

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

КАТАРИНА МИТРОВИЋ

**Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ и
меморијална уметност у Србији после
Другог светског рата**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

KATARINA MITROVIĆ

**”October in Kragujevac“ Memorial Park
and memorial art in Serbia
after World War Two**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

Ментор:

др Лидија Мереник, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Лидија Мереник, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др, Олга Манојловић Пинтар, виши научни сарадник
Институт за новију историју Србије Београд

др, Ана Ереш, научни сарадник
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Датум одбране: 2023.

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“
и меморијална уметност у Србији после Другог светског рата

САЖЕТАК

Стрељање цивила у Крагујевцу 1941. године када је као део нацистичке одмазде за устанак у окупираној Србији убијено скоро три хиљаде људи, постала је једна од најистакнутијих „фигура сећања“ социјалистичке Југославије. Захваљујући континуираном раду на заједничком памћењу коју је спроводила градска власт, „Крагујевачки октобар“ постао је прво неизбежни део митологизоване наративе о Народноослободилачкој борби, да би током шездесетих изашао из оквира југословенске историје и постао један од интернационалних симбола антиратне политике Југославије у блоковској подели света. Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ представља један од најмонументалнијих меморијалних комплекса социјалистичке Југославије који се својим значајем, величином и слојевитим садржајем уздиже на ниво вишезначног примера споменичке уметности настале у периоду социјализма (1945-1990). Начин изградње, морфологија, естетика и идеолошки садржаји спомен-парка у Крагујевцу, као и место које је заузео у идентитетским наративима званичне репрезентативне културе како локалне заједнице (града Крагујевца) тако и СФР Југославије открива дубоку и свепрожимајућу везу између уметничке праксе и теорије с једне, и симболичне политике и идеологије социјалистичке Југославије с друге стране. Споменички комплекс у Крагујевцу укључује све елементе који ће постати карактеристични за модернистичку меморијалну уметност НОБ-а: дизајниран пејзаж са урбанистичком инфраструктуром, споменичку скулптуру, архитектуру, монументалност, узвишеност и модернистички језик уметности као преовлађујући естетско-уметнички модел. Овај меморијал је имао значај удео у животу Крагујевца, као социјалистичког индустријског града, изградњи његовог идентитета, али и истакнути значај у ширем оквиру југословенске симболичне политике.

Кључне речи: меморијална уметност, споменици, скулптура, култура сећања, модернизам, социјализам, Крагујевац, спомен парк.

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја модерне уметности

УДК 725.945:316.75(497.11 Крагујевац)“1945/...”(043.3)

УДК 73/76:069(497.11 Крагујевац)“1945/...”(043.3)

”October in Kragujevac“ Memorial Park and memorial art in Serbia
after World War Two

Abstract

The shooting of civilians in Kragujevac in 1941, when almost three thousand people were killed as part of the Nazi retaliation for the uprising in occupied Serbia, became one of the most prominent „figures of memory“ of socialist Yugoslavia. Thanks to the continuous work on collective memory carried out by the city authorities, the „October in Kragujevac“ first became an inevitable part of the mythologized narrative about the National Liberation Struggle; during the 1960s it exceeded the framework of Yugoslav history and became one of the international symbols of Yugoslavia’s anti-war policy in the bloc division of the world. „October in Kragujevac“ Memorial Park is one of the most grandiose memorial complexes of socialist Yugoslavia, which, with its importance, size and multilayered content, has been lifted to the level of a significant example of monumental art created during the period of socialism (1945–1990). The construction method, morphology, aesthetics and ideological content of the Memorial Park in Kragujevac, as well as the place it occupied in the identity narratives of the official culture of representation of both the local community (the city of Kragujevac) and the SFR Yugoslavia, reveals a deep and all-pervading connection between artistic practice and theory on the one hand, and the symbolic politics and ideology of socialist Yugoslavia on the other. Memorial complex in Kragujevac includes all the elements that have become characteristic of the modernist memorial art of the National Liberation Struggle: a designed landscape with urban infrastructure, monumental sculpture, architecture, monumentality, sublimity and the modernist language of art as the prevailing aesthetic-artistic model. This memorial had a significant role in the life of Kragujevac, as a socialist industrial city, and in the construction of its identity, as well as a prominent importance in the broader framework of Yugoslav symbolic politics.

Keywords: memorial art, monuments, sculpture, culture of memory, modernism, socialism, Kragujevac, memorial park.

Scientific field: art history

Narrower scientific field: history of modern art

UDC 725.945:316.75(497.11 Kragujevac)“1945/...”(043.3)

UDC 73/76:069(497.11 Kragujevac)”1945/...”(043.3)

САДРЖАЈ

Увод	1
I Оснивање Спомен-парка: историја и концепт	16
1. Крагујевачки октобар – Дан ослобођења као социјалистички меморијски топос	16
2. Формирање меморијалне топографије послератног Крагујевца	23
3. Оснивање Спомен-парка	29
4. Конкурс за идејно решење Спомен-парка	31
5. Спомен-парк у Крагујевцу као идеални споменик НОБ-а	34
5.1 Идејно решење Спомен-парка и његови контексти	35
5.2 Спомен-парк и тоталитарна култура	38
5.3 Гробље, парк, споменик? - Спомен-парк као хибридна структура и њене идејне основе	43
6. Споменик као простор – модернизам, аутентичност и природа као <i>memoriae</i>	50
II Ка новом споменику	63
1. Одбацивање монументалног и модернизам у српској скулптури	65
2. Нова монументалност – модернизам и послератни споменици	71
III Естетизација сећања – изградња Спомен-парка и први споменици	83
1. Почетак изградње Спомен-парка у Крагујевцу - проблеми и контрадикторности (1954-1956)	84
2. Неизвесна потрага за симболима – (1955-1956)	90
3. Конкурс за прве споменике (1957-1959)	93
4. Резултати првог конкурса	96
5. Победничка решења Анте Гржетића	100
5.1. Споменик Нади Наумовић (Споменик бола и пркоса)	101
5.2 Споменик Този Драговићу (Споменик Отпора и слободе)	105
6. Споменик стрељаним ђацима и професорима Миодрага Живковића – нови симбол Спомен-парка (1961-1963)	115
7. „Контра – споменик“?	130
IV (Не) променљиви контексти сећања	134
V Изградња Спомен-парка и Музеја „21. октобар“ (1964-1976)	141
1. Завршно уобличавање Спомен-парка	141
2. Спомен-музеј „21. октобар“ (1964-1976)	144
2.1. Музеј – архитектура и/или скулптура (Иван Антић и Иванка Распоповић)	147
2.2. Свечани улаз и централни церемонијални простор – нереализовано решење	150

- 2.3. Музеј као споменик - првобитни концепт ентеријера152
- 2.4. Уметност у Музеју - поставка Музеја „21. октобар“
(Петар Лубарда, Нандор Глид, Ото Лого, Тања Тарновска, Никола Јанковић) ...154

VI Ка југословенском сећању - споменици (1968-1981)162

1. Споменик 'Кристални цвет' Небојше Деље (1968)162
2. Споменик 'Камени спавач' Градимира и Јелице Боснић (Стогови 1969)165
3. Споменици и републички идентитети (1968 - 1981)167
- 3.1. Шести споменик – Спомен-обележје СР Босне и Херцеговине 1980168
- 3.1.1. Нереализовани споменик „Лептир на нишану“ Алије Кучукалића169
- 3.1.2. Споменик „Сто за једног“ Нандора Глида173
- 3.2. Скулптуре Јована Солдатовића180
- 3.3. *Споменик народа СР Хрватске* Војина Бакића (*Кругови* 1981)182

VII Пост-југословенски споменици и нови/стари Крагујевачки октобар (1991-)189

Закључак193

ИЗВОРИ198

ШТАМПА198

ЛИТЕРАТУРА199

ПРИЛОЗИ

Илустрације

Списак илустрација

Биографија аутора

Изјава о ауторству

Изјава о истовестности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу

УВОД

Докторска дисертација под називом „Спомен-парк 'Крагујевачки октобар' и меморијална уметност у Србији после Другог светског рата“ усмерена је на истраживање, мапирање, анализу и преиспитивање досадашњих сазнања о меморијалној уметности насталој у Србији током друге половине 20. века кроз студију случаја једне од најмонументалније и најсложеније споменичке целине социјалистичке ере – Спомен-парка „Крагујевачки октобар“. Дисертација је усмерена на изучавање идејне и идеолошке премисе меморијалне уметности и, са становишта историје уметности, преиспитивања модернизма као одабраног уметничког канона нове социјалистичке Југославије и анализу дискурса о уметности и уметничких пракси у контексту културе сећања на примеру спомен-парка и спомен-музеја у Крагујевцу. Разлози да се Спомен-парк у Шумарицама код Крагујевца издвоји као тема докторске дисертације и посебан феномен који захтева детаљно изучавање лежи у чињеници да се ова целина својим значајем, величином и комплексним садржајем уздиже на ниво вишезначног примера споменичке уметности настале на територији Србије и Југославије у периоду социјализма (1945-1990). Начин изградње, морфологија, естетика целине и појединачних елемената уз идеолошке садржаје спомен-парка у Крагујевцу, као и место које је овај меморијални комплекс заузео у идентитетским наративима званичне репрезентативне културе, открива дубоку и свепрожимајућу везу између уметничке праксе и теорије с једне, и симболичне политике и идеологије новоформиране социјалистичке државе с друге стране. Такође, овај споменички комплекс је један од ретких уметничких целина из епохе социјализма у Србији који континуирано делује, односно активно партиципира у култури јавног званичног сећања и након државно-политичких и идеолошких промена с краја 20. и почетка 21. века које су довеле до распада СФРЈ и формирања нових држава на њеној територији. Због свега тога спомен-парк у Крагујевцу представља, са једне стране парадигматски пример послератне уметности и културе сећања кроз чију се динамичну историју и особености могу сагледати и други споменици и споменичке целине у Србији. Споменички комплекс у Крагујевцу укључује све елементе који ће постати карактеристични за модернистичку меморијалну уметност НОБ-а: спектакуларан пејзаж са инфраструктуром, споменичку скулптуру, монументалност, узвишеност и модернистички језик уметности као преовлађујући естетско-уметнички модел. Такође, крагујевачки комплекс поседује и специфично институционално организовање – меморијални музеј уз пратеће едукативне, туристичке и спортско-рекреативне садржаје, захваљујући коме представља истакнути пример „живог споменика“ једне од битнијих категорија послератне споменичке праксе.

Спомен-парк у Шумарицама код Крагујевца основан је 1953. године ради сећања на један од најстрашнијих нацистичких злочина у Другом светском рату – стрељање више хиљада грађана Крагујевца 21. октобра 1941. године међу којима је било и око три стотине деце, ученика чувене Крагујевачке гимназије и других средњих школа. Тај догађај, једна од најтрагичнијих епизода из времена немачке окупације Србије, део је масовне нацистичке одмазде организоване током јесени 1941. године ради гушења народног устанка против окупатора.¹ Врховна команда Вермахта је 16. септембра издала наредбу о примени најоштријих мера са полазиштем да људски живот у земљама попут Србије често не вреди

¹ О устанку у Србији као општој народној побуни против окупатора који започиње убрзо након Априлског рата и резултира старањем велике слободне територије на западу земље у септембру 1941: Станиша Бркић, *Име и број: Крагујевачка трагедија 1941*, Крагујевац 2007, 17-28.

ништа и да се застрашујуће дејство може постићи само необичном суровошћу.² Тада је установљена размера смртне казне од сто српских цивила за сваког погинулог немачког војника и педесет за сваког рањеног, како би се, према наредби опуномоћеног главнокомандујућег генерала у Србији Франца Бемеа „у земљи у којој је 1914. у потоцима лила немачка крв услед подмуклости Срба, мушкараца и жена“ створио „застрашујући пример који има погодити целокупно становништво“.³ Операције гушења устанка започеле су 24. септембра у северозападној Србији и биле су праћене стрељањима и суровим убиствима, паљењем кућа и одвођењем десетина хиљада људи у логоре. Страдањима народа Мачве који су били први на удару касније су прикључене масовне одмазде у другим крајевима Србије, међу којима се посебно истичу масакри у Краљеву и Крагујевцу.⁴

Масакр у Крагујевцу који је започет стрељањима цивила у селима у околини града 19. октобра, а завршио се стрељањем грађана Крагујевца 21. октобра, издвојио се као најмасовнији злочин у окупираној Србији те 1941. године. Стрељања су обављена у Шумарицама, у некадашњем излетишту у непосредној близини града, у долинама Сушичког и Ердоглијског потока, где је након тога остало 30 гробница. Масовност злочина према недужном становништву, посебно према деци, али и значај Крагујевца као некадашње српске престонице, са својом војном индустријом и чувеном Гимназијом, истом оном из које су на стрељање изведени њени ђаци, чинило је да овај злочин најснажније одјекне у тадашњој јавности. Готово одмах по примању вести о масакру песникиња Десанка Максимовић написала је своју „Крваву бајку“ као најнепосреднији одговор на колективну трауму која је, и поред других суровости рата, најдубље ранила српско друштво - поему која ће остати непревазиђен мemento и најснажнији симбол ужаса немачке окупације.

У окупационим условима, жаљење је морало бити тихо и невидљиво, а Немци су масовни излазак на стратиште допустили тек пред крај рата. Организовани рад на култури сећања започео је одмах након ослобођења и био је, стицајем политичких околности, обележен борбом за револуционарни преокрет у Југославији и успостављање власти Комунистичке партије. То је одредило и садржај званичног сећања на стрељање 1941. године. Око догађаја је, наиме, од стране локалне партијске организације, створен култ *Крагујевачког октобра*, подржан одговарајућом идеолошком обрадом и митологизацијом у складу са доминантним гледиштем које је изједначавало борбу за ослобођење са борбом за социјалистичку револуцију. Удвајањем меморије на 21. октобар 1941. као дан стрељања и 21. октобар 1944. који је био свечано прослављан као Дан ослобођења, овај датум постаје нови рођендан града. Празнично обележаван сваког октобра, *Крагујевачки октобар* је убрзо био уврштен у редове значајних датума читаве земље, дајући овом граду истакнуту позицију на мапи значајних места НОБ-а.

Спомен-парк у Шумарицама био је најстарији споменик такве врсте у социјалистичкој Југославији. Многи подигнути након њега, преузеће неке елементе његове концепције и развити их у другачијим морфолошким и функционалним елементима. Сви они, међутим, постају поље редефинисања самог појма споменика, у покушају артикулације преноса сећања на НОБ генерацијама рођеним након рата. Спомен-парк у Шумарицама је формиран са примарним циљем обједињавања свих хумки стрељаних у једну целину, како би се стратиште

² Наредба фелдмаршала Кајтела од 16. септембра 1941. у којој је први пут као опште правило утврђује смртна казна 50 – 100 комуниста за живот једног немачког војника. *Зборник докумената о Народно-ослободилачком рату југословенских народа*, том I, Београд 1949, 431-432. Уп: С. Бркић, Име и број, 29-30.

³ Наредбу је својим војницима и официрима генерал Беме је издао 25. септембра 1941. *Зборник докумената о Народно-ослободилачком рату*, 459-460. То се догодило свега пет дана након што му је, на предлог фелдмаршала Вилхелма Листа, Хитлер је поверио задатак гушења устанка када је (20. септембра) примио дужност Опумоћеног главнокомандујућег генерала у Србији и тиме преузео целокупну војну и извршну власт. С. Бркић, Име и број, 30.

⁴ Бранко Петрановић, *Историја Југославије 1918-1988*, друга књига, *Народноослободилачки рат и револуција*, Београд 1988, 81-152, 108.

сачувало као јединствен простор сећања. За његову уређење и естетику заслужни су Михаило Митровић и Радивој Томић, тада млади архитекти и урбанисти, припадници нове генерације образованих стручњака укључених у изградњу земље. Њихово решење је победило на југословенском конкурс - институцији којом је, заједно са изградњом културних установа, уметничких академија и удружења, успостављена професионализација и надзор државе над уметничким животом и споменичком праксом.⁵ Пројекат је добијен колаборативним доприносом других архитеката и урбаниста уз подршку Николе Добровића, чије је репутација истакнутог представника предратне модернистичке архитектуре обезбедила престиж и гарантовала висок квалитет пројекта. Решење је у суштини било једноставно и функционално: подразумевало је обједињавање свих гробница у један простор у коме би коегзистирале два просторно тематска садржаја: један у коме би као визуелни и симболички фокус била изграђена три монументална здања повезана алејом и свечаним простором за јавне манифестације: спомен музеј, споменик стрељанима и маузолеј са гробницама народних хероја тог краја. Око овог церемонијалног, централног и узвишеног простора било је предвиђено да све гробнице, које су се налазиле у долинама двају потока, буду повезане кружним аутомобилским путем као и да свака буде обележена одговарајућим спомеником, скулптуром. Цео простор је имао меморијални карактер и стога је пејзажни дизајн, чији је аутор био искусни инжењер хортикултуре Смиљан Кљајић, био подређен идеји аутентичности природе. Крајем педесетих је овај план измењен у погледу решења централног церемонијалног платоа са монументалним здањима, од кога се одустало, док је према новом концепту истог тима архитеката, фокус био преусмерен на уређење гробница октобарских жртава. Од централних монументалних здања је, након неколико година колебања, реализован само спомен музеј.

Изградња комплекса се може поделити у неколико фаза али се уређење овог простора све до данас, уз одлагања и мања одступања, одвијало и наставља да се одвија према плану ове двојице београдских архитеката. Уметничко обликовање гробница је било најважнији део идејног решења Спомен-парка. Свака гробница је требало да буде обележена споменичком скулпторалном формом са јасним симболичким садржајем који би одговарао њеним специфичним особинама, односно идентитету жртава, које су ту сахрањене. До сада је поред четрнаест гробница подигнуто седам споменика међу чијим ауторима се налазе етаблирани југословенски уметници, скулптори и архитекти: Анте Гржетић (Споменик бола и пркоса 1959. и Споменик отпора и слободе 1966), Миодраг Живковић (Споменик стрељаним ђацима и професорима 1963), Нандор Глид (Сто за једног 1980), Војин Бакић (Спомен-обележје народа Хрватске 1981), архитекти Небојша Делја (Кристални цвет 1968), Градимир и Јелица Боснић (Камени спавач 1970). Три скулптуре од којих су две остале у парковском простору касније је поклатио Јован Солдатовић, такође један од најистајнутијих српских вајара. Прекретницу у обликовању али и институционалном и симболичком деловању спомен-парка представља изградња меморијалног музеја који је изграђен по пројекту Ивана Антића и Иванке Распоповић (1964), ауторског тима који је стајао иза недавно отвореног Музеја савремене уметности у Београду, и који је свечано отворен знатно касније (1976). Деведесетих се, упркос општеприхваћеном мишљењу о запуштању или деструкцији споменика НОБ-а, наставља скулпторално обележавање гробница у Спомен-парку, у донекле измењеним условима кризе настале ратовима и распадом Југославије.

⁵ Sanja Horvatinčić, "Between Creativity and Pragmatism: A Structural Analysis and Quantitative Survey of Federal Competitions for Yugoslav Monuments and Memorial Complexes (1955–1980)", in: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, Sanja Horvatinčić, Ljiljana Kolešnik (eds), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2018, 124–165.

У овој дисертацији пажња је посвећена изучавању и интерпретацији Спомен-парка у Шумарицама у раздобљу социјалистичке Југославије, што значи да су у њему анализирани процеси уобличавања спомен подручја, изградња споменика и њихова естетска, иконографска и идеолошка равна, као и њима припадајући комеморативни ритуали и свечаности. Временски оквир истраживања, према томе, обухвата трајање Социјалистичке Федеративне Републике Југославије од њеног оснивања (1945) до званичног укидања (1992) с тим да се у последњем поглављу пружа увид и у потоњи развој и делимични преображај меморијалног простора у складу са променама државног оквира, односно стварања прво Савезне Републике Југославије, потом Србије и Црне Горе (2003) и на крају Републике Србије (2006). У дисертацији се настоји да се кроз детаљну анализу Спомен-парка као целине али и кроз његове појединачне елементе - њихово настајање, друштвене, политичке и културолошке околности које су их пратиле, обогате и продубе досадашњи увиди у меморијалну уметност у Србији након Другог светског рата. Иако Спомен-парк недвосмислено припада корпусу српске уметности, он је у овој дисертацији анализиран у свом примарном југословенском контексту. У њој се то питање „идентитетског“ предзнака свог предмета проучавања, решава у складу са већ постојећом праксом присутном у стручној литератури која се бави проблематиком српске послератне уметности, у којој се оба ова предзнака, међусобне не искључују, већ штавише допуњују и надограђују. Југословенство је у случају Спомен-парка „Крагујевачки октобар“ не само важећи уоквирујући правно-политички, идејно-идеолошки, друштвени и културни систем, већ је једна од најбитнијих одредница овог споменичког ансамбла. Управо је Спомен-парк у Крагујевцу био један од највише употребљаваних симбола југословенства и низа њему припадајућих темељних идеологема – култа Јосипа Броза Тита, „братства и јединства“, радничког покрета и Народноослободилачке борбе.

Циљ ове дисертације је да се истраживањем формално-стилских аспеката, идејних и уметничких контекста Спомен-парка у Шумарицама како у целини, тако и посебних споменика, да допринос познавању и разумевању српске споменичке културе и уметности настале после Другог светског рата и њене повезаности са идеолошким и политичким друштвеним оквиром у коме је настајала. Кроз студију случаја Спомен-парка „21. октобар“ у Шумарицама код Крагујевца, ова дисертација има за циљ откривање механизма систематског утврђивања и неговања симболичних значења дела меморијалне уметности и (дис)континуитетима тих значења у променљивим историјским околностима, као и њихове сложене улоге у званичној репрезентативној култури Србије и Југославије након Другог светског рата. Истраживање се фокусирало на расветљавање улоге и места које је меморијална уметност имала у конструисању колективне свести и идентитета града Крагујевца, али и Шумадије као територијално и идеолошки дефинисане заједнице која је производи, и начине на које она посредује у практичном и симболичним деловању те заједнице у ширем југословенском контексту. Дисертација настоји да пружи одговор на питање како је помоћу уметности конституисано и уобличавано репрезентативно место сећања у социјалистичкој Југославији, на који начин су доношене одлуке о његовим идејним и формално-стилским особеностима, као и на који начин је оно култивисано, неговано и преобликовано током времена. Другачије речено, питање које на које је покушано одговорити је како се и на који начин помоћу уметности артикулисало колективно сећање и идентитет и како је, с друге стране, политика сећања утицала на уметност, њену праксу и функцију. Дисертација, према томе, настоји да пружи одговоре на питања друштвене улоге и природе споменичке уметности настале у Србији у другој половини 20. века, кроз пример Спомен-парка у Крагујевцу, онако како је ту природу условила, обликовала и произвела званична политика сећања. Том приликом фокус је стављен на посебно место уметности као једног од најважнијих медија у процесу монументализовања пожељне слике прошлости и њене симболичне функције, али и анализу уметничких институција и пракси, те улогу појединаца – политичара, уметника,

писаца, критичара као јавних радника који су уобличавали, промишљали и пропагирали историјски наратив уведен у званично заједничко сећање.

И поред свог неоспорног значаја и проминентног места у заједничкој свести свих Југословена, Спомен-парк у Шумарицама код Крагујевца није све до новијег времена био предмет стручне анализе и тумачења. Осим пригодних панегиричких текстова који су објашњавали и тумачили форму, естетику, симболику и обавезну „поруку“ појединачних споменика и потврђивали смисао жртве која се прославља, споменици у Крагујевцу су остали, како је већ примећено, на маргини како у уметничким биографијама својих аутора, тако и у прегледима меморијалне архитектуре у Србији.⁶ Разлог се може пронаћи у неиспуњеном потенцијалу овог комплекса, који ни до данас није довршен, будући да је већина гробница, супротно плановима, остала необележена одговарајућим спомеником.⁷ Сличну, скрајнуту позицију, споменици из Крагујевца су, заједно са многим другим мање више успешним остварењима меморијалне уметности, имали унутар оновременог дискурса српске (и југословенске) модернистичке скулптуре. Заснована на концептима „чисте“ естетике, аутономије уметности и њене аутореференцијалности, скулптура је превасходно тематизована као независни галеријски објекат и уметнички медиј.⁸

Када је, дакле, реч о меморијалној уметности у целини, може се рећи да је у време када је она настајала њен статус као уметничког дела био упитан, упркос високим естетским вредностима многих остварења. У том случају, значај, положај и међународна репутација београдског архитекта Богдана Богдановића, као аутора који се готово искључиво бавио споменицима, уздижући овај жанр у нову аутентичну и наглашено ауторску форму споменичке уметности,⁹ само би био изузетак који потврђује правило искључења споменика НОБ-а, ма како апстрактни били, из поља српске и југословенске модернистичке уметности. Ова ситуација извесне девалуације споменика, ма како они били у складу са канонским оквирима модернистичке скулптуре, указује на проблематичан статус споменика као уметничког дела у контекстуалном оквиру тадашње уметничке критике и историје уметности. И поред несумњивог напора који су улагали њени ствараоци, како идеатори и поручиоци, тако и сами аутори, југословенска споменичка уметност је наставила да се са становишта прокламоване безинтересне аутономије уметности, примарно посматра као идеолошка (државна) ствар. Са позиција контракултурних и суб-културних појава као и индивидуалних поетика и „друге линије“ у српској уметности, преовлађујућа споменичка пракса, ма како модернистичка била, са изузетно успешним остварењима на линији високомодернистичке геометријске и биоморфне апстракције, свакако је опет доживљавана као застарела, конзервирана, као уосталом свака етатистичка „службена“ уметност.¹⁰

⁶ Marija Martinović, „Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevacki oktobar”, SAJ : Serbian architectural journal, vol. 5, No. 3, (2013), 306-329, 307.

