija društvenog sjećanja. Iako je snaženje kolektivne memorije putem televizije, radija i foto-albuma postalo lakše, brže i učinkovitije, društveno-političko značenje spomeničke skulpture počet će slabjeti tek polovicom sedamdesetih godina.

LITERATURA

- Bekić, Darko. Vojin Bakić ili kratka povijest kiposlavlje. Zagreb : Profil International, 2006.
- Franković, Eugen. Javnost spomenika. // Život umjetnosti, 2 (1966.) / Zagreb, 1966., stranice, 18 – 19.
- Gal, Kirn. Jugoslavija : od partizanske politike do postfordističke tendencije. // Up&Underground : Art Dossier Socijalizam, 17/18 (2010.) / Zagreb, 2010., 208 – 229
- Gamulin, Grgo. Spomenik na Kozari. // Život umjetnosti, 15/16 (1971.) / Zagreb, 1971., 129 – 142.
- Hobsbawm, Eric. Introduction : Inventing Traditions. // The Invention of Tradition / Cambridge : Cambridge University Press, 1983., 1 – 14.
- Jakelić, Klara. Uloga agitpropa u stvaranju nove socijalističke memorije 1945. – 1952. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski Fakultet, Odsjek za povijest (diplomski rad), 2011.
- Kečkemet, Duško. Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata. // Život umjetnosti, 2 (1966.) / Zagreb, 1966., 3 – 16.
- Kolešnik, Ljiljana. Ikonografija socrealizma u opusu Antuna Augustinčića. // Peristil, 37 (1994.) / Zagreb, 1994., 169 – 176.
- Kolešnik, Ljiljana. Između istoka i zapada : hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kolešnik, Ljiljana. Realistička konstanta i socrealističke manifestacije u umjetnosti Antuna Augustinčića. // Anali Galerije Antuna Augustinčića, XII/12 (1992.) / Klanjec, 1992., 49 – 74.
- Lodder, Christina. Lenin's Plan for Monumental Propaganda. // Art of the Soviets : Painting, Sculpture, and Architecture in a One-Party State, 1917–1992 / Manchester : Manchester University Press ND, 1993., 16 – 32.
- Manojlović Pintar, Olga. »Široka strana moja rodnaja« : Spomenici sovjetskim vojnicima podizani u Srbiji 1944. – 1954. // Tokovi istorije, 1–2 (2005.) / Beograd, 2005., 134 – 144.
- Michalski, Sergiusz. Public Monuments : Art in Political Bondage 1870 – 1997. London : Reaktion Books, 1998.
- Schmidt, Siegfried J. Memory and Remembrance: A Constructivist Approach. // Media and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook / Berlin: De Gruyter, 2008., 191 – 201.
- Spehnjak, Katarina. Javnost i propaganda : Narodna fronta u politici i kulturi Hrvatske 1945. – 1952. Zagreb : Hrvatski institut za povijest : Dom i svijet, 2008.

IZVORI

Institut za povijest umjestnosti, Zagreb // Arhiva Ane Deanović

Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet) / Kutija: II-2-e-1. Program umjetničke manifestacije »Oči Sutjeske« i spisak članova odbora manifestacije na Sutjesci.

Arhiv Jugoslavije, Beograd // Fond: KPR (Predsjednički kabinet) / Kutija: II-2-e-1. Izvještaj centralne komisije o aktivnostima SUBNOR-a iz 1961.

Muzej seljačkih buna, Gornja Stubica // Dokumentacija natječaja za Spomenik Seljačkoj buni u Gornjoj stubici / Narodne novine, 1968.

SAŽETAK

Spomenička skulptura iz razdoblja socijalističke Jugoslavije u dosadašnjim istraživanjima rijetko je bila analizirana u kontekstu interdisciplinarnog polja studija sjećanja. Kako bismo što cjelovitije zahvatili kompleksnu problematiku odnosa društvenog i individualnog sjećanja, spomeničke skulpture i jugoslavenske politike sjećanja, koristili smo se homogenim i neutralnim teorijskim okvirom studija sjećanja Siegfrieda J. Schmidta. Polazeći od analogije i međuzavisnosti kognitivnih i društvenih principa pamćenja i sjećanja, analizu odnosa spomeničke skulpture i jugoslavenskih strategija društvenog sjećanja grupirali smo u dvije problemske cjeline. Prva je zasnovana na ideji da određeni usađeni narativni ili vizualni obrasci utječu na odabir oblika izvedbe društvenog sjećanja u formi spomenika. Njome se pojašnjava kontinuitet spomenika kao izvedbenog oblika društvenog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji, kao i popularnost i trajanje određenih formalnih rješenja njegove izvedbe. Takva interpretacija doprinosi tumačenju kontinuiteta socijalističkog realizma u jugoslavenskoj spomeničkoj produkciji, te doprinosi razumijevanju heterogenosti formalnog izraza spomeničke skulpture u socijalističkoj Jugoslaviji. Druga problemska cjelina bavi se politikama sjećanja, odnosno načinima odlučivanja, selekcije i medijske distribucije društvenog sjećanja, te daje pregled utjecaja jugoslavenske politike sjećanja na izvedbu društvenog sjećanja u formi spomenika.

Summary

THE FORMAL HETEROGENEITY OF MONUMENTAL SCULPTURE AND STRATEGY OF MEMORY IN SOCIALIST YUGOSLAVIA

SANJA HORVATINČIĆ

Institute of Art History

Monumental sculpture from the period of socialist Yugoslavia has rarely been analysed in the context of the interdisciplinary field of memory studies. In order to cover the complex issue of the relation between social and individual memories, monumental sculpture and Yugoslav memory politics, we have based our analysis on the homogeneous and neutral theoretical framework of memory studies provided by Siegfried J. Schmidt. Based on the analogy and the interdependence between cognitive and social principles of memory and remembrance, the analysis of the relationship between monumental sculpture production and Yugoslav social memory strategies has been grouped around two central issues. The first is based on the idea that certain embedded narrative or visual schemes can influence a monument – as a performer of social memory – on the formal level. It explains the continuity of the monument genre as the agent of social memory in socialist Yugoslavia, as well as the popularity and duration of certain formal solutions of monuments. Such interpretation contributes to the understanding of the continuity of socialist realism in the Yugoslav monumental production. It also contributes to the understanding of the heterogeneity of the formal expression of monumental sculpture in Yugoslavia. The second part of the analysis has been focused on memory politics, i.e. the strategies of decision making, selection, and media distribution of social memory, while providing an overview of the impact of Yugoslav memory politics on the performance of social memory in form of monuments.

KEY WORDS: monumental sculpture, collective memory, politics of memory, socialist realism, modernism



Izdavač / Publisher

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher

GORANKA HORJAN

Glavni urednik / Editor-in-chief

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors

LJILJANA KOLEŠNIK

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

DALIBOR PRANČEVIĆ

DAVORIN VUJČIĆ

Prijevod / Translator

JOSIP VISKOVIĆ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader

ANA BENC

UDK klasifikacija članaka / UDC paper classification

MELITA MATULIĆ JELEČ

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout

ARTRESOR NAKLADA, ZAGREB

Tisak / Printed by

TISKARA ZELINA d.d., SV. IVAN ZELINA

Naklada / Print run

500

Anali GAA 31 izlaze za 2011. godinu.

Izdavanje Anala GAA omogućilo je MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE.