⁷ Исто.

⁸ Miodrag B. Protić, *Umetnost na trlu Jugoslavije. Skulptura XX veka*, Beograd/Zagreb: Jugoslavija/Spektar, 1982. Lazar Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 5-32. Индикативно је да у истом броју овог утицајног часописа, у целини посвећеном српској скулптури, у тексту који једини тематизује споменичку пластику вајар Александар Зарин са жаљењем констатује недостатак подршке професионалне ликовне критике. Уп: Aleksanadr Zarin, „Monumentalna skulptura“, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 89-94, 94.

⁹ О раду Богдана Богдановића: Friedrich Achleitner, *A Flower for the Dead: The Memorials of Bogdan Bogdanovic*, Park Books, Zürich 2013.

¹⁰ Достижући свој врхунат током шездесетих, монументална скулптура већ крајем те деценије изгубила и на актуелности, у контексту пробијања граница саме скулптуре као медија насталих унутар неоавангардних покрета тог времена. Ješa Denegri, „Oblici i prostori nove skulpture“, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 147-152. О историји и идеји трансфера скулптуре ка објекту /простору као врсти де-историзацији форме и њеној деконструкцији, те коначно у семантичкој експанзији скулптуре, у којој се „споменик“ заправо враћа у уметност као још један „неуметнички“ објекат: Ana Bogdanović i Suzana Vuksanović, „Prostori i razumevanja skulpture.

Индикативно је, стога, да се један од путева својеврсне „рехабилитације“ споменика НОБ-а током протекле две деценије одвијао управо преко „естетског“ аргумента. Инхерентна осетљивост на политички аспект југословенских споменика, која је преовлађивала на пост-југословенском простору непосредно по распаду заједничке државе, вероватно је условила и то да преусмеравање фокуса на њихову естетику дође са стране, од погледа неоптерећеног идеологијом и историјом. Тако су и на фотографијама холандског уметника Јана Кемпенаерса, споменици измештени из свог историјског и политичког оквира.¹¹ Напуштени и лишени свог значења и социјалног окружења, они су фасцинирали (западне) посматраче својом монументалном апстрактном формом, својом „моћном“ и „меланхоличном лепотом“ делујући као бизарни футуристички „мистериозни“ објекти неупоредиви са било чим како из света западне, тако и источне меморијалне уметности.¹² Препознавајући њихову јединственост, Кемпенаерс их није означио ни као меморијале (memorial) нити као монументе (monument), већ је у међународну уметничку терминологију увео нашу реч *споменик* признајући њихову аутентичност с једне и суштинску естетско-типолошку неприпадност универзално препознатљивим споменицима/меморијалима.¹³

Након одбацивања споменичког наслеђа НОБ-а током ратних деведесетих, модернизам социјалистичких споменика се, и на пост-југословенском простору, почиње сагледавати као иманентна вредност.¹⁴ Ново интересовање за споменике овог доба коинцидира са глобалним преиспитивањем њихове улоге у савременом друштву.¹⁵ Споменицима, посебно њиховом модернистичком идентитету, бивају посвећене поједине студије историје уметности и архитектуре, а критичко сагледавање различитих облика монументалног званичног сећања на НОБ улазе у подручје интересовања студија историје и културе сећања, првенствено са радовима Харке Кајге и Олге Манојловић-Пинтар,¹⁶ као и различитих критичких и уметничких иницијатива и пројеката попут WHW кустоског колектива¹⁷ и регионалне платформе Непримерени споменици¹⁸). У Загребу је још 2007. у организацији WHW колектива

Crtice o istoriji i savremenosti skulptorskog medija“, Skulptura: Medij, metod i društvena praksa. Zbornik radova, ur. Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016), 7-22.

¹¹ Jan Kempenaers, Spomenik, Amsterdam: Roma, 2010.

¹² Willem Jan Neutelings, „Spomenik, The Monuments of Former Yugoslavia“, In: J. Kempenaers, Spomenik. Приступљено 19.05. 2020. <https://www.jankempenaers.info/texts/03/>

¹³ За критику овакве слике југословенског споменичког наслеђа и његово тумачење у оквирима западноцентричне преспективе и односа моћи између центра и периферије у којој су земље бивше Југославије и даље културолошки „други“: Sanja Horvatinčić, „The Peculiar Case of Spomeniks - Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity“, II Lisbon Summer School of Culture / Peripheral Modernities / 9th – 14th July, 2012, 1-11. Приступљено 13.07.2017.

https://www.academia.edu/3362073/The_Peculiar_Case_of_Spomeniks_-_Monumental_Commemorative_Sculpture_in_Former_Yugoslavia_Between_Invisibility_and_Popularity

Vladimir Kulić, “Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe. Architectural Histories, 6/1 (2018):7, 1-6. Приступљено 25.07.2021. <http://doi.org/10.5334/ah.273>

За мултидимензионалну перцепцију југословенских споменика: Raino Isto, „I Will Speak in Their Own Language: Yugoslav Socialist Monuments and Science Fiction“, Extrapolation, Volume 60, Number 3 (2019), 299-344. Приступљено 17.12.2022. <https://doi.org/10.3828/extr.2019.18>

¹⁴ Ненад Макуљевић, „Југословенска уметност и култура: од уметности територије“, у: Југославија у историјског перспективи. Зборник (Хелсиншки одбор за људска права у Србији, Београд 2017), 414-433, 427. Vladana Putnik-Prica i Nenad Lajbenšperger. „On the wings of modernity: WWII memorials in Yugoslavia 2018“, Docomomo Journal, No. 59 (2018): An Eastern Europe Vision, 75-79.

¹⁵ Analays Alvarez Hernandez and Marie-Blanche Fourcade. “Introduction - Introduction: État Des Lieux de La « commémoration Corrigée » En Art Public : Quel Avenir Pour Le Monument ?” RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review 46, no. 2 (2021): 4–20. Приступљено 05. 12.2022. <https://www.jstor.org/stable/48641412>.

¹⁶ Karge, Hajke, Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?, Beograd, XX vek, 2014. Olga Manojlović-Pintar, Arheologija sećanja: spomenici i dentiteti u Srbiji 1918-1989, Beograd 2014.

¹⁷ <https://www.whw.hr/>

¹⁸ <https://inappropriatemonuments.org/en/>

одржана изложба о делу југословенског скулптора Војина Бакића.¹⁹ Кроз својеврсну реактуелизацију/глорификацију Бакићевих формалистичких трагања, као својеврсне борбе за слободу уметничког стваралаштва, у овој ретроспективи је модернизам „партизанских“ споменика још једном потврдио свој прогресивни, цивилизацијски контекст, овог пута бивајући лишен незгодног идеолошког „терета“ готово стратешки потиснутог зарад њихове нове афирмације. На тим основама је утемељена и реинтеграција социјалистичког (споменичког) модернизма у новонастале каноне националних историја уметности, а тиме и у репрезентативне културе нових држава. Ово „овладавање“ прошлости и, наједанпут опет привлачним, уметничким наслеђем, за сад је најизразитије спроведено у Хрватској и то управо посредством Војина Бакића коме је, као једном од најбољих хрватских и југословенских вајара 2013. године приређена велика ретроспективна изложба у загребачком Музеју савремене уметности.²⁰ Уследила је обимна синтетичка студија социјалистичких споменика у Хрватској.²¹ У Србији је новија, монументална студија посвећена историји српске уметности у 20. веку, поред архитектуре и различитих медија визуелне, високе и популарне културе, попут филма и музике, укључила и преглед споменичке скулптуре, исправљајући на тај начин њено некадашње неправедно изостајање из узаног круга некадашњих ексклузивних уметничких пракси и медија „слободне“ уметности.²² И поред рада на видљивости југословенских „партизанских“ споменика,²³ још увек не постоји синтетичка студија о српској меморијалној уметности из епохе социјализма. Ова тема је обрађена низом појединачних студија, док је систематски анализирана унутар ширег културно-историјског оквира меморијалне архитектуре чија је продукција непосредно везана за споменике палим жртвама Првог и Другог светског рата. У њој су међутим, обухваћени споменици подигнути до 1955., када меморијална уметност тек почиње истраживати могућности слободне форме, те је најрепрезентативнија продукција модернистичких споменика остала необрађена.²⁴

Поред спорадичног и постепеног увођења у каноне националне уметности - процес који је различит у државама насталим од некадашње СФРЈ, југословенски социјалистички споменици су уведени у корпус интернационалног модернизма, на основама новијег оживљавања појединих традиција модернистичких стилова, као на пример брутализма, али и уопштене критичке ретроспекције епохе Модерне у целини. Врхунац њихове међународне афирмације и новостечене позиције у глобалном културном простору, представљала је изложба „*Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*“ у Музеју модерне

¹⁹ *Vojin Bakić* (izložba), Galerija Nova, Zagreb, 29.06-26.07. 2007 (Autori: Jerko Denegri, Ljiljana Kolešnik, Milan Prelog, Zvonko Maković i WHW), Novine br. 12. (2007).

²⁰ Бакићев опус је овом изложбом сагледаван из перспективе реafirмације модернизма и његове основне претпоставке о аутентичности и аутономности уметности, али и потребе произвођења нове хрватске репрезентативне културе и њеног настојања да се кроз „великог“ аутора апстрактне скулптуре која кореспондира са савременим језиком западне уметности високог модернизма мапира у ширем европском културном простору. Изложба „Свјетлоносне форме“ имала је значај културног догађаја године, а суштински је музејском репрезентацијом озваничила претходну ре-контекстуализацију Бакићевог опуса од југословенског и социјалистичког ка европском и модернистичком унутар дисциплинарне праксе националне историје уметности. *Vojin Bakić: Svjetlosne forme*, ur. Nataša Ivančević, (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti 2014). Ljiljana Kolešnik, "Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, vol. , br. 22, 1998, 187-201. Посећено 03.12.2020. <https://hrcak.srce.hr/224324>. Citirano 16.02.2023.

²¹ Sanja Horvatinčić, "Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije", Disertacija, Sveučilište u Zadru (2017). Посећено 24.03.2021. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:258793>

²² Mariela Cvetić, „Monumentalna memorijalna politička skulptura“, *Istorija umjetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, II tom, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 303-322.

²³ „Putevima revolucije. Memorijalni turizam u Jugoslaviji“. *Izložba Platforme Neprimereni spomenici*, autori: Lana Lovrenčić, Milan Rakita, (Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, Grupa arhitekata, 15. jul – 31. avgust 2016).

²⁴ Виолета Обреновић, „Српска меморијална архитектура 1918-1955“, (докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2013).

уметности у Њујорку.²⁵ Споменици су у овом приказу били уоквирени модернизацијским пројектом послератне Југославије и њене глобализацијске стратегије, превасходно сагледаваног кроз архитектуру и дизајн, те развој великих урбанистичких и конструктивних пројеката. Тако контекстуализовани, постављени на универзалистичку раван модерности и њене цивилизацијске супериорности, споменици су на овој изложби задржали своју (ванвременску) естетичност, која им је и обезбедила недавну глобалну популарност и препознатљивост. Као посебна тема, такође под својим, сад већ међународно препознатљивим именом, југословенски социјалистички споменици су, захваљујући Доналду Нибиљу, америчком писцу и историчару, добили своју виртуелни архив (Spomenik Database).²⁶

Однос југословенских споменика и државе у којој су, и за коју су настали вишеструко је интригантан, што постаје упадљиво управо после њеног нестанка. Изузимајући кратак период ревизионизма, када су покаткад и намерно уништавани, споменици, бар они најистакнутији, из категорије нежељеног постепено прелазе у категорију жељеног наслеђа, које је одавно по значају и досегу превазишло регионалне оквире. Истовремено земље настале од бивших југословенских република, свака на свој начин, покушава да се смисаоно постави у односу на своју југословенску прошлост, те и на споменике као најмаркантнији део југословенског наслеђа у целини. Ако социјалистичку Југославију разумемо као још једну „имагинарну заједницу“ да се послужимо термином Бенедикта Андерсона,²⁷ као идентитетску конструкцију чија уверљивост зависи од снаге имагинације инвестиране у њено одржавање, онда бисмо, будући на узбудљив пост-југословенски „живот“ њених споменика, готово могли рећи да Југославија и даље постоји.

Југословенски споменици су били једно од најистакнутијих средства производње друштвеног памћења и медијације званичног сећања на Други светски рат. Бројни туристички водичи, обавезно присуство у програмима школских екскурзија којим је била детерминисана пракса патриотског ходочашћа историјских места НОБ-а, обезбеђивали су им непрестано присуство у колективној свести Југословена. Споменици су били инструмент симболичне политике социјалистичке Југославије и организоване производње пожељне слике прошлости. Сећање на Други светски рат било је нужно уоквирено идеолошким захтевима владајуће Комунистичке партије и њених идеја о револуцији, народноослободилачкој борби, и братству и јединству свих њених народа и народности, али и проспективним погледу у будућност. Револуционарна власт успостављена у Југославији 1945. године у наредним деценијама је непрестано потврђивала свој легитимитет кроз заједничко сећање на НОБ - кроз свој пантеон палих хероја и своја „света места“: попришта битака, гробља и стратишта, које је симболички означила споменицима, спомен обележјима и монументалним спомен-парковима, и тиме предметила и дефинисала свој „свети“ простор.²⁸

Тај процес, међутим, није почео одмах после рата, а никад заправо није ни био спроведен као јединствени униформни модел споменика. Тако се, како каже Гал Кирн, у корпусу од више хиљада споменика подигнутих широм СФРЈ од 1945. до 1985. године могу издвојити три политичко-естетска модела:²⁹ први, „популарни“, који је трајао од четрдесетих

²⁵ Martino Stierli, Vladimir Kulić, „*Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*“, (The Museum of Modern Art, MoMA New York, Jul 15, 2018–Jan 13, 2019).

²⁶ <https://www.spomenikdatabase.org/> Donald Niebyl, Spomenik, monument database, FUEL, London 2018.

²⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso 1983.

²⁸ Olga Manojlović-Pintar, „Uprostoravanje ideologije: Spomenici Drugog svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta“, *Dijalog povjesničara/istoričara*, 10/1, priredio Igor Graovac, Osijek 2005, Friedrich Neumann Stiftung, Zagreb 2008, 287–307.

²⁹ Gal Kirn, „Transnationalism in Reverse: From Yugoslav to Post-Yugoslav Memorial Sites“, *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, (eds.) Ann Rigney, Chiara de Cesari (De Gruyter Berlin, 2014), 313-338.

Приступљено 23.06.2019.

и наставио се по окончању рата све до педесетих година. Њега карактерише спонтана самоиницијативна споменичка пракса, (обично спомен-плоча са именима погинулих) која се одвијала мимо партијске контроле и чија се „продукција“ умногоме ослањала на знања локалних каменорезаца; други, „соц-реалистички“, који је трајао од педесетих и којег обележава систематска политика сећања на Други светски рат коју спроводи југословенско удружење бораца СУНБОР. Овај модел карактеришу монументални споменици изведени у складу са старијом формом војних меморијала, обелиска или пирамида, и архитектонског елемента комбинованог са фигуралном пластиком, обично фигуром борца изведеном у конвенционалном академском стилу; трећи модел споменика, препознат као „хетероген споменички покрет“ успостављен је од средине шездесетих и остао је доминантан током седамдесетих и осамдесетих, поклапа се са владајућом културном и уметничком формацијом познатом као „социјалистички модернизам“.³⁰ Истраживања југословенских споменика, превасходно ослоњених на архивску грађу, показала су сложену слику социјалистичког споменичког наслеђа. Уместо узастопних смена различитих начина продукције (локална/државна), или различитих стилова (соц-реализам/модернизам), са увођењем модернистичког формалног језика у поље јавне скулптуре, ранији образац социјалистичког реализма или других старијих форми меморијала, не губи у потпуности свој континуитет.³¹ Сву сложеност ситуације споменичког обележавања НОБ-а у Србији показује капитална књига *Споменици Народноослободилачког рата у Србији* Разуменке Петровић Зуме.³² Овај каталог споменика, настао је личним залагањем ауторке, која је овим подухватом желела да се „одужи палим друговима са којима је и сама прошла многе битке“. Према сакупљеним подацима у Србији је између 1945. и 1978. подигнуто 4.600 споменика и спомен-обележја. Споменици су према свом облику категорисани као: споменик, спомен-плоча, биста, спомен-парк, спомен-чесма, камени белег, пирамида, спомен-објекат, спомен-гробље.

Меморијални комплекс „Крагујевачки октобар“ типолошки припада спомен-парку који, иако као форма споменика није специфичан за социјалистичку Југославију, у њеној меморијалној уметности стиче велику популарност и постаје један од њених типичних представника. Од педесетих година када се покренуло питање уређења великих површина које су имале споменички статус попут гробаља и стратишта спомен-паркови су се показали као адекватно решење којим је требало бити задовољено неколико симболично-практичних функција.³³ Спомен-парк у Шумарицама је један од првих, ако не и први реализовани овакав пројекат, те се детаљна реконструкција развоја његове концепције и специфичних услова у којима је настала, чини као пожељан допринос проучавању овог феномена. Сама предисторија овог типа меморијала је сложена. Она води порекло од неколико различитих форми артифицирања места смрти и нужно обухвата промене суочавања са смрћу настале након масовних погибија у Првом светском рату, са војним гробљима расутиим широм Европе, али и новим концептом гробља у модерним градским агломерацијама све више индустријализованог света.³⁴ Сам термин „меморијални парк“ односи се на нови тип гробља развијеног у САД од

https://www.academia.edu/23141594/Transnationalism_in_Reverse_From_Yugoslav_to_Post-Yugoslav_Memorial_Sites?email_work_card=thumbnail

³⁰ G. Kim, „Transnationalism in Reverse, 315-317. Robert Burghardt, Gal Kim, "Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics", *Signal, 3: A Journal of International Political Graphics & Culture*, (February 15, 2014), 84-91.

³¹ Sanja Horvatinčić, „Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji”. *Anali Galerije Antuna Augustinčića XXXI*, br. 31, (2011), 81-106.

³² Разуменка Поповић Зума, *Споменици народноослободилачке борбе и револуције СР Србије 1941–1945.*, Експорт прес, Београд, 1981.

³³ Sanja Horvatinčić, „Spomenik, teritorij i medijacija ratnog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji”, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 96 No. 1, (2015), 32-59, 45.

³⁴ Јелена Давидовић, „Порекло меморијалних паркова као ратних меморијала – са освртом на Спомен-парк Крагујевачки октобар”, *Шумадијски анали*, бр. 11, (2018), 264-280.

друге деценије 20. века у коме се је акценат у почетку био на развијеној естетици уметничких дела и парковског дизајна, да би у потоњем развоју дискретно обележени гробови били све више утопљени у природни пејзаж, који губи карактер посебног, ограђеног места елитне „другости“.³⁵ Југословенски спомен-паркови, осим по имену и фетишу природног простора, заправо немају веће сличности са њима. Напротив, они представљају и по функцији и по форми, далеко комплексније, симболизмом и значењем набијене структуре, те се може рећи да југословенски спомен-паркови у ширем интернационалном контексту чине посебан тип меморијала који захтевају детаљнију анализу, вредновање и интерпретацију.

Крагујевачки спомен-парк, попут многих других сложених и захтевних меморијалних структура, представља колаборативни пројекат, својеврсно тотално уметничко дело (*Gesamtkunstwerk*). Типолошки он је неодређена мешавина између парка скулптура и артифицираног гробља, спомен парка и парка намењеног рекреацији грађана. У погледу продукције, спомен-парк у Шумарицама обухвата урбанизам и архитектуру, пејзажни дизајн и скулптуру, којој се прикљичују и друге уметности, по чему ће бити такође прототип већине потоњих меморијалних паркова у Србији и Југославији.³⁶ Шумарице, као један од најстаријих таквих меморијала, представљају и рани пример механизма производње споменичке уметности у оквиру послератног уметничког система као једног од најважнијег инструмента југословенске симболичне политике. Битна карактеристика спомен-парка у Крагујевцу је модернизам који на естетском плану представља одмак од дотадашњег социјалистичког реализма, али се идеолошки надовезује на тоталитарни „дух времена“. Тако схваћен модернизам меморијала у Шумарицама, обележава све његове аспекте, почев од саме функције спомен-парка и урбанистичко-пејзажне организације простора, па до најважнијих његових елемената – самих споменика и музеја „21.октобар“. Након педесетих је, поред стилске и типолошке хетерогености свеукупне споменичке продукције, управо модернизам југословенских споменика био оно што је у новијој литератури препознато као њихова детерминишућа константа, постајући *locus communis* већине новијих осврта на ову тему.³⁷ У складу са тим и у овој дисертацији инструменталан је термин „социјалистички модернизам“ којим се уместо „социјалистичког естетизма“ као етатистичке уметности тзв. умереног модернизма, означава низ различитих пракси, језика и позиција унутар југословенског „света уметности“.³⁸ Уважавајући модернизам споменика као естетску и опште-културалну норму епохе, у дисертацији су према томе коришћене дисциплинарне и критичке могућности историје уметности и њених резултата када је реч о формалном, естетском аспекту споменичке пластике, бар у мери њеног скулпторалног идентитета. Самим тим, пресудне су била

³⁵ Творац првих „меморијалних паркова“ је био Хуберт Итон који је основао репрезентативно гробље Forest Lawn Cemetery у Калифорнији превасходно намењеног елитним круговима. Kevin McNamara, „Cultural Anti-Modernism and 'The Modern Memorial-Park': Hubert Eaton and the Creation of Forest Lawn“, *Canadian Review of American Studies*, Issue 32, 3, (2002), 302-321.

³⁶ Спомен-парк „Бубањ“ код Ниша, спомен – парк „Слободиште“ код Крушевца, спомен- комплекс „Кадињача“, меморијални комплекс „Бошко Буха“ у Јабуци код Пријепоља, спомен-парк „Чачалица“ код Лесковца, спомен-гробље у Сремској Митровици, спомен-парк „Краљевачки октобар“ итд.

³⁷ Gal Kim, Robert Burghardt „Jugoslavenski partizanski spomenici, Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma“, *Jugolink, Pregled postjugoslavenskih istraživanja*, god. 2, br.1, 2012, 7-20.

Приступљено 27.05.2021. https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl_2_1_kim_burkhardt.pdf

Владана Путник-Прица, „Естетика и улога меморијалних паркова у Југославији на примеру спомен комплекса 'Кадињача'“, *Простори памћења : зборник радова*. Том 1, Архитектура (Београд : Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2013), 298-309. М. Цветић, „Monumentalna memorijalna politička skulptura“. Владана Путник –Прица, „Меморијална скулптура Миодрага Живковића (Период 1960-1980)“, *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав, зборник радова*, (Београд, 2014) 115-124.

³⁸ Ksenija Šulović i Miško Šuvaković, „Socijalistički estetizam“, u: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd — Novi Sad 1999. Miško Šuvaković, „Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma“, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd:Orion art, 2016), 401-421.

оновремена аналитичка вредновања српске скулптуре социјалистичког раздобља, заснована на њеном есенцијалистичком тумачењу,³⁹ свакако подстакнута програмским опредељењем за актуелне токове у западној уметности, са изложбом Хенри Мура и дубоким утицајем западне критике.⁴⁰ Истовремено, критички су тематизовани ови историјско-уметнички наративи „развоја“ српске (и југословенске) скулптуре као утемељујући конструкти модернистичке парадигме – идентитетске карактеристике југословенског „трећег пута“ у ситуацији након раскида са Совјетима 1948. и геополитичког позиционирања Југославије у културној клими хладноратовске епохе. Спомен-парк у Крагујевцу је током шездесетих и седамдесетих, постао примеран модел не само естетике, већ и ове сложене двоструке функције социјалистичких меморијала у југословенској култури: друштвену интеграцију различитих етничких, религијских ентитета кроз уједињујући етичко-политички модел прогресивног и праведног југословенства, и симболично представљање социјалистичке Југославије као земље либералног социјализма, насупрот тоталитарним земљама источног блока. Модернистички језик његових споменика је један од истакнутих примера синергије идеала аутономије уметности с једне и службене идеологије с друге стране, који је маркирао југословенску споменичку продукцију из социјалистичке ере, инструментализујући је као одраз другачијег, (не-совјетског) типа социјализма.⁴¹ Стога се чинило оправданим да се, упркос веома важним компонентама архитектуре, урбанизма и пејзажног дизајна, те техничко-технолошких аспеката производње репрезентативних меморијала, пажња за почетак врати на саму историју и „еволуцију“ модернистичке пластике након одбацивања соц-реалистичког модела уметности и либерализације југословенске културе у целини. Као једна од претпоставки ове дисертације, стоји да је управо систематско инвестирање у развој „галеријске“, ауторске скулптуре било кључно за успон меморијалне уметности у социјалистичкој Србији. У том контексту се овде разматра проблем скулптуре (њеног формалног развоја и репрезентацијских стратегија, али и обликовања простора и односа са околином) као медија којим је у највећој мери артикулисано питање шта је то споменик у не само у новом социјалистичком друштву, већ и у модерном свету уопше.

Меморијални комплекс „Крагујевачки октобар“ био је један од првих од читавог низа југословенских споменика посвећених тзв. „жртвама фашистичког терора“ – формуле иза које су се криле цивилне жртве рата. Зарад очувања *братства и јединства*, било је не само пожељно већ и потребно заборавити на национални идентитет цивилних жртава у Другом светском рату.⁴² Брисање националног идентитета жртава сматрано је нужним зарад интеграције југословенског политичког тела, које се није конституисало као нација већ народ – неодређени колективитет који је заснован на амалгаму вишеструкости етничких, дакле

³⁹ Miško Šuvaković, „Modernistička skulptura“, Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 621-654, 642.

⁴⁰ Lazar Trifunović, „Problemi savremenog vajarstva“, Nedogled Ikarije, Antologija metodološke građe, M. Nedeljković (ur.), Kragujevac 2000, 487-498. Lazar Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“ Umetnost, br. 22 (1970). Pavle Vasić, „Sto godina skulpture u Srbiji“, Doba umetnosti, studije i članci, Valjevo 1990. Miodrag B. Protić, Oblik i vreme, Beograd: Nolit, 1979. Miodrag Kolarić, Dvadeset godina beogradske skulpture 1944–1964, (Galerija Kulturnog centra, Beograd 1964).

⁴¹ Tvrтко Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945.-1974.“ u: Socijalizam I modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974, ur. Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012, 7-53. Ljiljana Kolečnik, „A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendencies“, Rad. Inst. povij. umjet. 34 (2010), 211–224, 216, напомена 30.

⁴² Као парадигматски пример Олга Манојловић-Пинтар наводи монументални *Камени цвет* у спомен-парку који је на месту усташког логора Јасеновац дизајнирао Богдан Богдановић. Тумачен је као сублимни покушај трансцендентирања ужаса Другог светског рата, чија је визуелизација геноцида наишла осим на похвале и на оштре критичаре који су његову естетику видели као избегавање суочавања са суштином фашизма. О. Manojlović – Pintar, Arheologija sećanja, 382. О Јасеновцу је упутна и детаљана студија у: Н. Kajge, Sećanje u kamenu, 193-244.

аполитичних, идентитета и примордијалне традиције „народне културе“. Народна култура будући ситуирана у сељаштву као најбројнијем слоју становништва требала је на основама своје саморазумљивости и приступачности послужити као пример социјалистичке демократије и залог социјалистичке будућности земље.⁴³ Иза магловите представе о народној култури, могао је стати велики број мање или више имагинарних конструкција утемељених на фолклору и другим облицима архаичне и магловите (пра) историје од којих ће ова последња постати битан део поезике у широком спектру модерничке уметности. Она ће изразито место ће имати и у меморијалној уметности Богдана Богдановића који ће је у већини својих радова развити у особену, херметичну симболографију. У монументалној скулптури модернизма, овај архаизам ће бити негован кроз различите формалне и стилске језике модерне скулптуре, од модерничке фигурације до естетике „громада“ апстрактних форми и грубих површина, те њихове асоцијативне везе са старим споменицима – стећцима, као још једном архетипском формом изведеном из народне културе.

Крагујевац, као један од првих споменика посвећених жртвама фашистичког терора означава и почетак посебног односа према цивилној жртви коју је неговало званично југословенско сећање на Други светски рат. Харке Кајге је управо крагујевачки Спомен-парк препознала као парадигматски пример апропријације цивилних жртава и њихово ретроактивно „хероизовање“.⁴⁴ Однос према „октобарским жртвама“ упоредив је са односом који је социјалистичка Југославија неговала и према „логорским страдањима“ које је као врсту културалног текста – поље естетских артикулација, посебно анализирао Мишко Шуваковић. Оба топоса су била део званичног политичког дискурса земље и оба су имала двоструку функцију: повезивање са антифашизмом као интернационалним друштвеним кретањем и интегративну функцију Југословена као „народа жртве“.⁴⁵ Могло би се томе додати да су оба, будући да су заједно чинили канонски наратив социјалистичке Југославије, својим позивањем на универзалност, било ону југословенску, било светску, имале за циљ прикривање идеолошког уплива на њихово стварање.⁴⁶ Концепт бесмислене, односно „безразложне жртве, у социјалистичком поретку је био незамислив. Аналогно логорским жртвама и жртве стрељања су биле жртве поднете за ослобођење од окупатора и стварање социјалистичког друштва.⁴⁷

Теоријска и методолошка полазишта дисертације налазе се у оквирима интердисциплинарних студија сећања које истражују *културу памћења* (културалног памћења, културе сећања), кроз радове Јана Асмана појмовно одређену као друштвено и културно посредовање институционализованог колективног сећања, које се чува и генерацијски преноси као део „знања“ о прошлости на коме се темељи идентитет заједнице.⁴⁸ Експанзија студија сећања крајем 20. века поклопила се са тектонским променама након пропасти социјализма у земљама тзв. Источног блока и распада Југославије, када су нове наде у капитализам (и либералну демократију) наметале и другачију организацију прошлости.⁴⁹ С друге стране, „конструктивистичке теорије“ о памћењу (Јан Асман, Алеида Асман, Морис Албваш и Пјер Нора) настају у оквиру културалног обрта постмодерне и њеног одбацивања просветитељског идеализовања прогреса, те поимања историје у којој истину замењује конструкција и инсценирање реалности.⁵⁰ У овој дисертацији за приступ теми из перспективе

⁴³ S. Horvatinčić, „Formalna heterogenost spomeničke sculpture”, 85.

⁴⁴ H. Kajge, Okamenjeno sećanje, 159-175.

⁴⁵ Miško Šuvaković, „Svedočenje i sećanje na logor – sublimna estetika žrtve“, Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 195 – 209.

⁴⁶ Enver Kazaz, „Nacionalni književni kanon – mesto moći“, Sarajevske Sveske br. 08/09 (01.01. 2005), 123-133, 124.

⁴⁷ Miško Šuvaković, „Svedočenje i sećanje na logor“, 196-197.

⁴⁸ Јан Асман, Култура памћења: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama, Београд 2011.

⁴⁹ Теодор Куљић, Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости“, Београд 2006, 12.

⁵⁰ Т. Куљић, Култура сећања, 89-94.

културе сећања, пресудан је појам *места сећања (lieu de mémoire)* који уводи Пјер Нора и који подразумева било које место или догађај, концепт или предмет који је стекао симболични значај у колективном сећању једне заједнице.⁵¹ Увођење културе сећања као теоријског оквира за изучавање и тумачење социјалистичких споменика показало се као инструментално када постоји значајна временска дистанца од нестанка Југославије и промене друштвено-политичке, економске и културалне ситуације у свим земљама насталим на њеној територији. Споменици се стога сагледавају комплексно, нити као изоловани естетски објекти, нити као пука пропагандна уметност, већ се анализирају као вид споменичке културе специфичан за југословенски социјализам и посматрају као најефикаснији медиј колективног сећања те контекстуално тумаче у односу на своју друштвену, културалну и идеолошку функцију. Тиме се настоји отворити могућност „читања“ споменичког наслеђа као сложеног симболичког система који има смисла превасходно у свом контекстуалном културно-историјском политичком и друштвеном оквиру, те се истовремено тежи избегавању како старих, тако и нових мистификација које често, чак и у новијом студијама ове тематике, замагљују поглед на њу.⁵²

Дисертација се заснива на интерпретацији прикупљене изворне грађе. Примарни извори подразумевају објављену и необјављену грађе о настанку и изградњи Спомен-парка и његовог деловања од оснивања 1952. године до краја девете деценије. Документација о оснивању Спомен-парка и његовој изградњи се чува у Музеју „21. октобар“, и у Историјском архиву Шумадије у Крагујевцу. Међу примарне изворе важне за овај рад спадају и документација у Урбанистичком заводу града Крагујевца, (ЈП Урбанизам - Крагујевац), Фонд 150. Као секундарни извори коришћени су новински текстови, од којих се знатан број чува у хемеротеци Музеја „21. октобар“ као и пропагандни и едукативни материјал који је објавио Музеј. Као један од најважнијих штампаних извора за реконструкцију изградње Спомен-парка, подизања споменика и музеја, уређења простора, прославе Октобарских свечаности и њиховог оновременог тумачења коришћена је крагујевачка *Светлост*, званично гласило градске управе. За истраживање споменичког наслеђа у Србији незаобилазна је и богата архива интернет платформе Музеја савремене уметности Војводине, „Хронологија излагања скулптуре у Србији 1945-2000“⁵³ Од многих студија које обрађују поједине споменике НОБ-а, а које имају велику важност за ову дисертацију, по значају се издвајају већ наведени радови историчарки - Олге Манојловић Пинтар и Хајке Карге. Од изузетног значаја за појединачне споменике у самом Спомен-парку су и радови Јелене Давидовић, кустоскиње Музеја „21. октобар“.⁵⁴

⁵¹ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, св. 1: La République, 2: La Nation, 3: Les France. Paris: Gallimard, 1984, 1986, 1992.

⁵² За критику како старих тако и нових мистификација југословенског споменичког наслеђа и његових многих погрешних тумачења условљених променом симболичког регистра која је пратила два велика идеолошка наратива – социјализма и потоњег либералног капитализма. Vladana Putnik, „Les parcs mémoriaux dans l’espace yougoslave et post-yougoslave”, *Revue d’études comparatives Est-Ouest*, vol. 46. (2015), 93-122, 93. <https://doi.org/10.3917/receo.464.0093> (Приступљено 08.04.2022.)

⁵³ <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/>

⁵⁴ Јелена Давидовић, „Споменик стрељаним Србима и Јеврејима у насељу Централна радионица и Споменик пријатељства града Питештија из Румуније у оквиру Спомен-парка "Крагујевачки октобар“, Шумадијски анали : часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке , 8 (2015), 230-237.

Јелена Давидовић, „Миодраг Живковић“, каталог изложбе (Спомен музеј 21. октобар : 20. X - 20. XI 2009).

Јелена Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар’“, Шумадијски анали : часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке, год. 2, бр. 2 (2006), 236-255.

Јелена Давидовић, „Петар Лубарда : циклус слика Крагујевац 1941. : уметничко завештање жртвама Крагујевачког октобра 1941. године“, Крагујевац 2015. Јелена Давидовић, „Спомен-обележје народа Хрватске у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар' у Крагујевцу“, Шумадијски анали, бр. 6. (2011), 282-287.

За избор методологије значајно је схватање да институционално пласирање уметности и културе и њихова повезаност са организованим јавним сећањем, нужно намеће разматрање елемената система уметности (конкурса, жирирања, излагачких пракси и јавности рада) и њему припадајуће историје уметности, ликовне критике, као и више популарних поетских и књижевних рефлексија као равноправних официјелних тумача симболичних и естетских аспеката споменика у ситуацији демократизације културе, карактеристичне за југословенски социјализам. Приступ теми је условљен полазиштем да се меморијална уметност НОБ-а не може разумети без друштвеног, политичког идеолошког оквира у коме настаје и делује, као и да промена тог оквира нужно утиче на промену њеног контекста, разумевања и тумачења и перцепције. Зато се методолошки поступак креће међу трима међусобно повезаним научно-истраживачким, критичко-теоријским и дисциплинарним праксама историје уметности, историје, визуелне културе и културе сећања. Разумевање меморијалне уметности НОБ-а је зато нужно сагледати у корелацији између званичне културне политике и динамичних токова у уметности током 50-их, 60-их, 70-их 80-их, њеног почетног обитавања унутар доктринарних граница послератне партијске идеологије, те касније либерализације културе и прихватање модернизма и аутономије уметности, као и потоње преиспитивање уметности „социјалистичког естетизма“.⁵⁵ Овај приступ осим аналитичких алатки историје уметности које се нужно користе при разматрању самих споменика, подразумева и испитивање дискурса о уметности као пратеће и конститутивне форме уметничке праксе (историјско-уметнички прегледи, изложбе, уметничка критика) на првом месту скулптуре. С друге стране, аналитичке алатке историје уметности нису стављене у функцију поновне феноменологизације уметности и њеног есенцијалистичког тумачења, те последичних мање или више позитивних, или пак негативних вредносних судова. У том смислу, разматрање формалнио-садржајних елемената урбанизма, пејзажног дизајна, архитектуре, споменичке, музејске и парковске скулптуре, нема функцију ретропективне (ре)конструкције деконтекстуализованог аутономног поља уметничког стваралаштва и његовог „развоја“ унутар српске/југословенске историје уметности, већ се разумева као битан чинилац сложеног феномена меморијалне уметности у целини у ширем контексту културне историје социјалистичке Југославије. Монографска тема дисертације омогућила је детаљнији увид у крагујевачки Спомен-парк и његове специфичности, са најразличитијм појединостима из историје његове изградње какве, из разумљивих разлога, обично не налазе места у синтетичким или пак феноменолошки опредељеним студијама. Стога је дисертација писана као оглед из микроисторије, који тематизује меморијални комплекс у Шумарицама не само као још један од југословенских меморијала, већ као неодвојиви део културе и историје једног града, који тек из тог, наизглед суженог погледа, може дати потпунију слику меморијалне уметности у Србији и социјалистичкој Југославији.

Структура дисертације је подељена на седам поглавља која обухватају неколико тематских целина. У првом се реконструише историја оснивања Спомен-парка и анализира његов концепт. Прва потпоглавља се баве почецима успостављања културе сећања и конституисања Крагујевачког октобра као Дана ослобођења, као и формирањем меморијалне топографије послератног Крагујевца. Следећа два потпоглавља посвећена су самом оснивању Спомен-парка и конкурс за идејно решење као кључним процесима кроз које се формулисао и његов концепт. Следеће потпоглавље се тиче тумачења Спомен-парка као идеалног споменика НОБ-а па се тако посебно анализирају елементи победничког идејног решења, споменик у контексту тоталитарне културе и могуће образложење његове хибридне структуре.

⁵⁵ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast : srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija: Univerzitet, Filozofski fakultet, 2010. Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1993. Miško Šuvaković, „Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma“, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd:Orion art, 2016), 353-374.

На крају овог дела посебно се тематизује и издваја концепт споменика као простора. Као један од пресудних чинилаца за овакво разумевање споменика анализира се адаптација старијих концепата херојског пејзажа и идеолошких поимања природе и њиховог уклапања у примарно модернистичку морфологију и функционалистичку концепцију спомен-парка у Крагујевцу.

Друго поглавље се бави односом модернизма и меморијалне уметности и у њему се покушава осветлити улога и значај развоја послератне модернистичке скулптуре почев од етаблирања модернистичког канона након раскида са Информбироом и либерализације културе почев од 1952. године, и то прво у тзв. „галеријској“ скулптури, а убрзо и у споменичкој пластици. Треће поглавље се бави првом фазом изградње Спомен-парка као споменичког ансамбла у периоду од 1954. до 1963. године. Тада је утврђен споменички програм меморијала и започето подизање првих споменика. Овај период обухвата споменике Анте Гржетића и завршава се спомеником Миодрага Живковића који ће означити напуштање фигуралне пластике и искорак ка геометријској апстракцији и препознатљивом модернистичком моделу споменика.⁵⁶ Четврто поглавље је посвећено функционалној анализи развоја комеморативних пракси у Крагујевцу и месту које је Спомен-парк имао у њима те улози Октобарских свечаности и многих уметничких манифестација у креирању слике Крагујевца као идеалног југословенског и социјалистичког града. Пето поглавље је посвећено Спомен-музеју „21. октобар“ као симболичној структури којом је коначно дефинисан изглед Спомен-парка. Посебна пажња је посвећена анализи архитектуре музеја у контексту њене високо-модернистичке естетике, која је остала у сенци досадашње историје српског модернизма. Нешто старије дело истих аутора (Музеј савремене уметности у Београду) стекло је култни статус већ од свог отварања, а зграда музеја у Крагујевцу је завршена тек 1976. када је већ дошло до смене естетске парадигме. Шесто поглавље се хронолошки враћа на споменике и прати њихово подизање у периоду од 1968. до 1981. године, и промену када Спомен-парк осим опште-југословенског симбола све више постаје место репрезентације појединачних република, одражавајући њихов засебан идентитет. Низ почиње споменицима Небојше Деље и Градимира и Јелице Боснић, а завршава се споменицима Нандора Глида (за БиХ) и Војина Бакића (Хрватска) као и скулптурама које је донирао Јован Солдатовић (Војводина). У оба наведена поглавља, обрађени су и нереализовани пројекти. У првом, решење приступне авеније и свечаног простора Михајла Митровића и Радивоја Томића и ентеријер музеја Ивана Антића, а у другом, споменик Алије Кучукалића који је требало да представља Босну и Херцеговину. Последње, седмо поглавље посвећено је споменицима подизаним након почетка распада Југославије почетком последње деценије 20. века.

⁵⁶ Поглавље које се бави *Спомеником стрељаним ђацима и професорима* објављено је у: Katarina Mitrović, „Skulptura slobodnog oblika - novi spomenik za novo vreme Spomenik streljanim đacima i profesorima Miodraga Živkovića“, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, br. 17, (Beograd 2021), 101-127.

I

Оснивање Спомен-парка: Историја и Концепт

1. „Крагујевачки октобар – Дан ослобођења“ као социјалистички меморијски топос

„Сваки град има свој дан слободе.

Увек је то датум од кога се рачуна време
за грађане једног града или једне земље.“⁵⁷

Масовна убиства цивила коју је с јесени 1941. починила немачка војска у окупираној Србији, иако међусобно повезана општом наредбом немачке команде о бруталној одмазди над српским становништвом, никад у југословенској, а потом ни српској култури сећања нису била обједињена као један целовити догађај. Уместо тога, од свих догађаја, онај у Крагујевцу се издвојио као најснажнији. Основа за његову потоњу митологизацију постављена је спонтано, одмах по дешавању, највероватније не само захваљујући највећем броју стрељаних, већ и значају Крагујевца и његовој „видљивости“ као историјском, политичком и индустријском центру Србије.⁵⁸ Тај догађај је с правом представљао прекретницу у историји града. Стрељање у Крагујевцу био је најмасовнији масакр које су те јесени извеле јединице Вермахта. Стрељања су почела 19. октобра, по околним селима, да би 20. и 21. октобра у Шумарицама, западно од Крагујевца, у долинама Ердоглијског и Сушичког потока, био убијен највећи број цивила, међу којима и око три стотине средњошколаца и млађе деце. То је била трагедија која је снажно одјекнула у целој Србији, а одмах затим и у свету.⁵⁹ Све српске новине су известиле о

⁵⁷ Т. Јеринић, „21. октобар“, Светлост, бр. 42. (15. јул 1957), 1.

⁵⁸ Према најновијим истраживањима заснованим на персонализацији цивилних жртава као најпоузданијим средству анализе, уз напомену да бројеви нису коначни, у околним у Крагујевцу је 21. октобра заједно са околним селима 19. и 20. октобра, убијено укупно 2.796 људи. (С. Бркић, Име и број, 88.) У Краљеву је такође у октобру било стрељано 2.258 жртава међу којима је било и жена и деце и стараца. Силвија Крејаковић, „У спомен на жртве немачког злочина у Краљеву. Процес писаног и електронског памћења“, Зборник радова: (Краљево октобра 1941, ИАК, НМК, Краљево 2003), 249-283. У селима у долини Јадра је у периоду од 8. до 19. октобра стрељано 2.499 цивила од чега само у Драгинцу у једном дану 14. октобра 1.397 људи. Ђорђе Вукмировић, Од слободе до стратишта. Устанак и немачки злочини у Јадру 1941. године, Лозница, 2021, 10-11. Иако је издвајање стрељања у Крагујевцу изнад свих осталих догађаја, а посебно субординација Краљевачког у односу на Крагујевачки октобар у званичној југословенској политици сећања, ово питање је у нашој историографији остало без образложења. Силвија Крејаковић, Идентитети жртава стрељаних у Краљеву октобра 1941., Београд 2021, 10.

⁵⁹ Упоредо са страховитим учинком као планираним ефектом окупатора тумачење стрељања постало је предмет политичких агенди различитих страна у сукобу који се одвијао у сенци немачке окупације Србије: партизани, четници Драже Михаиловића, четници Косте Пећанца, љотоћевци, недићевци. Истог дана када је извршено стрељање Окружни комитет Комунистичке партије Југославије и Народна сељачка странка су издали проглас „Јуначка Шумадија“, у коме се за стравичан злочин, поред окупаторских снага, оптужује и квислиншки режим Милана Недића. Milan Andrić, Spomen-muzej "21. Oktobar": monografsko-dokumentaristički pregled, Kragujevac 1983, 118-120.

Наспрам партизанских тумачења, љотићевци и недићевци у својим прогласима оптужују четнике и партизана за проливену крв невиног српског народа. Међу самим четницима, пак, било је и оних који су осим комуниста

стрелјању у Крагујевцу. Широм света су у српским клубовима и удружењима држане комеморације, а у црквама парастоси жртвама. У Лондону је 1942. одржана свечана савезничка комеморација жртвама крагујевачког покоља, а исте године, на годишњицу злочина, Краљ Петар II је одликовао Крагујевац Орденом Карађорђевог звезда са мачевима првог реда. О трагедији се потресним речима огласио и Никола Тесла у писму „Мојој браћи у Америци“.⁶⁰ Ипак, посебно место у уздизању догађаја у симбол страдања има лирска песма Десанке Максимовић написана непосредно по догађају. Њена *Крвава бајка* ће постати неприкосновено и најснажније упориште колективног сећања, а стихови „Било је то у некој земљи сељака на брдовитом Балкану, умрла је мученичком смрћу чета ђака у једном дану“ - сублимни израз националне трауме. У исто време се појавио и број од седам хиљада стрељаних, који ће деценијама бити обавезни део званичног наратива о догађају и важан аргумент за његову неприкосновену позицију у политици званичног јавног сећања. Не постоји преломан моменат када је прича о седам хиљада стрељаних постала званична. Бројевима се манипулисало од тренутка догађаја, а томе је допринео стравичан утисак који су пренели преживели појединци. Упркос званичном *Извешају Земаљске комисије за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача* у којем су прикупљени подаци за 2324 жртве, већина историчара и публициста је прихватила број од седам хиљада стрељаних.⁶¹

За разлику од ове спонтане свести о стрелјању у Крагујевцу, настале непосредно по дешавању, након ослобођења града, које је наступило у октобру 1944., „знање“ о догађају се организовано и систематски уобличава као нова „фигура сећања“.⁶² Догађај се тада преосмишљава, политизује и тумачи у складу са тренутним потребама револуционарних снага које су деловале у Шумадији током преломне 1945. године. Као пропагандни инструмент подршке кључним политичким променама у којима је збачена монархија и створени органи власти нове Југославије, масовно стрелјање цивила у Крагујевцу сагледавано је искључиво као део колективне жртве која је морала бити поднета у борби свих југословенских народа за слободу.

Потреба обједињавања свих жртава рата, и оних палих на фронту и оних цивилних може се разумети у контексту текуће политичке борбе са преосталим политичким чиниоцима за превласт у ослобођеној Србији. Предуслов за препознавање и вредновање крагујевачких жртава у новонасталој ситуацији било је њихово осмишљавање у складу са идеолошком визијом прошлости и актуелним политичким потребама Комунистичке партије. Процес уобличавања јавног званичног сећања на жртве стрелјања био је завистан од контекста у оквиру кога су их посматрали представници победничких револуционарних снага. Још током

осуђивали и „Дражине и Новаковићеве људе“. Немања Ђорђевић, Станиша Бркић, „Крагујевачки октобар 1941. године у светлу нових докумената“, Архивска грађа као извор за историју Шумадије, (Зборник радова, Крагујевац 2003), 128-146. Немања Ђорђевић, Станиша Бркић, Споменница : Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ (1953-2016), Спомен-музеј „21. Октобар“ (1976-2016), Крагујевац 2016, 25.

⁶⁰ С. Бркић, Име и број, 7-8.

⁶¹ Овим питањем се посебно бавио Станиша Бркић. Одмах по догађају различити извори и сведочанства су помињали и различите бројеве стрељаних. Број од 7000 је записао прота Драгослав Величковић на маргини Минеја за месец октобар Старе цркве у Крагујевцу. Резултати вишемесечног истраживања овог масакра од стране градског повереништва Земаљске комисије за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача сумирани су у Извештају упућеном 12. јула 1945. године Земаљској комисији Србије у Београду: укупан број стрељаних из прикупљених података је 2.324. Као званични документ легалног органа новоосноване државе овај Извештај је био основа за оптужницу коју је Демократска Федеративна Југославија у јулу 1947. поднела против наредбодаваца и извршилаца злочина у Крагујевцу, на процесу пред Савезничким војним судом број 5 у Нирнбергу у јулу 1947. године. Једини сведок на суђењу, који је преживео стрелјање је тврдио да је стрелјано 8.000 људи. С. Бркић, Име и број, 77, 80-85. Као што је у Крагујевцу број жртава заокружен на 7.000, тако је у Краљеву, такође произвољно, одређен на 6.000 жртава. С. Крејаковић, Идентитети жртава, 10-11.

⁶² Појам *фигуре сећања* уводи Јан Асман наместо старијег појма *слике сећања* Мориса Албваша јер се он односи не само на иконичко већ и на наративно обликовање сећања: Ј. Асман, *Културно памћење*, 44.

рата догађај је од стране партизана био тумачен као нови темељ заједничке свенародне борбе за ослобођење од фашизма, а жртве стрељања, означене као „устанички синови“, већ тада су биле присвојене.⁶³ Међутим, почеци званичног конституисања новог меморијског топоса се могу уочити тек по окончању рата. Сећање на стрељање 1941. године је имало веома важну улогу у процесу учвршћивања нове револуционарне власти и њене борбе за легитимитет. Био је то захтеван и сложен процес заснован на снажној агитацији и пропаганди која се умногоме ослањала на тумачење недавне прошлости.

Носилац ових активности за Крагујевачки округ је била Комунистичка партија која је деловала кроз локалну организацију Јединственог народно-ослободилачког фронта.⁶⁴ Сећање на стрељање 1941. године је било одмах стављено у службу наступајуће будућности. Ради мобилизације што већег броја присталица у актуелном политичком обрачуна са монархијом, њеним ослободилачким покретом и политичким странкама, било је нужно да се револуционарна организација окружног ЈНОФ-а, која је фактички већ преузела власт самопрогласи аутентичним свенародним ослободилачким покретом, а стрељани грађани Крагујевца прикажу као његови припадници. Проблем непостојања ове организације у Србији све до новембра 1944. године није представљао већу тешкоћу за уобличавање нове слике недавне прошлости.⁶⁵ У програмском тексту објављеним поводом оснивања српског Јединственог народно-ослободилачког фронта (ЈНОФ) и њене локалне подружнице за Шумадију наводи се да је фронт током рата постојао „као нека неодређена и неуобличена сила“ која је везивала све честите и незадовољне грађане.⁶⁶ Практично-политичке поруке се у овом, кључном тексту за саморазумевање историјске улоге Народног фронта у Шумадији, маскирају мистификаторским елементима и емоционалном стилизацијом говора која се умногоме ослањала на снажно присутну српску епску традицију. У њему се програмски инструментализује масовно стрељање грађана Крагујевца у октобру 1941. које се сматра најбољим примером готово магнетског дејства организације, која је тврдила да су „и Немци и домаћи издајници сав свој бес управили на припаднике фронта“. Овим је извршено прва послератна ретроактивна политичка апропријација жртва стрељања и њихово поистовећивање са ослободилачким покретом, од стране локалног огранка револуционарне организације основане уочи самог краја рата. Оно је образложено на следећи начин:

„За време окупације, када се извршило последње и потпуно политичко прегруписавање све што није било издајник, све што није сарађивало са Немцима, што их није помагало ни у којем виду што није уживало њихову наклоност ни у којем облику, него је напротив,

⁶³ Проглас „Јуначкој Шумадији“: „Догодило се нечувено разбојништво. Наш народ, наш поробљени и опљачкани народ хоће проклету окупатор и његове тијане слуге да затру. ... Крагујевац, понос и дика српског народа кроз целу нашу историју умире досад невиђеном смрћу. На препад су похватане све мушке главе неколико хиљада устаничких синова стрељано је само зато што су Срби и што су желели слободу свом народу: Потоци суза и крви теку улицама Крагујевца. По крви својих синова и мужева газе српске жене јаучући опустелим улицама Крагујевца....Но ми који смо увек били са својим народом у његовој највећој невољи позивамо и сада читав наш народ да се закунемо над пепелом наших изгорелих домова, над модрим телима наше деце без крова, над димом са изгорелог народног жита крваво стеченог – над димом тог новог тамјана, да ћемо јуначки и сложено борити да бранимо наша села и градове све дотле док не унишимо крвави фашизам и његове слуге и не ослободимо наше градове и села. Ми позивамо целу Шумадију, све родољубиве политичке партије да се прикључе јединственом ослободилачком фронту...“ М. Andrić, Spomen-muzej „21. Oktobar“, 118-120.

⁶⁴ Бранко Петрановић, *Narodni front u političkom sistemu Jugoslavije: (1945-1949)*, Novi Sad: Institut za istoriju, 1979.

⁶⁵ У саставу Јединственог народно-ослободилачког фронта Југославије пред краја рата су оснивани републички и покрајински Народни фронтови. Прва конференција за Србију је била организована 14. новембра 1944. године. Основни задаци ове организације под вођством Комунистичке партије су били политичка консолидација и међународно признање НОБ-а: Vladimir Bakarić, *Tito četrdeset godina na čelu SKJ: 1937-1977*, Beograd 1979, 172-174.

⁶⁶ Аноним, „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“, Светлост, бр. 1, 1945, (6. јануар 1945)1.

*вешано, стрељано, хапшено, гоњено и непоколебљиво мрзело, и раширивало у себи свети огањ освете; - све је то припадало Јединственом народно-ослободилачком фронту, често без знања и без свести о томе. Тако се фронт гранао и растао сам по себи, под стицајем околности.*⁶⁷

Тражећи плебисцитарну подршку за успостављање свог режима револуционари су се у свом обраћању народу, ослањали на традиционалне топосе колективне историјске свести, изграђиване и неговане у оквирима старије националне културе. Један од кључних елемената за формирање идеалне слике комунистичког покрета и његовог ослободилачког херојског идентитета било је повезивање са старим митским и историјским простором Шумадије, у коме је био подигнут устанак за ослобођење од Османске власти и стварањем националне државе отпочела обнова „златног доба“⁶⁸ „Данас када се ствара Јединствени народно-ослободилачки фронт није наодмет рећи да Шумадија има јединствен историјски фронт. Тај фронт чине устаници, буне, борба за слободу, за демократију, за народне интересе, за ослобођење браће, за уједињење Јужних Словена.“⁶⁹ Тиме је званично поимање масовног стрељања у Крагујевцу 1941. од стране нових револуционарних снага било уобличено на основама њихове ретроактивне апропријације: жртве стрељања су биле политички, свесно или не, опредељени антифашистички борци против окупатора, достојни наследници својих славних и јуначких шумадијских предака; а пале су зарад остварења победе и предстојеће обнове земље у духу братства и јединства свих њених народа.⁷⁰

За идеологе новог режима и њихово настојање да присвоје сећање на стрељање, срећну околност је представљало то што се ослобођење Крагујевца одиграло на исти дан 21. октобра 1944. Та коинциденција је била пресудна за конституисање меморијског топоса као оснивачког мита новог социјалистичког Крагујевца. Два међусобно одвојена и по свему различита догађаја, нацистичко стрељање цивила и партизанско ослобођење града, основни су елементи нове митске слике *Крагујевачког октобра*. Борба за сећање отпочела је исте 1944. године, на сам дан ослобођења 21. октобра 1944. када је у послеподневним часовима одржан митинг у Шумарицама. Дан касније у присуству више хиљада људи служено је и прво опело у слободном Крагујевцу.⁷¹ Кључна за потпуну апропријацију жртава и њихово саобраћавање у нову идеолошку конструкцију *Крагујевачког октобра* била је свечаност којом је прослављена прва годишњица ослобођења Крагујевца наредне 1945. године. Прва прослава

⁶⁷ Није било никаквог спољашњег знака организације: ни списка чланова, ни разних одбора, али је постојала крепка духовна повезаност, рођена у заједничкој патњи, у заједничкој борби. То је био онај исти јединствени историјски фронт Шумадије, родољубив, храбар, упоран и отпоран, тврдоглаво решен на борбу до краја, само – разуме се – у новим приликама, и то неупоредиво тежим, и са новим задацима. Тако изгледа Јединствени народно-ослободилачки фронт у Шумадији. Он је никао из самог народа, рекосмо, често без знања и без свести о томе, као што ни земља није свесна семена које из ње клија... “. „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“

⁶⁸ Милош Д. Луковић, „Шумадија – средишњи митски и историјски простор Београдског пашалука и Устаничке Србије“, (Шумадија – историја и мит, Митолошки зборник 33, Центар за митолошке студије, Рача 2014), 285-312.

⁶⁹ Аноним, „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“, Светлост, бр. 1, 1945, 6. јануар, 1.

⁷⁰ Агитујући за предстојеће изборе заказане за 28. јул 1945. Вук Продановић, књијар из Крагујевца, своцирао је успомену на жртве које је Крагујевац дао у борби за слободу рекавши да је Народни фронт који је никао из хиљада жртава најбољи чувар тековина борбе наших народа и он мора да победи, мора да победи зато што сви наши народи чврсто стоје у њему. Аноним, „Изабрани су кандидати за делегате Крагујевца за Конгрес ЈНОФ-а“, Светлост, бр. 16. 28. јул, 1.

⁷¹ С. Бркић, Име и број, 74.

21. октобра као Дана ослобођења уприличена је уочи предстојећих избора, првих и јединих након ослобођења, који ће бити пресудни да долазак комуниста на власт, те је била стављена у функцију њиховог непосредног политичког деловања. За ту прилику је стрељање 1941. било смишљено повезано са ослобођењем 1944. и изборима који ће тек уследити 11. новембра 1945., у јединствени поетички смисаони низ и телеолошки исход историје у коме се Јосип Броз као харизматични вођа уздиже у „сунце слободе“.⁷²

Значај Крагујевца свакако је био од пресудне важности за успостављање посебног односа Јосипа Броза Тита према жртвама стрељања у овом граду.⁷³ Управо је он обезбедио и идејну основу за укључење стрељаних грађана у званичну културу сећања нове Југославије, када је исте 1945. године посетио Крагујевац и одао пошту стрељанима у Шумарицама обележавајући истовремено и прву годишњицу новоуспостављеног Дана ослобођења. Иако је присвајање жртава стрељања већ раније те године извршено од стране „револуционарних снага“, управо им је Тито, у свог говору који је одржао тим поводом, отворио пут у комунистички „храм славе“.⁷⁴ Говор је почео позивом свим присутнима да минутом ћутања одају пошту жртвама палим 1941. и одмах потом, подсећајући на расистички анти-словенски контекст немачке окупације као својеврсне историјске али и дубље судбинске, позадине масовног стрељања, повезао жртве и партизански покрет на чијем је био челу.

„Другови и другарице. Овај дан је заиста симболичан. 1941. Крагујевац је искусио сав германски бијес, све методе њемачких освајача које су почели примењивати да би истријебили Словене. Хиљаде и хиљаде грађана – интелектуалаца, радника, омладине и сељака стијегали су, надајући се да ће тиме заплашити српски народ да се бори за слободу. Такве су и велике биле жртве. Нас, који смо се тада налазили на бојном пољу, вијест о крагујевачком стратишту дубоко је потресла и поразила, али је, с друге стране, још чвршће збила наше редове, - ми смо стисли зубе и дали ријеч да ће немачки освајачи скупо платити своја злочинства.“

Након овог места, у коме догађај не само да објашњава у складу са нужностима митске перспективе, већ га и поставља у однос према властитој улози предводника народне борбе за ослобођење, Тито, реторички сасвим очекивано, прибегава старом концепту освете, у смислу задовољења правде,⁷⁵ па тако и ратно ослобођење земље тумачи као праведну одмазду и испуњење завета, иначе добро познато у српској симболичној политици 19. и прве половине 20. века.⁷⁶ У наредном делу свог говора Тито преузима лик праведног осветника, дајући себи

⁷² У празничном броју „Светлости“ на насловној страни је објављен кључни текст који повезује стрељање 1941. са ослобођењем које се догодило на исти дан три године касније, али и предстојећим изборима, заказаним за 11. новембар. Др. Војислав Ђурић, „Годишњица ослобођења Шумадије. Уједињена у Народном фронту Шумадија ће чувати слободу и бранити тековине народно-ослободилачке борбе“ Светлост, бр. 25-26, (21. октобар 1945), 1. Овај надахнути и поетички, али изнад свега агитаторски састав је потписао потоњи угледни професор књижевности и академик, др Војислав Ђурић, некадашњи ђак чувене Крагујевачке гимназије и очевидац свежих трагова октобарских стрељања. Ђурића је ослобођење затекло управо у Крагујевцу у коме је радио као наставник Женске учитељске школе. У преломно време борбе за власт, од 1944. до 1946. био је потпредседник Обласног одбора ЈНОФ-а Шумадије и председник Главног одбора, као и директор Народног позоришта у Крагујевцу. Живојин Андрејић, „Академик Војислав Ђурић и његови професори Веселин Чајкановић и Милан Будимир –проблеми изучавања српске митологије у 'марксистичком духу'“, Академик Војислав Ђурић, Митолошки зборник 15, Центар за митолошке студије, Рача – Београд 2006), 113-140, напомена 1.

⁷³ О томе сведочи и велики број Титових посета Крагујевцу. С. Бркић, *Име и број*, 8.

⁷⁴ „Из говора друга Тита на прослави 21. октобра у Крагујевцу 1945“, Светлост, бр. 42. (24. октобар 1953), 3.

⁷⁵ О апсолутној правди као ретрибуцији, поравнању и њеној нужности за успостављање космичког поретка: Мирјана Стефановић, Коста Чавошки, Апсолутна и ублажена правда у Есхиловој Орестији, Београд 2001.

⁷⁶ Дobar пример представља ре-актуелизација Косовског завета и њене бројне манифестације српској јавној симболичној политици кроз низ дела високе и популарне културе крајем 19. и у првим деценијама 20. века. Ivan Čolović, *Smrt na Kosovu polju*, Biblioteka XX vek, Beograd 2016, 184-283.

извесну ауру универзалног хероја, који испуњава завет одмазде али истовремено најављујући основне утопистичке црте будуће владавине: правде, једнакости и независности:

„И ми смо обећање испунили. Хиљаде и десетина хиљада костију њемачких освајача покрило је наша поља у овој великој борби. Њемачки злочинци нису нас уништили него су нас очеличили. Пред највећом опасношћу која се икада наднијела над нашим народима, ми смо схватили хисторијски моменат, и то нам је олакшало да пређемо преко свих некадашњих размирица, да чврсто братски збијемо своје редове – у борби за опстанак и независност.“

Овим говором Тито је симболички уздигнут на раван већ институционализованог политичког тела које не само репрезентује, већ и персонификује читаву заједницу којој се обраћа, у наступајућем новом револуционарном поретку.⁷⁷ Пажљиво конструисани говор, усмерен на комуникацију са српским делом гласачког тела и његове свести о „јуначкој прошлости“, свесно је био заснован на древном митопоетском језику и архетипским појмовима. Тако он и његови партизани нису били на фронту, већ на „бојном пољу“ а након „велике борбе“ „хиљаде и десетине хиљада костију“ покрило је „наша поља“. У овом, кључном говору за конструисање *Крагујевачког октобра* као топоса социјалистичке ере, Тито следи оно што Раул Жирарде назива логиком митског дискурса.⁷⁸

„Драгоцјене жртве које су овде пале узидане су у темељ наше братске зграде, нове Федеративне Југославије. Успомена на те хероје живеће вечно не само у срцима Шумадица него и у срцима свих народа Југославије и читавог поштеног човјечанства.“

У овом делу говора призван је стари архетипски образац обредног жртвовања и мотив узиђивања у темељ грађевине, „братске зграде“ нове Југославије.⁷⁹ Као и свака ритуална жртва и ова је била нужна јер без ње нема обнове и новог живота.⁸⁰ Управо је то била суштина каузалног односа између палих жртава и светле будућности у Титовом говору па је јасно зашто и претходи његовом кључном, мобилишућем делу:

„Овај дан велик је по звом значају јер је то датум дефинитивног ослобођења Шумадије, дефинитивног ослобођења Крагујевца. И у вези с тим, сјећајући се с пијететом свих жртава које су пале, ми вам данас долазимо да вам, поводом предстојећих избора, кажемо шта мислимо и да вас позовемо да, одужујући се

⁷⁷ Мистично јединство народа као колективног тела види се већ у Титовом обраћању „Другови и другарице, грађани и грађанке, сељаци Шумадије, омладино Шумадије“, али оно је заправо флуидно и подложно изменама, као што то показује „братско збијање редова“ и превазилажење ранијих несугласица у одсудном тренутку борбе за опстанак. Док је прво мистично јединство усмерено на локално бирачко тело које се позива да на предстојећим изборима легитимише извојевану победу, друго је објава наступајућег братства и јединства и односи се на решење националног питања у новој Југославији.

⁷⁸ У овом говору Тито се у мањој или већој мери дотакао сва четири велика политичка мита модерног доба: о завери, јединству, спаситељу и златном добу. R. Žirarde, *Politički mitovi i mitologije*, Biblioteka XX vek, Beograd 2000.

⁷⁹ О познатом архетипу „градбене жртве“ у песми „Зидање Скадра“ Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић, „О темељу и крову куће“, *Станаја село запали, Огледи о усменој књижевности*, Нови Сад 2007. Monika Кропеј, „Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The ‘Walled-Up Wife’ and Other Construction Legends“, *Studia Mythologica Slavica XIV*, (2011), 61-86. Приступљено 24.06.2021.
<https://doi.org/10.3986/sms.v14i0.1600>

На свест о симболичкој снази уграђивања жртве у темеље града код совјетских комуниста указује сахрањивање хероја револуције у зидине Кремља. Оно је било добро познато и југословенским комунистима, као што је показао Горан Милорадовић на примеру Гробнице Народних хероја у Калемегдану. Горан Милорадовић, „Прах праху: Стаљинистички погребни риуали у социјалистичкој Југославији“, *Годишњак за друштвену историју*, год. 14., бр. 1/3, (2007), 83-106.

⁸⁰ Miodrag Pavlović, *Obredno i govorno delo*. Prosveta, Beograd 1986, 10.

жртвама које су пале, запечатите 11. новембра побједу коју смо постигли на бојном пољу, а за коју су пале и те жртве. То је ваша дужност, то је дужност нас свију.“

Након позивања на дужност, још један појам старе правне и из ње изведене етичко-политичке заветне традиције, Тито прелази на конструкцију херојског идентитета стрељаних, који нису пасивне, већ вољне жртве за ствар у који су веровале: „*Они који су пали би се радовали када би видјели нашу победу, они су у њу вјеровали и умрли (су) с том вјером.*“ Агитацијски део говора се завршава са, до крајности доведеним убеђивачким ефектом: „*Ја знам да су крагујевачке жртве ишле с пјесмом у смрт. А зашто? Зато што су пркосиле непријатељу наших народа, што су дубоко вјеровали да ће доћи дан победе, да ће доћи дан освјете над кривцима који су их лишили живота.*“⁸¹

Назначена раније, политичка апропријација жртава је тек у Титовом говору добила свој коначни облик и дубљи смисао. Овакво поимање жртве постаће темељ званичног наратива који ће, добивши снагу канонског текста, бити понављан приликом сваке годишњице Крагујевачког октобра, а његови кључни делови штампани у свим публикацијама о овом догађају. Пажљиво смишљена и организована акција подређивања *Крагујевачког октобра* као симбола националног страдања у Другом светском рату, Титовом култу може се разумети у контексту сталне потребе комуниста да Србију држе под појачаном контролом и надзором. У том смислу јасно је не само прагматично привилеговање стрељања у Крагујевцу у односу на оно у Краљеву и у другим местима, већ и посебна пажња коју је Јосип Броз указивао Крагујевцу, као и одговор комунистичког Крагујевца као једног од најснажнијег упоришта Титовог култа.⁸²

Творци митског наратива о Крагујевачком октобру у средишту пажње су ставили стару идеју обнове, превасходно везану за стварање модерне српске државе у 19. веку, овом приликом преведену у регионални и локални контекст града Крагујевца. Овог пута обнова митског „златног доба“ није везана за стварање националне државе, већ стварање социјалистичке Југославије и тријумф „радног народа“. Дан стрељања и дан победе је тако постао нови рођендан „црвеног града“, нулта тачка историје која почиње 21. октобра у коме се сажимају две године: 1941. и 1944. Креатори нове менталне слике, или вербалне иконе - *Крагујевачког октобра* прибегавали су посебној врсти симболичког говора којим се идеализовала репрезентација оба догађаја увек их доводећи у каузалну везу и истовремено их уздижући на метафизичку раван. Трансформација оба догађаја у јединствену симболичну структуру, митски рођендан града, поетички је тумачена симболичким језиком, постајући реалност по себи. Инструментални однос према жртвама тада успостављен наставиће се и касније. Од тада, сваке године Крагујевац је прослављао Дан ослобођења који је истовремено био и дан сећања на оба догађаја. Оваквим идеолошким конструкцијама прошлост је, као што је то показао Мирослав Тимотијевић, нужно постала „деконтекстуализовано средство легитимисања садашњости и планиране будућности“.⁸³ У социјалистичкој Југославији, сећање

⁸¹ Анализа Титових говора као митопоетичких структура може указати на његово властито структурално и идејно обликовање култа сопствене личности, као и његову вишеструку употребну димензију спрам конкретних политичких захтева. Rade Pantić, „Političko nesvesno identiteta Josipa Broza“, *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Beograd 2012, 241-252.

Из говора друга Тита на прослави ослобођења Крагујевца (1945), „Из говора друга Тита на прослави ослобођења Крагујевца“ Материјали записа о октобарског трагедији, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3., б.б.

⁸² Идеја о Титовој штафети касније уклопљеној у прославу Дана младости потекла је управо од стране комунистичке омладине Крагујевца. Д. Петровић, „Прва штафета Понос Црвеног града“, Светлост, бр. 21. (29. мај 1975), 1-3.

⁸³ Мирослав Тимотијевић, Таковски устанак - српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе, Београд 2012, 317.

на жртве стрељања у Крагујевцу је управо због своје двојне структуре, односно везивања два догађаја, стрељања и ослобођења, представљао истакнути пример накнадне митологизације и уздизања на ниво симболичне структуре „пуне значења“. Та значења су била усклађена са нормама употребне вредности прошлости које је поставила нова власт и која је, намећући контекстуални оквир, дефинисале њену политику јавног сећања.

2. Формирање меморијалне топографије послератног Крагујевца

Формативно укључивање масовног стрељања у нови меморијски топос града за нову власт је подразумевало, не само његово годишње свечано обележавање, већ и његово комеморативно укључивање у нови револуционарни празнични календар.⁸⁴ Грбови су постали важно место у званичним посетама радних организација и функционера нове власти, а подсећање на стрељане је било редовно искоришћавано у сврхе политичке пропаганде.⁸⁵ Апропријација „мртвих тела“ имала је важну улогу у мобилисању становништва и обезбеђивању масовног пристанка на реорганизацију постојећег света.⁸⁶ У својој борби за сећање, управо из тих, прагматичних, разлога и упркос нетрпељивости према религији, комунисти нису одмах забранили црквене помене на месту страдања. У настојању да на сваки начин обезбеде подршку грађанства они су тактично умели да искористе постојећу православну културу сећања на мртве и њено место у јавном животу народа да би послали своје политичке поруке.⁸⁷

⁸⁴Илустративан пример је јавно читање личних сећања на догађаје из октобра 1941. у оквиру „усмених новина“ у време свечаних комеморација поводом 21 годишњице Лењинове смрти и великог митинга одржаног у част победа Црвене Армије Аноним, „Двездесет први октобар!“ Светлост, бр. 4, 28. јануар 1945, 1-2, 4.

⁸⁵ Инструменталан пример директне политичке употребе жртава стрељања је онај у оквиру агитацијске предизборне акције за Конгрес Јединственог Народног фронта када је Вук Продановић, књијар, евоцирао успомену на „жртве које је Крагујевац дао у борби за слободу“ истакавши да је Народни фронт „који је никао из хиљада жртава најбољи чувар тековина борбе наших народа“ и он мора да победи, „мора да победи зато што сви наши народи чврсто стоје у њему.“ Аноним, „Изабрани су кандидати за делегате Крагујевца за Конгрес ЈНОФ-а“, Светлост, бр. 16. (28. јул 1945), 1.

⁸⁶ Katherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies*, Columbia University Press, 1999, 95-96. Иако Кетрин Вердери „политику мртвих тела“ сагледава у контексту стварања нових држава приликом распада Југославије деведесетих година 20. века и истовременог реконфигурисања времена и простора, односно присвајања територија и ревизије историје у новом националистичком духу, мртви су имали важну улогу и у конституисању нове југословенске државе предвођене комунистима. О томе сведочи управо развијена култура сећања у којој су гробља и стратишта страдалих у НОБ-у била у средишту пажње нове симболичне политике. О. Manojlović – Pintar, „Uprostoravanje ideologije. Spomenici Drugog svetskog rata, 287 -307.

⁸⁷ Посебан значај је тако имао помен „антифашистима“ 1945. године, о коме је извештавала режимска „Светлост“, а који је одржан у суботу одмах по оснивању прве владе нове Демократске федеративне Југославије са Титом као председником. Помену су, поред породица стрељаних и великог броја грађана, присуствовали и борци од 1941. као и бројни високи функционери привремених органа управљања, војске и партије. Након парастоса на једној од хумки говоре су одржали истакнути представници војске, цивилних власти и Комунистичке партије. Присутни су били: заменик команданта Србије генерал-лајтнант Бранко Пољанац, потпредседник АСНОС-а Радован Грујић, секретар ЈНОФ-а за Округ крагујевачки Немања Марковић, председник Градског народно-ослободилачког одбора Милутин Марковић, потпредседник Градског одбора Аца Ивановић, комесар крагујевачког подручја Радисав Лазаревић и знатан број бораца од 1941. године. После одржаног помена говорио је председник Градског одбора Милутин Марковић. Као представник војске о палим жртвама говорио је капетан Радисав Лазаревић. У име Комунистичке партије Југославије говорио је Мирко Милојковић, поручник. Аноним, „Помен антифашистима у Шумарицама“, Светлост бр. 10-11 (16. март 1945.), 5.

Идеја о споменику жртвама стрељања је први пут изнета у јавност 1945. године приликом сахране деветнаест палих бораца народно-ослободилачког рата. То је био несумњиво највећи фунерарни спектакл у послератном Крагујевцу. У име Комунистичке партије од погинулих бораца се опростио Немања Марковић, секретар Окружног одбора Народног фронта и један од његових најагилнијих агитатора. У свом говору он је обећао да ће се свим страдалима подићи „величанствен споменик“ и то „палим друговима и другарицама“, „стрељаним друговима“ и борцима Црвене армије, уједињеним у заједничкој борби против окупатора.⁸⁸ Исте године се јавила и идеја о оснивању градског музеја у коме би посебни одељци били посвећени Народно-ослободилачкој борби и масовном стрељању 21. октобра 1941.⁸⁹

У наредним годинама подизање споменика жртвама стрељања није више помињано. Обележавање ослобођења града и одавање поште стрељаним се од 1946. године одвијало у знаку раширеног култа совјетских војника и прослављању јединства Комунистичке партије.⁹⁰ Локална култура сећања се ипак превасходно усмерила на поштовање својих бораца палих у НОБ-у, што је јасно истакнуто великим фунерарним спектаклом приређеним нешто касније, исте те 1946. године, када су у заједничку гробницу на Тргу ослобођења свечано сахрањени посмртни остаци деветнаест палих првобораца из Крагујевца.⁹¹

Прво спомен-обележје коју су представници нове власти посветили некој од жртава стрељања, откривено је приликом прославе треће годишњице ослобођења града 1948. године. Оно није било одржано на нивоу општег, свеобухватног и свечаног сећања на све жртве, нити је његово откривање ни приближно имало карактер велике свечаности. Ради се о спомен-плочи Светозару Този Драговићу, металском раднику и секретару Месног комитета Комунистичке партије стрељаном са другим грађанима 21. октобра 1941. Читава прослава ослобођења града се те године одвијала у знаку пропагирања радничког покрета и била је директно везана за предизборне активности у оквиру југословенског синдикалног организовања.⁹² У том контексту треба разумети и издвајање Светозара Тозе Драговића из колективног тела страдалих. Његов својеврсни „култ“ инаугурисан том приликом представља рани пример хероизације радника у култури социјалистичке Југославије.⁹³ Спомен плоча је пригодно постављена у кругу фабрике у којој је радио, а њено откривање у оквиру свечаности ослобођења града је имало наглашено локални, фабрички партијско-раднички карактер.⁹⁴ У

⁸⁸ Аноним, „Сахрана палих бораца народно-ослободилачког рата“, Светлост, бр. 18-19, (17. август 1945), 3.

⁸⁹ Д. М. Петровић, „Улога музеја у културном подизању народа. Шумадија је пуна старина.“ Светлост, бр. 23. (30. Септембар 1945), 5.

⁹⁰ Град је тог дана био искићен сликама Тита и Стаљина а свечаној прослави је присуствовао и совјетски амбасадор Лаврентијев. Помен црвеноармејцима је одржану порти цркве, а од њих се опростио председник Народне скупштине Србије Сениша Станковић, који је у свом говору истакао заједничко жртвовање Крагујевца и братског руског народа. „Поводом двогодишњице ослобођења Крагујевца“, Светлост, бр. 40. (26. октобар 1946.), 1. Две године касније подигнут је и споменик посвећен борцима Црвене армије и Народно-ослободилачке борбе као први послератни споменик на подручју Шумадије. Споменик постављен у селу Жировница свечано је откривен на Дан победе 9. маја 1948. године. „У Жировници на свечан начин откривен споменик борцима Совјетске армије и Народно ослободилачке војске“, Светлост, бр. 20. (14. мај 1948.), 3. Више о култу совјетских војника и послератним погребним ритуалима: Г. Милорадовић, Прах праху, 217-239, 228-233. Олга Манојловић-Пинтар, “(Не)видљива места сећања, споменици црвеноармејцима у Србији”, *Ослобођење Београда 1944*, (Зборник радова Института за новију историју Србије, Београд, 2010), 545 – 553.

⁹¹ Аноним, „У Крагујевцу је извршена свечана сахрана деветнаест палих првобораца“, Светлост. бр. 46. (29. новембар 1946), 2.

⁹² „У Крагујевцу су изабрани делегати за Први конгрес Јединствених синдиката“, Светлост, бр. 40 (1. октобар 1948), 1.

⁹³ S. Horvatinčić, “Spomenici posvećeni radu i radničkom pokretu u socijalističkoj Jugoslaviji”, *Etnološka Tribina* 37, No. 44. (2014), 153-186.

⁹⁴ Плоча је откривена у присуству представника Комунистичке партије Србије и великог броја радника, а говор је држао директор предузећа. Аноним, „Прослава годишњице дана ослобођења Крагујевца“, Светлост бр. 44. (29. октобар 1948.), 4.

хијерархији жртава, са становишта нових власти, знатно већу симболичну вредност су имали борци НОБ-а, те је зато далеко помпезније било организовано свечано откривање спомен плоче двојици првобораца на гробници у центру града, откривеној касније истог дана, уз присуство хиљада грађана и говор највишег представника градске власти.⁹⁵

Следеће године откривена је још једна спомен плоча посвећена жртвама стрељања. Била је то спомен-плоча посвећена успомени на више стотина ученика крагујевачких гимназија и средњих школа. Постављена је у старој згради Прве мушке гимназије, али је и њено откривање, 10. октобра, било подређено главном догађају – глорификацији локалне социјалистичке омладине у оквиру прославе тридесетогодишњице СКОЈ-а и сећању на херојско држање чланова ове организације у време окупације.⁹⁶

Идеја о заједничком споменику свим жртвама стрељања јасније је артикулисана нешто раније те исте 1949. године. Тада се први пут након 1945. године жртве стравичне одмазде обједињују као једна целина. Још значајније се чини да се оне саме, без придружених „палих другова“ први пут сматрају вредним вечног памћења у виду споменика.⁹⁷ Идеја о споменику стрељаним се није развила у кругу СУБНОР-а који је, како је показала Харке Кајге, несумњиву предност давао сећању на погинуле борце и прослави 21. октобра као Дана ослобођења.⁹⁸ Иницијатива за подизање споменика жртвама стрељања појавила се у оквиру нове цивилне структуре и њених планова за преуређење града. У духу социјалистичке изградње Југославије, нови „раднички“ Крагујевац требало је да замени стари „скупчени“ град и обезбеди одговарајући урбани амбијент за новог социјалистичког човека. У том новом граду замишљеном као једном од центара индустријског развоја Србије и Југославије, споменик „палим жртвама фашистичког терора 21. октобра 1941.“ требало је да заузме важно место.⁹⁹ Размишљања и иницијативе о споменику у Крагујевцу морају се посматрати у оквиру државне симболичне политике усмерене превасходно на стварање колективног идентитета новог југословенског друштва. Како је показала Олга Манојловић-Пинтар, подизање споменика и спомен-обележја било је део планског партијског реорганизовања јавног заједничког сећања као симболичне праксе „упросторавања идеологије“.¹⁰⁰ Идеја о споменику жртвама стрељања као битном обележју замишљеног новог Крагујевца говори о покушају редефинисања идентитета града и тежњи да он добије важно место у симболичном простору југословенске заједнице.¹⁰¹

Новим регулационим планом града било је предвиђено да споменик стрељаним грађанима у Крагујевцу буде постављен у старом градском парку, једном од важнијих средишта предратног Крагујевца познатом као Велики парк, чиме би добио истакнут положај

⁹⁵ Ради се о народном хероју Моми Станојловићу и првоборцу Душану Дугалићу. „Прослава годишњице дана ослобођења Крагујевца“, Светлост бр. 44. (29. октобар 1948.), 4.

⁹⁶ Пре откривања спомен плоче стрељаним ђацима пуковник Мирко Јовановић је говорио о „значају СКОЈ-а у борби против окупатора и њихових слугу“, „У Крагујевцу су откривене 2 спомен плоче поводом тридесетогодишњице СКОЈ-а“, Светлост бр. 24. (15. октобар 1949), 2.

⁹⁷ „Крагујевац ће изменити свој досадашњи изглед“, Светлост, бр. 12. (24. јул 1949.), 3.

⁹⁸ Н. Кајге, *Sećanje u kamenu*, 161-163.

⁹⁹ „Крагујевац ће изменити свој досадашњи изглед“, Светлост, бр. 12. (24. јул 1949.), 3.

¹⁰⁰ О. Манојловић-Пинтар, „Uprostoravanje ideologije, 287–307.

¹⁰¹ О том месту Крагујевца говори и један од првих организованих покушаја успостављања новог меморијалног пејзажа социјалистичке републике Србије. На основу одлуке владе НР Србије донете 29. новембра 1947. године Министарство просвете наредне године расписало конкурс за решење споменика борцима НОР-а и жртвама фашизма у Белој цркви, Крагујевцу, Приштини, Јајинцима, Краљеву и Титовом Ужицу. Конкурс није дао задовољавајуће резултате, али је важан за разумевање важности Крагујевца у послератној меморијалној топографији Србије „Извештај Оцењивачког суда за оцену приспелих радова на конкурс за споменике борцима НОР и жртвама фашизма у Белој цркви, Крагујевцу, Приштини, Јајинцима, Краљеву и Титовом Ужицу.“ *Техника*, бр. 2-3 (1949) Наведено према. Братислав Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, Урбанизам Београда, год. 11, бр. 53-54, (1979), 37-56, 46.

у симболичној топографији града.¹⁰² Истовремено би и сам парк, који је требало да се назове Парк хероја, са новим спомеником добио потпуно нови идентитет, задржавајући при томе статус елитног дела града, окруженог репрезентативним предратним вилама у које су се уселили одабрани припадници новог руководства.¹⁰³ Новим планом заједнички споменик стрељаним би постао не само централно, већ и једино место, *locus* сећања на овај масовни злочин.¹⁰⁴ То потврђује идеја да се у темељу споменика стрељаним нађе и костурница,¹⁰⁵ што указује на планове нових власти да се право место сећања, сам простор где се злочин одиграо, девастира и лиши свог аутентичног карактера стратишта. Захваљујући интервенцији ближњих до тога није дошло, чиме је аутентичност места ипак остала заштићена, истовремено постављајући основу за нову, партијском идеологијом уоквирену, „сакрализацију“ простора масовних гробница.¹⁰⁶

Иако није дошло до премештања посмртних остатака стрељаних у костурницу у Великом парку, сама историја обележавања масовних гробница и оплакивања умрлих у Шумарицама показује трауматичну природу својеврсне борбе за сећање која је наступила одмах након стрељања. Поприште те „борбе“ било је управо место страдања, које је постало и место укопа стрељаних. Немачке окупационе власти су, наиме, забраниле обележавања гробова како се тамо не би стварала „српска светилишта“.¹⁰⁷ О покушају забране сећања не говори само одредба која се тиче места сећања, у смислу обележавања простора, већ и одредба која се тиче предмета који су припадали жртвама а који би могли добити статус меморабилеја.¹⁰⁸ Упркос забрани, читав простор је спонтано добио форму православног гробља - све хумке су биле уоквирене крстовима, са именима (и) сликама, свуда су била кандила, столови и клупе.¹⁰⁹ И поред тога, одржавање јавног помена свим жртвама стрељања је било строго забрањено, а опелу су могли да присуствују само свештеници.¹¹⁰ Први помен свим жртвама је одржан по одобрењу немачких власти тек 4. априла 1942. године, на Велику

¹⁰²Осим репрезентативних јавних, стамбених и индустријских целина, новим регулационим планом су били предвиђени широки појасеви зеленила, скверови и паркови. Стари градски парк је био предвиђен да се прошири. Аноним, „Крагујевац ће изменити свој досадашњи изглед“, Светлост, бр. 12. (24. јул 1949.), 3. О значају градског парка у Крагујевцу у социјалној урбаној топографији предратног и послератног Крагујевца. Верољуб Труфуновић, *Парканци*, Крагујевац 2014.

¹⁰³ Исти, 6.

¹⁰⁴ Аноним „Крагујевац ће изменити свој досадашњи изглед“, Светлост, бр. 12. (24. јул 1949.), 3.

¹⁰⁵ *Исто*.

¹⁰⁶ Н. Кајге, Сећање у камену, 163-164.

¹⁰⁷ У наредби Франца Бемеа од 10. октобра према којој је извршено стрељање стоји и забрана обележавања гробова: „Приликом закопавања стрељаних *треба пазити да се тамо не стварају српска светилишта (ходочашћа). Стављање крстова на гробове, украшавање истих итд. Треба спречити...Зато треба сахрањивања вршити намерно на усамљеним местима.*“ М. Andrić, Spomen-muzej „21. Oktobar“, 100-101.

¹⁰⁸ Она се налази у посебним одредбама за извршење стрељања у којима се поред осталог налаже да „делови одеће (исто тако ципеле) и предмети од вредности стрељаних ни у ком случају не смеју доћи у руке становништва. Они се морају, уз потврду предати месним војним властима.“ Уп.: Прилог наредби Опунског командирајућег генерала у Србији за вршење одмазде од 25. октобра 1941. Исти, 121-122.

¹⁰⁹ „То су сада читава гробља. Само необична гробља. Удаљена једна од других по 100, 150 до 200 метара, а тако размештена да човек може једним погледом да обухвати више од десет њих.“ Наведено према: С. Бркић, Н. Ђорђевић, „Крагујевачка трагедија“, 23.

¹¹⁰ Такође, по наређењу немачких власти, на смртницима које су издавале црквене власти није се смело као узрок смрти навести стрељање. Немачке власти су родбини стрељаних лица издавале потврде о наводном страдању у борбама око Крагујевца 21. октобра 1941. Овај податак се налази у званичном извештају Комисије за утврђивање ратних злочина окупатора и њихових помагача 15. августа 1945. Уп: М. Andrić, Spomen-muzej „21. Oktobar“, 111.

Суботу на једној хумци у Шумарицама, да би након тога грађани редовно излазили на гробље у Шумарицама.¹¹¹

У послератним годинама Шумарице су, као простор стратишта, са својим масовним гробницама, остале главно место одавања почести страдалима. Свечано обележавање годишњице стрељања је подразумевало одлазак поворки ожалошћених грађана и сродника стрељаних до гробова над којима су свештеници обављали погребне ритуале и молитве. У периоду борбе за преузимање власти током првих послератних година, припадници револуционарних снага су исказивали поштовање према традиционалној улози цркве у комеморативним свечаностима. Илустративан пример фузије нове реторике и старе форме црквеног сећања представља извештај о помену „стрељаним антифашистима, 1945. године коме су, поред породица стрељаних и великог броја грађана, присуствовали и представници војске и цивилних власти.¹¹² Својеврсној синергији цркве и револуционарних снага је допринело и то што су непосредно по завршетку рата још увек били актуелни и стари верски аспекти жртве за отаџбину у којој су вера и нација биле неодојиве, а идеал жртве за опште добро био обликован по угледу на мученике за хришћанску веру.¹¹³ Тај стари религијски слој новог званичног сећања нашао је свој одраз у називању стрељаних грађана „мученицима града Крагујевца“.¹¹⁴ Мартиролошки карактер њихове смрти био је доследно уоквирен владајућом идеологијом, па су тако у званичној репрезентацији „мученици“ били истовремено и „антифашисти“ и „пале жртве“ за ослобођење.¹¹⁵

Црква је након завршетка Другог светског рада постепено потискивана из јавног живота, али су и поред тога помени на масовним гробницама у Шумарицама су редовно одржавани до 1950, када су коначно забрањени и ограничени на простор градских православних храмова, далеко од очију јавности.¹¹⁶ Уклањање цркве из јавног живота било је последица опште секуларне нетрпељивости Комунистичке партије према религији као главном стожеру претходног поретка, али и посебно према Српској православној цркви коју је партија видела као главног непријатеља револуције.¹¹⁷ Упоредо са тим гробнице у Шумарицама постају нова места патриотског ходочашћа у којима се почињу практиковати

¹¹¹ До тада су одржавани само појединачни помени на захтев породица у Старој и Новој цркви С. Бркић, *Име и број*, 73-74.

¹¹² Присуствовали су: заменик команданта Србије генерал-лајтнант Бранко Пољанац, потпредседник АСНОС-а Радован Грујић, секретар ЈНОФ-а за Округ крагујевачки Немања Марковић, председник Градског народно-ослободилачког одбора Милутин Марковић, потпредседник Градског одбора Аца Ивановић, комесар крагујевачког подручја Радисав Лазаревић и знатан број бораца од 1941. године. Аноним, „Помен родољубима које су стрељали фашисти“ Светлост бр. 10-11 (16. март 1945.), 5.

¹¹³ М. Тимотијевић, Српске Цвети, 17., О интегративном деловању Српске православне цркве у сахрани, уобличавању гробног места и подизању споменика погинулим војницима непосредно након завршетка Другог светског рата, без обзира на страну којој су припадали у рату, те њеном потискивању и прогону: Maks Bergholc, „Među rodoljubima, kupusom, svinjama i varvarima - spomenici i grobovi NOR 1947-1965. godine“. *Godišnjak za društvenu istoriju*, vol. 14, br. 1-3, (2007), 61-82.

¹¹⁴ „Помен родољубима које су стрељали фашисти“, Светлост бр. 10-11 (16. март 1945.), 5. О значају идеје мучеништва кад је реч о стрељаним грађанима у Крагујевцу у првим послератним годинама сведочи и то што је тако гласио натпис на венцу који је положила репрезентација радничких клубова из Београда приликом свог бављења у Крагујевцу 1945. Светлост, бр. 3, 1945, год 11. (21. јануар 1945.), 3

¹¹⁵ После помена, над заједничком гробницом „у којој леже 82 мученика који су као антифашистички злотвори од стране немачке полиције и домаћих издајника и стрељани 21. октобра“ говорили су председник Градског одбора, затим је представник војске, капетан Радисав Лазаревић, говорио „о палим жртвама“, а присутнима се у име Комунистичке партије Југославије обратио Мирко Милојковић, поручник. Аноним, „Помен родољубима које су стрељали фашисти“, Светлост бр. 10-11 (16. март 1945.), 5.

¹¹⁶ Н. Кајџе, *Сећање у камену*, 162. Иста ствар се дешавала и на стратишту у Краљеви које је такође било девастирано и „дехристијанизовано“ све до 1992. С. Крејаковић, *Идентитети жртава*, 115-122.

¹¹⁷ О посебном третману српске цркве у социјалистичкој Југославији: Vjekoslav Perica, *Balkanski idoli I, Religija i nacionalizam u jugoslovenskim državama*, Beograd 2006, Biblioteka XX vek, 122-124.

профани ритуали комеморације.¹¹⁸ Поред свечаних говора и испљивања почасних плотуна, као централни чин одавања поште постало полагање венаца.¹¹⁹ Истовремено, улогу главних носиоца јавног сећања на стрељање, као и његових организатора и актера, преузимају нове друштвене, политичке и радне организације. Од краја пете деценије оне се укључују и у редовне годишње комеморације на гробовима стрељаних.¹²⁰ Управо у то време Шумарице доживљавају драматичан преображај у припреми да постану „свето место“ југословенске револуције. Само у току једне ноћи, насилно и нелегално, повађени су сви крстови са хумки стрељаних, чиме су крагујевачки синови и очеви дефинитивно отргнути од својих ближњих поставши колективно тело анонимне жртве која је дата за слободу.¹²¹ Истакнутије хумке су биле једнообразно правоугаоне и уоквирене ниском оградом, са вертикалном плочом и пригодним текстом, надвишеног звездом петокраком.¹²² Скрнављењем гробља и брисањем имена жртава губио се њихов идентитет и право на сећање, а процес њихове идеолошке апропријације коначно је заокружен.¹²³

Први наговештај да се сам простор стрељања, као кључно место сећања на жртве, укључи у званичну меморијалну топографију, а не планирани споменик у градском парку, појавио се 1950.¹²⁴ Прослава јубиларне десете годишњице ослобођења и победе револуције 1951. године била је прилика за нов импулс у мобилизацији колективне меморије. Те године је на стрељање у Крагујевцу у више наврата подсећала и локална и београдска штампа, чиме је овом догађају дато посебно место у оквиру републичке, па и савезне политике званичног јавног сећања.¹²⁵ У Крагујевцу је, поводом 7. јула када се обележавао почетак устанка у Србији, свечано отворен Народни музеј у коме је, у делу поставке о НОБ-у, било представљено и масовно стрељање. Део поставке о масовном стрељању 1941. био је потпуно подређен

¹¹⁸ О „легитимној“ жалости у јавном животу социјалистичке Југославије Александра Павићевић, „Дани жалости и време успомена. Смрт, сахрана, и сећање/памћење јавних личности у Србији у време социјализма и после њега“, *ГЕИ САНУ*, бр. 57, 2009, 223-238.

¹¹⁹ Тако је, на пример, репрезентација радничких клубова из Београда приликом свог бављења у Крагујевцу 1945. положила венац на гроб стрељаних Крагујевчана. На венцу је било исписано: „Мученицима града Крагујевца“, а том приликом један род војника је испалио почасни плотун (Аноним, „Помен родољубима“, *Светлост* бр. 3, год 11. (21. јануар 1945), 3

¹²⁰ У току припрема прославе Дана ослобођења 21. октобра 1949. године Омладина Крагујевца је уредила и очистила све гробове стрељаних, а на сам дан прославе положени су венци многобројних организација – Народног фронта, синдикалних подружница, Народне омладине и „осталих масовних организација“. „Прослава петогодишњице ослобођења Крагујевца“, *Светлост* бр. 26 (19. октобар 1949), 1. Испред једне масовне гробнице министар финансија НР Србије Немања Марковић говорио је о борби и жртвама које је дао град Крагујевац у Народноослободилачком рату. Истоветан процес се одигравао у Краљеву, у коме је јавно званично сећање на октобарска стрељања такође инструментализовано у политичко пропагандне сврхе новог режима. На прву јубиларну прославу народне револуције сам маршал Тито је у пратњи Александра Ранковића дошао на свечано обележавање десетогодишњице формирања партизанског одреда „Јово Курсула“ у Ранковићево (Краљево), када после ангажованог говора окупуеном народу свечано полаже венац пред спомен-таблом на постаменту који је заменио крстове са именима стрељаних на месту лагерског стратишта. Силвија Крејаковић, Фотографије као сведочанства присуства - Друг Тито и друг Марко у Ранковићеву и Краљеву, каталог изложбе, (Народни музеј Краљево, Краљево 2017), 13, 34 – 26, 35.

¹²¹ Крстаче су повађене и са српског и немачког војничког гробља. О вађењу крстача из Шумарица не постоје подаци, само сећања неких људи који указују да се то догодило 1951. или 1952. године. С. Бркић, *Име и број*, 73.

¹²² Н. Кајге, *Сећање у камени*, 163.

¹²³ Остале су без имена и идентитета, оне су дуго остале заточеници мита и броја од 7000 стрељаних, а тек у новије време учињени су напори да се бар делимично та неправда исправи. С. Бркић, *Име и број*, 103-104. Сличан процес се одиграо и у Краљеву, на месту стрељања на коме је касније у оквиру митског топоса Краљевачки октобар био подигнут спомен-парк. Тамо се говорило о 6.000 стрељаних.

¹²⁴ Д. Тадић, „Крагујевац- привредни и културни центар области“, *Светлост* бр. 43. (20. октобар 1950), 3.

¹²⁵ В. Јовановић, „О крагујевачком покољу“, *Политика* 21. 10. 1951, Р. Јанковић, „Десетогодишњица крагујевачке трагедије“, *Борба*, бр. 251 (1951). Д. М. Петровић, „Из документа о масовном стрељању“, *Наша стварност*, бр. 3-4 (1951).

партијској визији милитантног патриотизма, а посетиоци су од свих сачуваних последњих порука стрељаних могли видети оне које су позивале на освету и борбу. Иако је Музеј отворен 8. јула, непосредно након обележавања Дана устанка у Србији (7. јула), његова промоција у званичном гласилу Шумадијског округа је уследила знатно касније, очигледно да би се поклопила са званичним извештајем о прослави двојне годишњице ослобођења града и стрељања. Сама прослава је због јубиларног карактера годишњице имала нешто другачији карактер. Фокус званичног тумачења празничног спектакла је био на говору Бориса Кидрича, члана Политбироа ЦК КПЈ. Након што је истакао како је „7000 људи херојски умирало стојећи и певајући...за бољу будућност“, Кидрич је читав говор посветио пропагирању „консолидације наше привреде“. По завршетку говора, већ утврђен ритуал полагања венаца, као главни чин револуционарне комеморације, штуро је поменут у званичним извештајима. Том приликом само је поменут венац КПЈ који је положио сам Кидрич, док су локалне друштвене и политичке организације изостављене.¹²⁶

3. Оснивање Спомен-парка

Већ следеће 1952. године, поводом једанаесте годишњице октобарске трагедије и дана ослобођења 21. октобра, на свечаној седници Народног одбора града Крагујевца донета је одлука о подизању „величанственог парка октобарским жртвама“. Предвиђено је да изградњу тог „трајног споменика“ која ће трајати неколико година помогне и Влада НР Србије.¹²⁷ Републичко покровитељство су обезбедили сами иницијатори оснивања Спомен-парка - руководиоци махом потекли из локалног шумадијског партизанског и радничког покрета, који су заузимали високе положаје у савезној и републичкој влади.¹²⁸ Ипак, да би се изградњи овако монументалног меморијала обезбедио потпуни легитимитет била је потребна подршка самог врха југословенске власти. Тако су непуних недељу дана после одлуке о оснивању парка градске власти упутиле делегацију грађана Крагујевца маршалу Титу, која га је упознала са плановима о изградњи новог социјалистичког Крагујевца и одлуком да се на месту масовног стрељања подигне „национални парк“. ¹²⁹ Био је то протоколарни чин инсцениране непосредне комуникације „народа“ и владара, који је био обавезујући део изградње и неговања Титовог култа и његове патријархалне димензије.¹³⁰

¹²⁶ У складу са тадашњом идеолошки установљеном улогом музеја, у њему је посебна пажња била посвећена НОБ-у као најважнијој етапи историјског развојног пута у социјализам. Ј. Вулевић, „У згради споменика“, Светлост, бр. 49. (28. новембар 1951), 7.

Аноним, „Налазимо се пред одлучном борбом за завршетак наше кључне, капиталне изградње“, Светлост, бр. 49. (26. октобар 1951), 1-2.

¹²⁷ Аноним, „Донета одлука о подизању величанственог парка октобарским жртвама“, Светлост, бр. 43. (24. октобар 1952.), 1.

¹²⁸ То потврђује и њихово учешће на свечаној прослави Дана ослобођења, те 1952. године. Од високих функционера присуствовали су Душан Петровић – Шане, потпредседник Владе НР Србије, Мијалко Тодоровић, министар Савезне владе, Раја Недељковић, секретар Обласног комитета КПС и други. „Преко 20.000 грађана Крагујевца одало пошту стрељаним родољубима“, Светлост, бр. 43. (24. октобар 1952.), 1.

¹²⁹ У делегацији коју је Тито примио 27. октобра 1952. били су народни посланик Немања Марковић, секретар Градског комитета Партије Раде Митровић, мајка народног хероја Наде Наумовић, Братимир Стојковић, Милан Лазаревић, инжењер Бранислав Николић, др Жарко Новаковић, Нада Недељковић, Аца Ракић и Славка Тошић. У име делегације маршала Тита је поздравио Раде Митровић и предао му пригодан поклон – албум у коме је приказан „живот и борба грађана Крагујевца како у старој Југославији тако и у току рата“, Маршала Тита посетила делегација грађана Крагујевца“, Светлост, бр. 44., (31. октобар 1952.), 1.

¹³⁰ Tanja Petrović, „Otac svih jugoslovenskih naroda i narodnosti. (Re)interpretacija patrijarhalne figure J. B. Tita u sećanjima bivših Jugoslavena“, Tito – viđenja i tumačenja, zbornik radova, (Institut za noviju istoriju Srbije, Arhiv

Након одобрења из врха, почетак уређивања спомен-парка се одвијао брзо. Већ почетком 1953. градске власти су најавиле да је влада НР Србије доделила средства за почетак подизања „националног парка који ће бити достојан споменик жртвама и још једно пријатно излетиште Крагујевчана“.¹³¹ Губитак духовне димензије коју је обезбеђивало традиционално црквено комеморисање, омогућило је да простор стратишта, будући очишћен непожељних садржаја, буде искоришћен за нове, идеолошки посматрано, инструменталне програме. Тако су градске власти, по угледу на совјетску праксу, покренуле изградњу три километара дуге Пионирске пруге од великог градског парка до Шумарица.¹³² Усмерена на разоноду, али и на одговарајућу идеолошку едукацију и мобилизацију најмлађих припадника друштва, пруга у Шумарицама је била директно инспирисана сличним пругама изграђеним у Београду и Загребу. Отворена у данима првомајских свечаности 1953., она је Крагујевцу обезбеђивала одређени престиж и симболизовала наступајуће ново доба просперитета и светле будућности.¹³³ Подигнута на месту масовног стрељања, Пионирска пруга речито илуструје контраст између оптимистичке визије будућности коју су наметале револуционарне власти и трагичне стварности недавног ратног страдања чију је успомену нови „национални парк“ требало да монументализује.

Први програм Спомен-парка је кончано формулисан до лета 1953. године. На позив Народног одбора града на терен стратишта су изашле две комисије. Прву су чинили еминентни ангажовани уметници - Ђорђе Андрејевић-Кун као један од главних актера послератне културне политике, вајар Стеван Боднаров и архитекта Братислав Стојановић. У другој комисији Стевана Боднарова је заменио Александар Крстић, први српски школовани пејзажни архитекта и предратни управник Одсека за паркове Београда. Њихов концепт је био полазна основа на којој ће се изградити финална замисао о меморијалном комплексу у Шумарицама.¹³⁴

Коначна потврда о програмском садржају, границама и општим иконографским основама спомен-парка донета је на састанку у просторијама Секретаријата за буџет и администрацију Савезне владе 9. августа 1953. године. Састанак је сазвао један од иницијатора подизања парка, државни секретар Раја Недељковић, угледни вођа шумадијског партизанског покрета и истакнути локални руководиоца, однедавно одликован орденом Народног хероја.¹³⁵ На њему је учествовала Митра Митровић, председница Савета за просвету и културу у Влади НР Србије, тада на врхунцу своје моћи.¹³⁶ Осим ње састанку су присуствовали и припадници републичког естаблишмента и угледне личности из културног и политичког живота – Ђорђе Андрејевиће Кун и Добрица Ћосић, архитекте, урбанисти и пејзажне архитекте од којих су

Jugoslavije Beograd 2011), 626-638. О идеолошкој манипулацији у којој су се различите радикалне утопијске тежње пројектовале на фигуру вође у настојању да се прикрије очигледна чињеница субординације „народа“ односно „радничке класе“ која је функционисала упоредо са репресивним апаратом, али независно од њега. R. Pantić, „Političko nesvesno identiteta Josipa Broza“, 251-252.

¹³¹ Председник Народног одбора града Немања Марковић је најавио почетак изградње на Другом редовном заседању Градског већа и Већа произвођача 23. јануара 1953. године у коме су изнети проблеми Народног одбора града Крагујевца. Д. Т(адић), „Проблеми и перспективе за њихово решење“, Светлост, бр. 4. (30. јануар 1953.), 1-2.

¹³² Аноним, „Пионирска пруга у Крагујевцу пуштена у саобраћај“, Светлост, бр. 19. (15. мај 1953.),

¹³³ Милица Божић-Маријевић, Дијалектика сећања и логика заборавља- од настанка до нестанка пионирске железнице у Београду, *Kultura : časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*. бр. 161 (2018), 52-69.

<http://kaldmaskragujevac.rs/pionirska-pruga-u-sumaricama/> слика

¹³⁴ Друга комисија у којој је Боднарова заменио Александар Крстић, док су друга двојица чланова остала иста поднела је извештај на састанку у одржаном 9. августа 1953. године у Београду у просторијама Државног секретаријата за буџет и финансије. „*Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*“. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

¹³⁵ Народни хероји Југославије, том 1, Београд 1982. *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*

Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

¹³⁶ Latinka Perović, *De profundis* (за Mitru Mitrović: 1912-2001), *Republika*, br. 259, (2001), 26.

неки били директно укључени у израду концепта, као и представници локалних власти.¹³⁷ Судаћи према *Записнику* са састанка, он је сазван са намером да претходно уобличени концепт Спомен парка који био и објављен у званичном гласилу Народног одбора града Крагујевца буде одобрен и на републичком нивоу.¹³⁸

Након читања *Извештаја комисије* и расправе концепт је, уз мале корекције одобрен. Истог дана је састављен је текст *Улова конкурса за идејни пројекат Спомен-парка*¹³⁹ и текст *Измењеног програмског извештаја комисије*,¹⁴⁰ чији су поједини делови ушли у *Улове конкурса*. Као део припремних активности за преуређење Шумарица у спомен-парк, у организацији Народног одбора града је штампан и Зборник материјала о стрељању који је обухватао осим прикупљених докумената и „све оно што се писало, цртало и сликало о октобарској трагедији“ како би се пројектантима и уметницима омогућило разумевање догађаја.¹⁴¹ Упоредо са тим активностима, 23. септембра 1953. године Народни одбор Крагујевца је формирао *Одбор за изградњу Спомен-парка октобарским жртвама* као институцију чији је основни задатак да спроводи изградњу спомен-парка по идејном пројекту.¹⁴²

Исте, 1953. године, према предлогу Клуба радника у Крагујевцу установљавају се и „Октобарске свечаности“ које би се одржавале сваке године од 1. до 21. октобра као нови тип годишњег перформативног сећања. Свечаности су замишљене као низ културних дешавања које би укључивале најистакнутије писце, сликаре, вајаре и остале уметнике и културне раднике из Југославије и биле би „најлепши дуг народа према жртвама Двадесет првог октобра“.¹⁴³

4. Конкурс за идејно решење спомен-парка

Конкурс за идејно решење спомен-парка у Крагујевцу расписао је Народни одбор и Савез бораца. Конкурс је трајао од 15. септембра 1953. до 13. марта 1954. године. Био је опште југословенски и анониман, а биле су предвиђене и три награде и то прва од 400.000 динара, друга од 300.000 динара и трећа награда од 200.000 динара. Такође, предвиђен је био и откуп

¹³⁷ Састанку су присуствовали архитекте и урбанисти Жива Ђорђевић и Миодраг Живковић из Крагујевца, Братислав Стојановић из Београда, који је као члан Комисије учествовао у изради концепције, пејзажне архитекте Смиљан Клаић из Сарајева и Ратибор Ђорђевић из Београда, као и председник и потпредседник Народног одбора града Крагујевца Немања Марковић и Братимир Стојковић и директор Црвене заставе Воја Радић. *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.* Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-1-1955.

¹³⁸ (Д. Т.), „Споменик октобарским жртвама“, Светлост, бр. 28. (17. јул 1953), 5.

¹³⁹ *Услови конкурса за идејни пројекат спомен-парка октобарским жртвама у Крагујевцу*, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 19. 9. август 1953. Документ су потписали чланови комисије: Ђ. Андрејевић-Кун, Инж. А. Крстић и Арх. В. Стојановић.

¹⁴⁰ *Предлог за подизање Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, Измењени програмски извештај комисије*, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-1-1955. *Измењени програмски извештај комисије* потписало је свих тринаесторо учесника састанка.

¹⁴¹ (Д. Т.), „Споменик октобарским жртвама“, Светлост, бр. 28. (17. јул 1953), 5.

¹⁴² Одбор је био задужен и за уређење и одржавање гробница као и да на слободном површинама земље користи пољопривредне културе у циљу прибављања прихода са истих, „за одржавање апарата“. На оснивачкој седници, после исцрпне дискусије председника Народног одбора среза Миливоја Милићевића, изабрано је петнаест чланова Одбора за изградњу а акламацијом и његов председник - Братимир Стојковић. *Записник са седнице Одбора за изградњу Спомен парка у Крагујевцу*. 23. септембар 1953. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4 б.б. (П1030240)

¹⁴³ (Д. Т.) „Октобарске свечаности' Три јубиларне прославе Крагујевца“, Светлост, бр. 29. (23. јул 1953), 5.

оних радова које жири оцени као квалитетне у укупном износу од 500.000 динара.¹⁴⁴ Састав жирија указује на велику важност који је меморијални комплекс у Крагујевцу као један од највећих споменичких пројеката имао унутар републичке и југословенске репрезентативне културе. Народни одбор је настојао да окупи што више значајних имена, па су тако као чланови жирија били позвани и Иво Андрић, Мирослав Крлежа и Коча Поповић. Осим учесника оснивачког састанка - Ђорђа Андрејевића Куна, Братислава Стојановића, Смиљана Клаића и других, локалних и републичких функционера, жирију су се прикључили и најугледнији архитекти тог времена: Никола Добровић, Едвард Равникар и Јованка Јефтановић, као ауторка новог Генералног урбанистичког плана града, затим песникиња Десанка Максимовић, као и високи југословенски и републички функционери: Моша Пијаде, председник Савезне скупштине и два висока функционера пореклом из Крагујевца - Тодоровић Мијалко, члан Савезног извршног већа и Душан Петровић-Шане, потпредседник Народне скупштине Србије.¹⁴⁵

До почетка маја је жири, односно оцењивачки суд, завршио свој рад.¹⁴⁶ Прву награду је добио рад под шифром „АР“ чији су аутори били београдски архитекти Михајло Митровић и Радивој Томић,¹⁴⁷ другу награду под шифром „1777“ освојили су ријечки архитекти и урбанисти Зденко Сила и Зденко Колацио,¹⁴⁸ док је трећу добио пројекат загребачких аутора – урбанисте Федора Венцлера и пејзажног архитекте Мире Халамбек.¹⁴⁹ Међу откупљеним радовима био је и пројекат београдског архитекте Бранислава Мирковића који је добио четврту награду.¹⁵⁰

Резултати конкурса су, и поред очекивања оснивача, показали немоћ идеологије да покрене имагинацију архитектата, и да трагичан догађај из 1941. године и одлука о његовом обележавању по унапред предложеном идејно-идеолошком моделу нису довели до решења већих уметничких домета. Очигледно незадовољан понуђеним решењима жири је међу својим члановима изабрао једно уже тело, стручну комисију, која је била задужена да инвеститору образложи резултате конкурса и спрам тога предложи могућности налажења идејног решења на одговарајућем естетском нивоу.¹⁵¹ Како је стручна комисија образложила, конкурс је донео „добре и просечне резултате“, што није било довољно добро за награђивање пројеката. По мишљењу жирија, награђивање је условљено „концепцијом која је снажна и дубока“ и која омогућава расписивачу њено непосредно коришћење за израду коначног плана Спомен-парка. Добри и просечни радови ту могућност не пружају. Према томе, за стручну комисију обављени конкурс је био само прва етапа на путу до коначног циља. Стога су инвеститору дали следеће три могућности: да се понови општи конкурс, да се распише ужи конкурс или да се изабере

¹⁴⁴ Услови конкурса за идејни пројекат спомен-парка октобарским жртвама у Крагујевцу, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 19. 9. август 1953. Документ су потписали чланови комисије: Ђ. Андрејевић-Кун, Инж. А. Крстић и Арх. В. Стојановић..

¹⁴⁵ Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка октобарским жртвама у Крагујевцу, 9. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 264, 11. (103144-155)

¹⁴⁶ Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 9.05. 1954. ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 264.

¹⁴⁷ М. Живковић, „Овогодишњи радови“, Светлост, бр. 26. (25. јун 1954.), 3.

¹⁴⁸ М. Живковић, „Спомен парк – уз пројекат ријечких архитектата и урбаниста“, Светлост бр. 34. (20. август 1954), 2.

¹⁴⁹ М. Живковић, „Спомен парк – Уз пројекат загребачких архитекта и агронома“, Светлост, бр. 32. (6. август 1954.), 2.

¹⁵⁰ М. Живковић, „Спомен парк – уз пројекат ријечких архитектата и урбаниста“, Светлост бр. 34. (20. август 1954), 2.

¹⁵¹ Предлози стручне комисије инвеститору за даље руковођење радом на постизању коначне идејне основе Спомен-парка у Крагујевцу, 8. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 265, 1.

неки од реномираних стручњака (или колектив реномираних стручњака) и њима повери израда идејног решења.

По мишљењу стручне комисије, општи конкурс није пружао гаранције за добијање радова високог квалитета. У томе је предност имао ужи конкурс на који би, по предлогу стручне комисије, требало позвати три до пет учесника. Жељени циљ, међутим, би се најбоље могао остварити избором неког од већ признатих професионалаца.¹⁵² Комисија је такође увидела и да програм парка, онако како је дефинисан у тексту конкурса, није био потпун и препоручила да се он допуни на основу парцијалних идеја садржаних у откупљеним радовима.¹⁵³

Имајући у виду оцене жирија и предлоге стручне комисије Одбор Спомен-парка у Крагујевцу који су представљали Братимир Стојковић и архитекта Миодраг Живковић је одлучио да израду коначног идејног решења Спомен-парка повери првопласираном раду (шифра „АР“) чији су аутори били београдски архитекти Михајло Митровић и Радивој Томић.¹⁵⁴ Према предлозима стручне комисије, Одбор је позвао и чланове жирија као и ауторе оних радова којима је додељена друга, трећа и четврта награда, да направе *нови програм* према којем би се извео пројекат коначног идејног решења. Састанак аутора откупљених радова је одржан 27. маја 1954. године у београдској Палати „Албанија“.¹⁵⁵ Нови програм, односно допуна постојећег, закључен је већ следећег дана, 28. маја 1954. године.¹⁵⁶ Након његовог усвајања, према препоруци стручне комисије, формирано је и једно консултативно тело које је требало да сарађује са ауторима награђеног предлога на коначном решењу. Њега су осим загребачких, ријечких и београдских архитеката чији су радови били награђени на конкурс, чинили и Јованка Јефтановић и Жива Ђорђевић, а као главни консултант је био ангажован један од најугледнијих српских архитеката Никола Добровић.¹⁵⁷ Одбор је такође замолио и пејзажног архитекту Смиљана Клаића из Сарајева, који је од почетка био активно укључен у формулисање саме идеје о изградњи Спомен-парка и један од најактивнијих чланова жирија, да као пројектант хортикултурног уређења, узме учешћа у изради коначног решења Спомен-парка. Смиљан Клаић је прихватио понуду, па је коначни концепт Спомен-парка које је након разматрања усвојен од стране консултативног тела, заједничко дело Михајла Митровића, Радивоја Томића и Смиљана Клаића. Рок за израду елабората је био 1. децембар 1954.

¹⁵² Предлози стручне комисије инвеститору за даље руковођење радом на постизању коначне идејне основе Спомен-парка у Крагујевцу, 8. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 265, 2.

¹⁵³ Такође, из препорука комисије се види да је она сматрала да меморијал треба да добије одговарајући институционални ниво, па је тако предлагала да се донесу следеће мере: да се донесе одлука о проглашењу предвиђеног земљишта за Спомен-парк, да се оформи посебна организација, да се донесе одлука о забрани изградње и било какве употребе земљишта, да се успостави посебан режим ради очувања затеченог стања пејзажа на територији Спомен-парка, да се организује уређење и редовно чишћење свих гробница укључујући и Чехословачко гробље и да се донесе одлука о експропријацији и етапном уклањању свих постојећих приватних и јавних објеката. Предлози стручне комисије инвеститору за даље руковођење радом на постизању коначне идејне основе Спомен-парка у Крагујевцу, 8. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 265, 2-3.

¹⁵⁴ Уговор о изради елабората за уређење Спомен-парка у Крагујевцу, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 28. 07. 1954.

¹⁵⁵ Састанак је заказан за 9 часова на 5. спрату. Одбор је понудио плаћање путних трошкова за једног члана пројектног тима. Комисија за ревизију пројеката. Позивно писмо ауторима је потписао Секретар Одбора Арх. Миодраг Живковић. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, Одбор за подизање Спомен-парка, без датума и инв. бр. Документи музеј 2.1090448

¹⁵⁶ Допуна пројекта за изведбу дефинитивног пројекта за Спомен парк у Крагујевцу. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, Одбор за подизање Спомен-парка, Београд, 28. 05. 1954. Документи музеј 2.1090445-447

¹⁵⁷ Уговор о изради елабората за уређење Спомен-парка у Крагујевцу, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 28. 07. 1954.

године.¹⁵⁸ Уз помоћ консултантске комисије аутори су успели да превазиђу недостатке свог првог конкурсног рада и уобличи решење које је задовољило и жири и чланове Одбора за изградњу Спомен-парка.¹⁵⁹

Коначно идејно решење спомен-парка било је израз међусобно контрадикторних идеолошких, партијских и практичних захтева. Замишљен као монументални пејзажно и урбанистички дефинисан простор, са приступом појединачним масовним гробницама, главна тема спомен-парка је централна „манifestациона површина“ са меморијалним објектима која заузима природни гребен између долина двеју потока. Овај симболички свечани простор био би отворен Меморијалним музејем, за њим би следио Централни споменик свим стрељаним, а био би завршен Маузолејом са гробницом народних хероја.¹⁶⁰

5. Спомен-парк као идеални споменик НОБ-а

До концепције споменика стрељаним грађанима Крагујевца у виду једног монументалног меморијалног парка није се дошло ни лако ни једноставно. То је био процес који је одражавао сву сложеност идеолошких, политичких и естетских питања која су прожимала југословенске комеморативне праксе и споменичку уметност после Другог светског рата. Од 1945. до 1952. године, када је званично основан Спомен-парк, дошло је до битног преображаја на плану практичне и симболичне политике социјалистичке Југославије. Послератно слављење Црвене армије оличене у великом броју споменика совјетским војницима, након раскида са Совјетским савезом 1948. је било преусмерено на истицање јединствености борбе народа Југославије. Преломни моменат када је почело систематско реорганизовање јавног званичног сећања била је прослава десетогодишњице устанка 1951. када је и коначно потврђена победа у сукобу са Совјетским Савезом.¹⁶¹ Тада од стране највишег руководства долази и до преиспитивања већ подигнутих споменика и њихове вредности.¹⁶² Истицање самосвојности народне борбе за ослобођење као централне теме државне пропаганде након победе над Совјетима, отворило је могућност за редефинисање симболичног меморијалног пејзажа нове Југославије. Места великих битака али и стратишта на којима су страдали цивили постала су „историјска места“ НОБ-а која је требало посебно обележити и од њих направити топове нове патриотске револуционарне педагогије. Ранији покушај успостављања новог меморијалног пејзажа на мањем, републичком нивоу, није успео. Наиме, конкурс расписан 1947. за решење *споменика борцима НОР-а и жртвама фашизма* за више места широм Србије није дао задовољавајуће резултате.¹⁶³ И поред тога он је важан као први покушај мапирања стратишта попут Крагујевца, Краљева и Јајинаца код Београда. Нови импулс у стварању организоване револуционарне споменичке топографије наступио је

¹⁵⁸ Исто.

¹⁵⁹ Пријем конкурсног елабората извршила је комисија састављена од чланова бившег жирија и чланова Одбора за изградњу СП. Уговор о изради елабората за уређење Спомен-парка у Крагујевцу, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 28. 07. 1954.

¹⁶⁰ Елаборат *Идејног пројекта за Спомен-парк у Крагујевцу* је поднесен 15. фебруара 1955. године Михаило Митровић, Радивој Томић, Смиљан Клаић, Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама.

¹⁶¹ О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 150-151.

¹⁶² Излагање Александра Ранковића на Другом конгресу СУБНОР-а 1951. Наведено према: О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 152.

¹⁶³ „Извештај Оцењивачког суда за оцену приспелих радова на конкурс за споменике борцима НОР и жртвама фашизма у Белој цркви, Крагујевцу, Приштини, Јајинцима, Краљеву и Титовом Ужицу“, Техника, бр. 2-3 (1949) Наведело према. Б. Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, 46.

почетком наредне деценије, а свој институционални оквир је добио 1952. формирањем Савезног одбора са задатком да ради на припреми обележавања и уређивања историјских места.¹⁶⁴

Убрзо након тога уследило је и формално оснивање Спомен-парка у Крагујевцу када је и објављена прва замисао овог меморијала. Већ тај уопштени нацрт садржао је неке од његових важних елемената: Повезивање свих гробница, вртни дизајн парка и његова едукативна функција у формирању младих Југословена. Како се види из одлуке о оснивању то је био доминантно утилитарни урбанистички пројекат парка за простор од око 360 хектара који ће обухватити све хумке „стреланих родољуба“. У том парку са „уметнички израђеним улазом“, све стазе и прилази су требали бити асфалтирани а дуж њих је било предвиђено да се засаде дуги редови јабланова и другог дрвећа. У образложењу решења било је предвиђено да се у парку окупља омладина и ђаци Крагујевца који ће „на примерима својих палих другова учити како треба волети и бранити своју отаџбину“.¹⁶⁵ Концепт спомен-парка је доследно утемељен на идеолошким премисама исказаним још у Титовом говору приликом прве годишњице Дана ослобођења. Идејне основе за увођење крагујевачке трагедије у званичну репрезентативну културу нове државе нису искључиво почивале на пракси хероизације жртава рата, која је ослањала на наслеђену традицију примарног вредновања војне жртве.¹⁶⁶ Хероизација жртава масовног стрељања у Крагујевцу заснивала се на старијим обрасцима обредне жртве, чија је крв морала бити проливена зарад опстанка заједнице. У том смислу су жртве стрељања могле бити прослављане као „пали хероји“ и пример храбрости који треба следити, будући да их са погибијом бораца повезује жртвени карактер оба страдања – положени живот за добробит заједнице. Две категорије жртава, страдања цивила и бораца нису биле ни у каквом конкурентском или хијерархијски постављеном односу.¹⁶⁷ Однос нових власти према жртвама стрељања јесте био инструменталан али њихов значај није био умањен за рачун других „вреднијих“ жртава бораца и револуционара. Ослањајући се на такву већ утврђену праксу, жртве НОБ-а су и за легитимизацију новог комунистичког режима биле од пресудне важности. И у Титовом говору хероизоване жртве Крагујевца су, разумљиво, стављене у службу новог етичко-политичког наратива о НОБ-у у коме су социјалистичка револуција и изградња новог режима братства и јединства неодвојиве од борбе против окупатора.

5.1. Идејно решење Спомен-парка у Крагујевцу и његови контексти

Оснивање Спомен-парка у Крагујевцу се одвијало у атмосфери разлаза са стаљинизмом и њему припадајућој културној политици оличеној у социјалистичком реализму у уметности и архитектури. Њему је претходио споменик на Јеврејском гробљу из 1951. Богдана Богдановића као први пример радикално другачијег модела споменика.¹⁶⁸ Истовремено, решавало се и питање стрелишта „Јајинци“ као највећег и најзначајнијег стратишта у Србији и првог чије је уређење било планирано после завршетка рата.¹⁶⁹ Оно што је било у центру

¹⁶⁴ Б. Стојановић, „Довршење Спонен-парка Јајинци“, 45. О важности Одбора говори и чињеница да је његов председник био Александар Ранковић: О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 151-152.

¹⁶⁵ Аноним, „Донета одлука о подизању величанственог парка октобарским жртвама“, *Светлост*, бр. 43. (24. октобар 1952.), 1.

¹⁶⁶ О прослављању војне жртве као опробаном у механизму у организовању колективног сећања. познатог још од краја Првог светског рата: О. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja*, 373-375.

¹⁶⁷ Овакво мишљење заступа Харке Кајге. Упор: Н. Кајге, *Sećanje u kamenu*, 169- 171.

¹⁶⁸ О. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja*, 367-372.

¹⁶⁹ Конкурс је расписало Министарство просвете Србије 1947.-1948 заједно са конкурсом за споменике борцима НОР-а и жртава фашизма на другим местима у Србији. Sanja Horvatinčić, „Povijest nemogućeg spomenika:

пажње оба меморијала је био огроман простор који је сведочио о масовности страдања, о величини поднете жртве за ослобођење, који је требало претворити у једну кохерентну али комплексну меморијалну целину.¹⁷⁰

Већ први концепт спомен-парка у Крагујевцу који ће послужити као основа за реализацију конкурса донео је знатно сложенију визију меморијалног простора како у његовом програмском, тако и у формалном смислу. Идејним решењем, као што је то и раније одлучено, требало је да буде обухваћано тридесет и три заједничке гробнице стрељаних „крагујевачких родољуба“. Прва иновација у односу на почетни нацрт спомен-парка било је одлука о премештању гробова народних хероја Крагујевца и околине из центра града у спомен-парк у Шумарицама. Тиме је дословно било материјализовано идеолошко поистовећивање палих бораца и цивилних жртава као хероја општенородне борбе за слободу, који је сваке године обавезно истицан приликом прославе ослобођења. Сложени меморијални програм предвиђао је, осим гробница стрељаних, и посебне објекте „музејског и маузолејског карактера“, до којих је требало да води главни приступ парку. Решење Спомен парка је требало да обухвати и свечане алеје за јавне и војне манифестације. Поред тога меморијални парк је требало да обухвати и објекте културно-просветног и уметничког карактера (пионирски дом, омладински излетнички дом, летња позорница и већ изграђена Пионирска пруга), површине и објекте за освежење и одмор, спорт и рекреацију (фискултурни терени попут слетишта за око 400 вежбача, стрелиште итд.), аутомобилске и бицикличке стазе, стазе за јахање и др.¹⁷¹

Овај концепт, који је потписала трочлана комисија у саставу Ђорђе Андрејевић-Кун, Братислав Стојановић и Александар Крстић, настао је непуних годину дана након оснивања Савезног одбора за уређење историјских места НОБ-а. Здруживање националних жртава НОБ-а и њихова глорификација означила је потискивање улоге Црвене армије у званичном погледу на скорашњу ратну прошлост одражавајући актуелни политички разлаз са Совјетима. Овај нацрт спомен-парка се стога чини као један од првих преко кога је извршен покушај да се артикулише заокрет у стратегији јавног сећања унутар нове пост-совјетске симболичке политике Југославије. Нова идеологија о специфичности југословенске борбе за ослобођење, југословенске револуције и југословенског самоуправног социјализма, чини се пресудном за разумевање идејних основа спомен-парка у Крагујевцу и његове комплексне структуре. О Спомен-парку као новој форми југословенског споменика кључне су речи архитекте Братислава Стојановића, једног од твораца концепта Спомен-парка:

„Једну овако монументалну драму немогуће је изразити само вајарски, већ је потребно да се ствари и догађаји доживе кретањем, на терену, па се зато и дошло на идеју да читав терен буде уређен урбанистички, вртарски, архитектонски и ликовно; само тако сваки човек посетилац моћи ће да доживи и преживи основне снажне моменте октобарских догађаја. Баш из свих ових разлога овај велики задатак је првенствено идејни проблем. Зато треба водити рачуна да читаво решење буде израз борбености и револуционарности. У објашњењу такође треба водити рачуна да све површине, различите по намени буду повезане и проткане спектаклима и животно потребним објектима који ће свакодневно привлачити пажњу свих. При том треба водити рачуна да се не дође у извесна неслагања и ремећење концепције

Podizanje Spomenika žrtvama fašizma u Jajincima“, Anali Galerije Antuna Augustinčića. Klanjec XXXII-XXXV (2012 -2015), 261-282, 265. Б. Стојановић, „Довршење спомен-парка Јајинци, 46.

¹⁷⁰ На свест о сличности оба меморијална простора указује и то што се 1950, приликом обележавања годишњице стрељања и ослобођења града, Шумарице пореде са Јајинцима. Д. Тадић, „Крагујевац- привредни и културни сентар области“, Светлост бр. 43. (20. октобар 1950), 3.

¹⁷¹ Д. Тадић (Д. Т.), „Споменик октобарским жртвама“, Светлост, бр. 28. (17. јул 20. 1953.), 5.

као и да се овим решењем постигне нова форма ослободилачких споменика специфичног за нашу народну револуцију.“¹⁷²

Та нова форма је, чини се, била прижељкивана трансформација дотадашње споменичке праксе. Њена критика је свакако била део захтева за новим мапирањем јавног сећања и редефинисањем идентитета југословенске револуције. С друге стране, иницијатори подизања спомен-парка у Крагујевцу су се морали изборити и са својеврсним „анти-споменичким“ расположењем.¹⁷³ На састанку који је 9. августа 1953. године одржан у просторијама Секретаријата за буџет и администрацију Савезне владе у Београду на коме се расправљало о концепцији спомен-парка у Крагујевцу, аутори концепта су морали бранити саму потребу подизања споменика стрелјаним. Њему се противила Митра Митровић, председница Савета за просвету и културу у Влади НР Србије, тада на врхунцу своје моћи.¹⁷⁴ Њене замерке на подизање спомен-парка у Крагујевцу су биле двоструке. Прва се односила на наизглед практично питање нерешених својинских односа, као и на претерану величину самог парка. Подухват је у духу послератне социјалистичке економије оцењивала као прескуп и тешко изводљив, што је било мишљење са којим су се сучавали актери нове југословенске споменичке културе. Један од најактивнијих заговорника подизања споменика био је управо Братислав Стојановић. Он је критиковао тадашња схватања о споменицима као непотребном луксузу. Насупрот томе он је вредновао споменик као уметнички елемент у јавном простору који као симбол опште-цивилизацијског и просветитељског идеала, није у сукобу са идејама социјалистичке револуције.¹⁷⁵

Оправдање за подизање споменика за који се залагао Стојановић била је управо његова културно-уметничка и „идејно-политичка васпитна улога.“¹⁷⁶ У случају Крагујевца, он је велику површину парка објаснио потребом обухватања свих гробница које се налазе периферно по читавом терену Шумарица и долина двају потока, као и потребом да се ове површине уреде онако како им је намена дата и генералним урбанистичким планом Крагујевца, односно као парк - шума.¹⁷⁷ Осим тога, Стојановић је сматрао да питање самог споменика код нас није довољно широко схваћено. Он је био један о првих архитеката и теоретичара који је уочавао да се о споменику више не може примарно размишљати као о објекту, па макар и оном различите функције, већ је почео да га посматра као превасходно просторни проблем и естетско-програмски део ширих урбанистичких задатака.¹⁷⁸

Друга замерка коју је имала Митра Митровић задирала је у сам смисао споменика. Упркос правоверном идеолошком преосмишљавању догађаја које су предлагачи идејног решења унели у концепт, идеја о монументализованом сећању на страдања грађана Крагујевца није била радо прихваћена. Као глас једног дела политичког естаблишмента она је препознала пијетет према жртвама као сметњу у пожељној слици прошлости у којој су доминирали борбеност и тријумфални оптимизам.¹⁷⁹ Стога је и на састанку говорила о могућности да се читав конкурс посматра и на други начин. По њој, предложени начин је био „ретроспективног карактера са акцентирањем догађаја, односно гробница“. Уместо тога, она је била мишљења

¹⁷² *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

¹⁷³ Већ је почеком педесетих, наиме, констатовано да је свега неколико година од ослобођења подигнуто више од 1500 споменика широм земље. Братислав Стојановић, „О споменицима Београда“, *Годишњак Музеја града Београда*, 1955, 461-475.

¹⁷⁴ L. Perović, *De profundis* (за Митру Митровић: 1912-2001), 26.

¹⁷⁵ Б. Стојановић, „О споменицима Београда“, 466.

¹⁷⁶ Исто.

¹⁷⁷ *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

¹⁷⁸ Б. Стојановић, „О споменицима Београда“, 466.

¹⁷⁹ Н. Кајге, *Окаменјено сећање.*, 166.

да би боље било ако се „равномерним тоном, без акцентације гробова да читава композиција“. Она није била суздржана само у погледу меморијалне, већ и естетске, уметничке функције парка. “Без потенцирања гробова, блаже инсистирање на ликовној обради, за веће наглашавање једног рекреативног парка.“ Инсистирајући на преображају стратишта у парк без “ретроспективног карактера”, Митра Митровић је, супротно од изворне замисли Спомен-парка, била ближа и симболичкој и стварној анихилацији жртава, те њиховом препуштању забораву.

Њеној идеји су се успротивили архитекта Ратибор Ђорђевић и потпредседник Народног одбора града Крагујевца Братислав Стојковић.¹⁸⁰ Упркос аргументима, Митра Митровић је остала при свом пређашњем схватању. Сматрала је да програм превише инсистира на елементу гроба. Тиме је опет довела у питање саму суштину концепције будућег спомен-парка чији је фокус требало да буде на местима страдања и прослављању жртава. Она је своја размишљања формулисала као питање: „да ли споменици у парку или парк - споменик? Да ли линијом историјско-музејског карактера или путевима слободног компоновања?“ Јасно је да се под формулом „споменици у парку“ мислило на вредновање жртава и њихову визуелну симболизацију споменицима као уметничким делима. С друге стране, „парк-споменик“ би врло вероватно искључио гробнице као основни садржај меморијала и самом својом морфологијом „слободног компоновања“ избрисао, уместо сачувао сећање на масе стрељаних људи. Од свих присутних, једино се Добрица Ћосић сложио са њеним гледиштем. У суштини понављајући размишљање Митре Митровић, изјавио је следеће: „Крагујевац је категорија за себе. Спорно је ово: да ли 21. октобру подижемо парк или у парку подижемо споменик октобру?“ Пошто је сматрао да „ни за деценију још нећемо моћи успешно ликовно да се изразимо о овом догађају“ предложио је да се јавност и штампа укључе у дискусију, што је очигледно била метода одлагања решења са изгледним негативним исходом. Митра Митровић и Добрица Ћосић су ипак остали усамљени у свом гледишту. Већина присутних се сложила са извештајем комисије и са оним гледиштем на састанку која су се залагала за идеју спомен-парка октобарским жртвама.¹⁸¹

5.2. Спомен-парк и тоталитарна култура

Ток читаве расправе, међутим, показује да су се аутори концепта спомен-парка у Крагујевцу суочавали са неколико проблема чије је решавање било важно за жељено преосмишљавање споменика у социјалистичкој Југославији. Иако је концепција завршена до лета 1953. када је југословенска култура већ била окренута демократизацији и слободи уметничког стваралаштва, тоталитарни идеолошки модел је готово доминирао у процесу осмишљавања Спомен-парка. Задржавање тоталитарне доктрине у концепту Спомен-парка,

¹⁸⁰ Ђорђевић је истакао да су стрељања изведена у пејзажу, по читавом том терену који, пошто је на више места оголео, би требало постепено засадити или та места изменити. Такође, он је посебно инсистирао на наглашавању „скулпторских момената“ и залагао се за интегрисање урбанизма, хортикултуре, архитектуре и скулптуре. Као позитиван пример у том смислу истакао је урбанистичку регулацију Задра и предложио да се у конкурс приложи карактеристичне фотографије појединих природних аспеката и документација са текстом. Братислав Стојковић је одговорио да је припремљен зборник материјала са око две стотине писаних страница, доста документарних фотографија и да ће се обавити снимци терена. Он је био мишљења да се овај огромни пројекат треба градити у етапама и да је уметничка обрада најмаркантнијих гробница ствар касније етапе.

¹⁸¹ Према Записнику, на њихов иступ је први одговорио руководилац дискусије Братислав Стојковић, који је изјавио да по питању расписивања конкурса не би требало одлагати већ да треба одмах, будући да су се појавила два мишљења, заузети став и јасно знати шта се гради (споменици у парку или парк-споменик, прим. аут.). *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.* Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

упркос почетку доминације модернистичког модела у уметности тих година не може се сматрати ни анахронизмом нити истрајним конзервативизмом који одбацује савремене уметничке токове. Зато и мишљења о Спомен-парку изнесена на београдском састанку треба разумети у контексту политичке употребе културе у том тренутку. Његовом осмишљавању је претходило време консолидовања новог поретка 1945. године и подређивања културе апарату тоталитарне државе. Први преокрет је сукоб око Информбироа 1948., затим инкорпорирање Југославије у западни политички и безбедносни систем 1953. године, и коначно успостављање хладноратовске ере оснивањем Варшавског пакта 1955. године. Ти догађаји су несумњиво допринели отварању југословенске уметности и изласку из њене самоизолације. Либерализација културе била је, међутим, праћена противречним државним и административним мерама. Иако је руковођење културом попримило крајем пете деценије мање грубе форме, њега се државно-партијски естаблишмент није никада одрекао.¹⁸²

У том смислу се и процес проналажења идејног решења спомен-парка у Крагујевцу може посматрати као потрага за новом врстом споменика у тоталитарним оквирима партијске културне политике тог времена, а одбацавање традиционалних форми споменика и окретање модернистичким (западним) формама уметности, било је далеко од њеног ослобођења од идеолошких захтева. Из тих разлога је и уобличавање решења спомен-парка имало јак соц-реалистички призив. Објашњење би се пре свега могло наћи у самој природи социјалистичког реализма као превасходно експонента тоталитарног (стаљинистичког) модела културе.¹⁸³ Важно место у њему има морални аспект, оличен у стварању „доброг грађанина“, односно „моралног“ или „врлог“ грађанина који је, како запажа Горан Милорадовић, обележје модерних идеологија.¹⁸⁴ Спомен-парк је, према томе, као и сваки други тоталитарни пројекат био замишљен као средство за остварење новог/бољег друштва (новог света) и моралног обликовања социјалистичког „новог“ човека као његовог темеља. Био је то у ствари стари *exemplum virtutis*, заснован на моделу нужног жртвовања зарад будућности заједнице и заоденут новом социјалистичком реториком и обавезујућим наративима о НОБ-у. То је био разлог што је трајно обележававање сећања на стрељане грађане морало бити допуњено сећањем на погинуле првоборце тог краја. Размере овакве идеологизације стрељања и утилитарне револуционарне педагогије којој је био подређен спомен-парк су видљиве из текста *Улова конкурса*:

„Не треба поћи од концепције заједничке гробнице и једног архитектонско-скулпторалног споменика, већ целу ову површину треба урбанистички уредити као Спомен-парк језиком који ће јасно говорити о великој драми грађана Крагујевца у 1941. години.

У оквиру јединствене урбанистичке концепције посебно треба обрадити поједине делове Спомен-парка, не губећи из вида да су гробнице главни елементи. Ово не значи

¹⁸²У Југославији није дошло до напуштања тоталитарног модела одмах након 1948. године, већ су промене у култури биле постепене. Агитпроп, главни орган партијске контроле над културом, науком и медијима је 1952. преименован у Идеолошку комисију ЦК КПЈ. Горан Милорадовић, Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији: 1945-1955, Београд 2012, 14-15. Партијски врх се никада није одрекао контроле над уметношћу и ставова о уметности као инструменту политичке борбе које је Милован Ђилас изрекао на V конгресу КПЈ. Уп: L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 27- 28. Остало је отворено питање да ли је нови политички курс КПЈ, после 1948. прихватио либерализацију културе и уметности као добродошао фактор свог новог политичког смера или је подстицај либерализације био искључиво мотивисан прагматичним разлозима нове спољње политике. Иста, 60.

¹⁸³ Наиме, како сматра Горан Милорадовић, соцреализам је важнији као историјско-културна него искључиво уметничка појава. Позивајући се на студију Наталије Куренаје (Н. Куренная, Социалистический реализм. Историко-културни аспект, Москва 2004, 15 и даље.), у којој се инсистира на соцреализму као „начину живота“, он феномен соцреализма види као истовремено и продукт и показатељ тоталитаризма као „политичке религије“ Упор: Г. Милорадовић, Лепота под надзором, 83.

¹⁸⁴ Г. Милорадовић, Лепота под надзором, 33-34.

да овде треба да буде гробље, већ у првом реду споменик борбености, револуционарности и херојству наших грађана, посебно оних који су ту пали.

У вези са оваквом поставком сасвим је на месту и чак неопходно да се овде сахране Народни хероји из Крагујевца и околине и та места уметнички обраде.

„То не треба да буде споменик жртвама и недељу фашизма, него у првом реду споменик херојства и револуционарности радничке класе и осталих грађана који су храбро дали своје животе у ослободилачкој борби. Овако осветљавајући баи ту страну борбености и револуционарности у време када је цела Европа стењала под јармом фашизма, овај Спомен-парк постаје јединствен ове врсте. Такав, он ће уливати снаге, деловаће мобилизирајуће за даљу изградњу наше социјалистичке земље и за чување крвљу плаћене слободе и независности.“¹⁸⁵.

Решењем је, како је наведено у *Условима конкурса*, требало да буде обухваћена површина од око 400 хектара на којој се налази тридесет гробница 7.000 „родољуба“ стрељаних у Крагујевцу 21. октобра 1941. Ту је требало да се нађе и објекат „музејско историјског карактера“ и неколико парковских објеката „културно-просветног и уметничког карактера“. При решавању излетничких површина требало је имати у виду масовно излажење грађана Крагујевца у Спомен-парк 21. Октобра.“¹⁸⁶

Јасни обриси тоталитарног идеолошког модела у концепцији Спомен-парка јасно су видљиви и у говору и у специфичној терминологији којом обилује оснивачка документација.¹⁸⁷ Недвосмислена политичка ангажованост као основна премиса решења спомен-парка експлицитно је наглашавана, често императивом „идејности“. Идејност је најстарији принцип соцреализма, који је теоријски уобличио и промовисао Георгиј Плеханов још почетком 20. века, а о његовом значају за југословенску уметност говори и то што је његова теорија била објављена 1949.¹⁸⁸ Како показује документација о оценама радова са Конкурса, критеријум идејности није био у потпуности остварен, нити је његово испуњавање могло гарантовати одговарајући уметнички квалитет решења.

Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка показује не само да су очекивања жирија била донекле изневерена, него и да сама идеја спомен-парка није била добро схваћена, нити довољно инспиративна за учеснике конкурса.¹⁸⁹ Из образложења оцењених радова се такође може видети да ни идејне ни формално-естетске премисе новог меморијала, нису биле довољно јасне у конкурсним условима, и да су се артикулисале тек кроз анализу приспелих радова. У том смислу је овај конкурс илустративан пример институционалног механизма унутар кога се одвијао скривени дијалог и суочавање са немогућношћу спонтаног остварења тоталитарне утопије, али и стваралачки покушај осмишљавања спомен-парка као сублимне форме комплексне партијско-етатистичке артифициране целине. Као што је приметио

¹⁸⁵ *Услови конкурса*, 1.

¹⁸⁶ *Услови конкурса*, 3.

¹⁸⁷ Разумљиви су и ако се узме у обзир да је Братислав Стојановић био један од истакнутих теоретичара социјалистичког реализма у послератној архитектури. Jelena Živančević, „Socijalistički realizam u arhitekturi“, *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, ur. Miško Šuvaković Beograd. Orion art, 2012, 277-302, 290.

¹⁸⁸ Чланак је први пут објављен у листу Правда 1905. године. Упор: Г. Милорадовић, „Лепота под надзором“, 81. За разумевање важности коју је принцип идејности имао и у ери после 1948. године од значаја је свакако и чињеница да је Плехановљева теорија била објављена у Југославији 1949. године. Георгиј Плеханов, Пролетерски покрет и буржоаска уметност, Уметност и књижевност I, Београд, 1949., 216-234. О рецепцији соцреалистичких теорија у српској и југословенској средини: Nikola Dedić, „Socijalistički realizam – optimalne projekcije novog društva“, Ur. Miško Šuvaković *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Beograd 2012, 221-240.

¹⁸⁹ Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 9.05. 1954. ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 264.

Миодраг Б. Протић, соцреализам је потирао ствараоце, „апологотески расположен, тражио је замену улоге: стваралац је власт, а уметник – њен следбеник и пропагатор.“¹⁹⁰

Формални еквивалент идејности је, судећи према оценама жирија, било одређено композиционо уобличавање простора које је морало имати одређени визуелни фокус – симболички центар, што конкурсни радови нису пружили на одговарајућем нивоу. Тако је и једна од важнијих и најчешће понављаних примедби била недостатак или невешто компоновање онога што жири у свом извештају назива „тежиштем композиције“, било да се ради о обликовању меморијалних објеката и свечаног улаза у парк или њиховог међусобног повезивања простору.¹⁹¹ Отежаној реализацији критеријума идејности је доприносило и усклађивање више различитих садржаја задатих у основној концепцији спомен-парка, што се испоставило као тежак задатак за ауторе конкурсних радова.¹⁹² Жири је у свим оцењеним радовима увидео недостатак једне снажне замисли, која би објединила различите садржаје овог простора. Не доводећи у питање контрадикторност основног програма спомен-парка жири је са жаљењем констатовао да је недостатак једне јасне архитектонско-урбанистичке концепције или изостанак смишљене композиције тај који иде на штету „ликовног изражавања идејности плана“ или „обухватном продубљивању идејности читавог решења.“¹⁹³ Уколико су аутори, пак, „полазили од идејности, они нису успевали да ту идеју остваре ликовно нити досегну онај степен који би одговорио карактеру постављеног задатка“.¹⁹⁴ Од решења будућег Спомен-парка се очекивала „снага и енергија“ јединственог урбанистичког, архитектонског и парковског решења коју ни један предложени пројекат није остваривао.¹⁹⁵

У складу са теоријом соцреализма, спомен-парк је био у целини замишљен као инструмент партијске политике и њене моћи да идентификује и контролише правац историјског напретка и, према томе, непосредно дефинише репрезентацију жељене стварности. Осим идејности која заправо подразумевала везаност уметности за актуелна и конкретна питања Спомен-парк у Крагујевцу показује и остале принципе соцреализма: народност која је подразумевала не само доступност уметности најширим слојевима, већ и одраз њихових преокупација; класност, пошто је уметност морала да буде у служби класних интереса, тачније радничке класе, и партијност, односно оданост партијским циљевима и

¹⁹⁰ Miodrag. B. Protić, *Nojeva barka*, SKZ Beograd 1992, 253.

¹⁹¹ Тако је, на пример, решење у коме су једном стазом били повезани стадион, музеј, маузолеј и трг народних хероја, било одбачено зато што сама стаза „није довољно ликовно изражена да би могла да преузме на себе тежиште композиције“ Рад под шифром „14739“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 3. У другом предлогу замерка се односила на само обликовање музеја и споменика народних хероја који је требало да формирају свечаног улаза у Спомен-парк, а који по мишљењу жирија нису у толикој мери били „снажно изражени да би се могли сматрати за тежиште композиције“. Рад под шифром „1777“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 10.

¹⁹² У том смислу критиковано је и решење у коме је Трг народних хероја смештен у истој линији са спомеником стрељанима, а који је сматран депласираним због „међусобне конкуренције“. У истом решењу је, с друге стране, постављање угоститељског објекта на крају осе са споменичким садржајима, разумљиво, било одбачено као недостојно да буде „жариште целокупног простора“ Рад под шифром „43932“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 9.

¹⁹³ Рад под шифром „8118“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 4. Сличан проблем је показао и пројекат у коме су, по мишљењу жирија, густина саобраћајне мреже, разгранатост читавог подручја и недостатак обухватне композиције спречили аутора у „обухватном продубљивању идејности читавог решења.“ Тако на пример превелика пажња посвећена мрежи колских путева не само да се коси са наменом Спомен-парка, већ и „отежава спровођење неке јасне архитектонско-урбанистичке концепције“. Рад под шифром „14739“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 3.

¹⁹⁴ Рад под шифром „АР“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 2.

¹⁹⁵ Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 1.

гледистима.¹⁹⁶ За тај аспект спомен-парка је био одређен меморијални музеј у коме би читав догађај био правоверно представљен. Председник Народног одбора града Немања Марковић је отворено захтевао да изложба фотографија, легитимација и осталих докумената о стрељању буде таква да из ње избија атмосфера патриотизма и револуционарности. Техника преосмишљавања догађаја у сврхе пропагирања идеје о класном карактеру ослободилачког рата подразумевала је и отворену фалсификацију чињеница. Како се изразио Марковић, потребно је „исправљање документарног материјала ради већег наглашавања учешћа радништва“, односно „јаснијег стављања до знања да су радници били зачетници ослободилачког покрета на терену Шумадије и уопште.“¹⁹⁷

Из предлога стручне комисије је јасно да су чланови жирија сматрали да је конкурсним пројектима недостајала кохерентна естетика која би омогућила прижељкивани ниво симболичке организације простора Спомен-парка. Један од важнијих разлога за његов изостанак је мноштво међусобно супротстављених и конкурентских садржаја који су се нашли у темељу његовог концепта. Истоветан проблем се показао и пар година касније, приликом још једног покушаја обележавања стратишта у Јајинцима.

Међутим, једна од најочљивијих контрадикција која је, како се чини, знатно утицала на проналажење нове форме социјалистичког споменика у временима која следе, била је сам однос према гробу као месту непосредног суочавања са смрћу, месту изражавања туге и жалости. Тај однос је у тоталитарном моделу културе био у оштром контрасту са оптимизмом као важним критеријумом партијског морално-политичког пуританизма.¹⁹⁸ Гробље жртава масовног стрељања је на неки начин било парадигма табуизираних осећаја жалости због смрти, посебно бесмисла ратних страдања цивила у којима нема ничег херојског ни револуционарног. Због тога је и први филм о стрељању у Крагујевцу Жоржа Скригина „Крагујевац 1941“ у којима су догађаји приказани ван обавезујуће идеолошке матрице, био жртва филмске цензуре.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Toby Clark, *Art and Propaganda in Twentieth Century – The Political Image in the Age of Mass Culture*, London 1997, 85-87. Г. Милорадовић, *Лепота под надзором*, нав. место. О социјалистичком реализму као тоталитарном идеолошком моделу у српској уметности: L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 22-57.

¹⁹⁷ *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955, 3.

¹⁹⁸ У тоталитарном стаљинистичком моделу културе, туга, песимизам, и изостанак прогресивног погледа у будућност сматрани су буржоаским, а у контексту морално-политичке педагогије и васпитне улоге коју је уметност имала, били су и на удару филмске цензуре. Г. Милорадовић, *Лепота под надзором*, 186-187.

¹⁹⁹ Комисија Агитпропа ЦК КПЈ одбацила је филм Жоржа Скригина „Крагујевац 1941“ и због политичких и због идеолошких разлога. Уместо да промовише темељне догме режима - братство и јединство свих народа и њихових жртви за ослобођење, у њему је јасно био истакнут српски идентитет жртава и контекст немачке окупације Србије, док је улога партизана била далеко од херојске. Горан Милорадовић, „Стаљинови поклони. Тематика југословенског играног филма 1945–1955“ у: *Историја 20. века. Часопис Института за савремену историју*, год. XX бр. 21. (2002), 97-114, 106-107, Živomir Simović, *Sudbina filma „Kragujevac 1941“ Žorža Skrigina*, *Sineast* 86/87 (1990/1991), 3-8.

Тако и посебна забринутост Митре Митровић за гробни и ретроспективни карактер спомен-парка добија нову димензију ако се узме у обзир да је она као члан уметничког савета Комитета за кинематографију владе Југославије, вероватно била у прилици да прегледа Скригинов филм. О раду Комитета за кинематографију владе Југославије као органа који је не само утицао већ учествовао у сваком сегменту продукције домаћих филмова и контролисао њихов квалитет. Г. Милорадовић, *Лепота под надзором*, 259.

5.3. Гробље, парк, споменик? - Спомен-парк као хибридна структура и њене идејне основе

Упркос идеолошким захтевима за оптимистичним карактером спомен-парка, његови творци и иницијатори су имали јасну визију меморијала цивилним жртвама нацистичке одмазде. То потврђује и ток расправе на београдском састанку. Противећи се замеркама Митре Митровић, и архитекти и локални функционери су инсистирали да је цео пројекат посвећен успомени на жртве стрељања. Мишљење већине учесника дискусије било је да је емпатија јавности коју изазива сећање на жртве оно што треба неговати и култивисати, а централно место тог сећања су управо гробнице. Ишло се и дотле да се истакне да „читава драма треба да се доживи поред хумки“, док је све остало другоразредног значаја, те да хумке буду те које ће бити примарне и наглашене.²⁰⁰ Ипак, свесни непожељних конотација гробља и њених неслагања са тријумфалним оптимизмом епохе, творци концепта спомен-парка у Крагујевцу су у распису Конкурса за његово идејно решење више пута нагласили да он „није гробље, па макар ни савременог типа“.²⁰¹ У настојању да помире ова два супротстављена захтева они су покушали да размишљају о проблему спомен-гробља на нов начин. У томе су посебно значајна схватања Братислава Стојановића, архитекте и урбанисте, сликара и графичара, као једног од најактивнијих учесника у организацији рада на уређењу „историјских места НОБ-а“ једног од водећих теоретичара нове социјалистичке споменичке праксе у Србији.²⁰² Он, наиме, наглашава да (нова) спомен-гробља нису исто што и гробља у религиозном смислу. „То нису мистични споменици који човека и његову психу вуку назад. Она садрже пошту али и ведрину и оптимизам.“ Стојановић је био свестан тешкоће превладавања традиционалних форми гробља. „Разне религије су столећима преко највећих уметничких умова стварале своје форме изражавања, па није лако за слична питања (гробља) по другим новим гледањима, преко ноћи наћи нова средства изражавања, нове форме уметничког језика.“²⁰³

У време осмишљавања концепта Спомен-парка у Крагујевцу завршен је Споменик јеврејским жртвама и палим борцима у Београду, први рад Богдана Богдановића који је истовремено и први који је у жанру споменичке уметности направио радикалнији одмак од дотадашњих решења.²⁰⁴ Стојановић је, међутим, као добар пример новог схватања спомен-гробља, сматрао новоизграђено *Гробље ослободиоца Београда 1944. године* чији су аутори Бранко Бон, Александар Крстић, и Радета Станковић. То је био први меморијални комплекс у Београду након Другог светског рата чије је једноставно и ефектно решење постало узор у уређивању сличних простора. Монументални улаз који својим стилизованим неокласичним решењем подсећа на Пропилеје, фланкиран рељефним композицијама Радете Станковића заједно са *Спомеником Црвено-армејцу* Антуна Аугустинчића припада конзервативној естетици социјалистичког реализма. Ипак, као превасходно просторна целина успешно укомпонованих гробница коју прожима ненаметљиви вртни дизајн, овај пројекат је оставио веома снажан утисак на савременике. Задатак решавања спомен-парка у Крагујевцу је због величине и природе терена на коме су расуте масовне гробнице, био знатно захтевнији, али је у основи понављао исту обликовну филозофију - прожимање архитектуре, урбанизма, вртног дизајна и скулптуре.

Гробље Ослободилаца Београда је било једноставнији проблем будући се радило о премештању гробова који су постојали широм Београда на нов простор који је требало уредити

²⁰⁰ О овом питању су се посебно изјашњавали архитекта Жива Ђорђевић и Ратибор Ђорђевић, као и Раја Недељковић.

²⁰¹ *Услови конкурса*, 2.

²⁰² Братислав Стојановић, *О просторној ликовно-естетској синтези*, Београд: Народни музеј, 1973.

²⁰³ Б. Стојановић, „О споменицима Београда“, 472-473.

²⁰⁴ Aleksandar Levi, „Spomenici Jevrejima borcima i žrtvama fašizma“, *Jevrejski almanah* (1954), 117-122.

од почетка. У том смислу спомен-парк у Крагујевцу је био сроднији Јајинцима. У оба случаја ради се о стратишту у коме постоје трагови злочина који се памти, у Крагујевцу хумке стрељаних, у Јајинцима пут којим су заробљеници вођени на губилиште и само стрелиште где су вршена погубљења. Сложенија природа задатка у Крагујевцу и Јајинцима огледа се и у томе што се у оба случаја ради о масовним злочинима над цивилним становништвом. Зато се и проблем формулисања нове врсте спомен-гробља показао већ у првом покушају реализације уређивања стратишта у Јајинцима и његовог претварања у меморијални простор.²⁰⁵ Општејугословенски конкурс није дао задовољавајуће резултате, па је као ознака стрелишта постављена само спомен-плоча док је као споменик постављена скулпторална група *Стрељање* Лојзе Долинара завршена 1954.²⁰⁶

Лоши резултати конкурса за Јајинце су само отворили проблем решавања нове форме споменика. Приликом осмишљавања спомен-парка у Крагујевцу, Стојановић, Крстић и Кун су покушали на други начин да реше тај проблем. Гробовима стрељаних грађана прикључили су гробове првобораца, обједињујући већ успостављени локални „култ моштију“ обеју група страдалих, чије се поштовање већ налазило у центру годишњих ритуалних свечаности Дана ослобођења. С друге стране, они су спомен-парк поставили у шири оквир развојне стратегије Крагујевца, од њега правећи својеврсни прототип за хибридни карактер многих, касније изграђених, меморијалних комплекса у социјалистичкој Југославији у којима су меморијали своју монументалност преваходно изражавали кроз огроман простор који су захватили, истовремено интегришући споменички/симболични садржај са оним практичним и функционалним.

У основном програму и концепту спомен-парка као и коначном, ревидираном програму и архитектонско-урбанистичком и парковском решењу може се видети сложени механизам прераде старијих идеја и традиција и њиховог уклапања са послератним партијским захтевима за новим садржајима и естетиком. Да би се разумело порекло идеја о „новом“ споменику револуције, потребно је узети у обзир већ изграђен значај Шумарица у симболичној топографији предратног Крагујевца, као и опште токове предратног урбаног развоја града. Простор Шумарица, како се зове део шумовитог земљишта на путу који из Крагујевца води у Горњи Милановац почиње да се уређује од 1867. године када се у Крагујевцу оснива Војна болница и упоредо установљава Војничко гробље. Оно остаје једини плански уређени део Шумарица све до Првог светског рата када се због масовних ратних страдања удвостручује. У време окупације уз српско се оснива и посебно гробље за аустроугарске војнике.²⁰⁷ Након

²⁰⁵ S. Horvatinčić, „Povijest nemogućeg spomenika“, 261–282. Александра Угриновић, „Нереализована првонаграђена конкурсна решења Зденка Колација и Марка Мушића за спомен-парк Јајинци“, *Наслеђе*, XX, (2019), 169-182.

²⁰⁶ Била је то прва представа цивила, жена и деце као жртва рата, али у складу са потребом хероизације жртва и преовлађујућег социјалистичког реализма. Скулптура је премештена у Краљево 1959. и откривена на Дан ослобођења Краљева 29. новембра под именом Споменик отпора и победе. Истог дана је донесена је одлука о премештању споменика погинулих ратника у Првом светском рату из центра града. Парк код железничке станице је назван „Парк октобарских жртва“ С. Крејаковић, *Идентитети жртва стрељаних у Краљеву*, 115-116.

²⁰⁷ Као главни споменик био је постављен „Камени лав“ – скулптуру коју је краљ Петар Први наручио од Ерминија Дорије из Падове за крипту Маузолеја на Опленцу и коју су инжењери аустроугарске војске из венчаког каменолома где је стајала пребацили у Шумарице. Ненад Карамилковић, *Старо војничко гробље у крагујевачким Шумарицама*, Крагујевац 2021.

ослобођења 1918. шумаричко гробље није било одмах претворено у меморијални простор.²⁰⁸ Његовом уређивању се систематски приступа тек 1928. године поводом свечаног обележавања десетогодишњице од завршетка Великог рата. У плану је било подизање велике спомен-костурнице у којој ће се сместити 3200 војника палих за време рата на подручју Шумадије.²⁰⁹ Од тога се убрзо одустало, па уместо спомен-костурнице у удаљеним Шумарицама, главни носилац сећања на пале војничке жртве овог краја постаје *Споменик палим Шумадинцима*, рад Антуна Аугустинчића, свечано откривен 1932. године у центру града. Сећање на војнике пале у Првом светском рату јасно је међутим утврђено и у Шумарицама, новим уређењем војничког гробља, када оно претвара у спомен-гробље сложене структуре. Највећи део комплекса чинило је гробље 3.200 српских војника погинулих у Првом светском рату које је било посебно обележено, а као посебне целине биле су издвојене: старо српско војничко гробље до 1914, Немачко војно гробље, „Југословенско“ за војнике који се ту сахрањују после рата као и посебна парцела за војнике исламске вероисповести.²¹⁰ У исто време се у Шумарицама уређује још један меморијал из Првог светског рата. У питању је тзв. „Чехословачко гробље“ на коме су сахрањени стрељани словачки војници, припадници аустроугарске војске који су одбили да се боре на страни окупатора.²¹¹

До почетка Другог светског рата Војничко гробље у Шумарицама је било једно од највећих у Европи. Као и друга војничка гробља широм земље и оно је представљало посебну врсту меморијалног патриотског простора, која је у Србији имала дугу традицију. Грбови палих хероја су, наиме, још од Првог српског устанка постали обавезујући белези заједничког сећања и били укључени у „најужи круг симболографије националног идентитета“.²¹² Бројна војничка спомен-гробља и костурнице која се подизале од последњих деценија 19. и првих деценија 20. века била су одраз развијеног култа палих ратника, мученика који се жртвовали за слободу своје отаџбине.²¹³ Проливањем „свете крви“ бораца за слободу, сакрализована је и национална територија. У том смислу су Шумарице са својим војничким спомен-гробљем биле претворене у једно од „светих места“ националне патриотске религије. Стога и не чуди да је са немачком окупацијом у Другом светском рату комплекс је потпуно преуређен чиме је целина трајно изгубила свој меморијални карактер националног сећања на Први светски рат. Немачко гробље је проширено, гробље српских војника палих у Првом светском рату је прекопано и крстови уклоњени. Од целог комплекса сачувано је било старо српско војничко гробље до 1914.

²⁰⁸ Тамо су се и даље вршила сахрањивања војника из целе Југославије који су били на одслужењу војног рока у Крагујевцу и околини.

²⁰⁹ Министарство вера које је било формални иницијатор подизања костурнице образовало је одбор за спровођење послова идентификације свих погинулих и подизања гробнице. Планирано је да приликом свечаног преноса посмртних остатака палих војника и освећења гробнице у Крагујевац дође и једно изасланство из Чехословачке, пошто је тих дана планиран и свечани помен над гробовима чехословачких војника страдалих у Првом светском рату. Аноним, „Спомен-костурница палим Шумадинцима“, *Време* 30.05. (1928), 2.

²¹⁰ Гробље 3200 погинулих војника у Првом светском рату је било посебно обележено. Како идентификација погинулих није успела, нови крстови који су заменили старе су били обележени бројевима. Парцеле сахрањених војника до 1914., затим југословенских војника сахрањиваних након рата и парцела са гробовима непријатељских (аустро-угарских и немачких) војника биле су посебно издвојене. На гробљу је једна парцела била издвојена за војнике исламске вероисповести. Н. Карамиджковић, *Старо војничко гробље у крагујевачким Шумарицама*, 67.

²¹¹ Свечани помени над гробовима имали су и снажно спољнополитичко обележје с обзиром на добре односе између Краљевине Југославије и Масарикове Чехословачке, па су тако 1928. године помену присуствовали и чланови чехословачког изасланства. *Време* 30.05. (1928), 2.

²¹² Мирослав Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда 1806“, *Наслеђе* V, (2004), 17-19.

²¹³ Олга Манојловић Пинтар „Благо њима јер су славно пали за отаџбину, краља и слободу: култ палих војника у Италији и Југославији у годинама између два светска рата“, *Годишњак за друштвену историју*, св. 1-3, год. 9, (2002), 79-99.

Приликом планирања новог спомен-парка у његовим границама су се нашли и стари меморијали. Требало је да буду обухваћени првобитним решењем спомен-парка,²¹⁴ али је након конкурса, одлуком стручне комисије донет нови програм према коме су се стара гробља (српско, немачко и чехословачко) наша у саставу новог меморијалног комплекса, али без давања нарочитог значаја.²¹⁵ Тиме је био отворен пут спонтаној девастацији и последичном заборављању, чиме је јасно исказано потискивање старијих, идеолошки неподобних слојева сећања у корист нових.²¹⁶ Нови спомен-парк је својом сложеном меморијалном структуром требало да обезбеди слику новог националног јединства у циљу легитимизације државне власти и стварања политичке сагласности.²¹⁷

Нова државна идеологија је, успостављајући култ НОБ-а и радничког покрета као централних елемената њене визије идеализоване прошлости, захтевала глорификацију својих хероја. Тако је Спомен-парк у Крагујевцу као „историјско место НОБ-а“ кроз сложену структуру меморијала материјализовао већ претходно реторички обједињене жртве стрељања и пале борце локалног партизанског покрета, смештајући их у исту раван жртава које су „наши народи и народности“ дали за слободу своје отаџбине. У том смислу се спомен-парк подигнут у част неидентификоване масе „стрељаних родољуба“ може посматрати и у светлости ослањања на старију традицију ратних споменика подизаним у част незнатих јунака, којим је отелотворавана идеја о нацији као колективном хероју.²¹⁸ Радикално преображавање идеје о колективном хероју приписивањем значења војне жртве стрељаним цивилима показује коначни програм Спомен-парка који је донет након усвајања примедби стручне комисије. Како би испунио захтеве за „борбеношћу и револуционарношћу“ он је, наиме, јасно артикулисао положај *Маузолеја са гробницом народних хероја* и његову просторну везу са *Спомеником свим стрељаним*, на падини испред Шумарица.²¹⁹ И у финалном решењу спомен-парка су јасно видљиви напори да се у новом пантеону пали хероји - борци НОБ-а из шумедијског партизанског покрета изједначе са колективном жртвом стрељаних цивила. Како показује усвојени дизајн спомен-парка, монументални меморијали у средишњој оси парка који су са тргом за манифестације биле визуелни и симболички центар читавог простора представљале су отелотворење топоса о *Крагујевачком октобру* као оснивачком миту новог социјалистичког Крагујевца. Истакнути положај ових свечаних простора и објеката био је предодређен и самом топографијом терена. Аутори су наиме успешно искористили природно узвишење које се пење идући из правца града кроз парк, одакле се ка северу, односно југу, пружају погледи на долине два потока са гробницама стрељаних, за меморијалне објекте који су „везани за идеју Спомен-парка“. Главни споменички простор и тзв. „манифестационе површине“ захваљујући свом узвишеном и централном положају представљају визуелни и симболички центар читавог простора и обухватају три меморијална објекта идући од града ка центру парка: на крају

²¹⁴ Услови конкурса, 1-2.

²¹⁵ „Допуна пројекта за изведбу дефинитивног пројекта за Спомен парк у Крагујевцу“. Београд, 28. 05. 1054. Документација Музеја 21. октобар.

²¹⁶ Посебну сметњу је представљао национални контекст српског војног спомен-гробља који је у комунистичкој реторици сматран „хегемоним“ у односу на друге нације. Н. Карамиджковић,

²¹⁷ Т. Куљић, *Култура сећања - теоријска објашњења употребе прошлости*, 33.

²¹⁸ Најранији такав споменик у српској средини је још 1830. кнез Милош Обреновић подигао борцима изгинулим у борби са Турцима 1815. године у селу Велике Сугубине. У Београду је потом, 1848. године подигнут споменик ослободиоцима Београда 1806. Уп: М. Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда“, 22.. Најмонументалнији је споменик браниоцима Београда 1914-1915, подигнут на београдском Новом гробљу. Врхунац култа незнатог јунака нашао је свој израз у Споменику незнатом јунаку на Авали, раду Ивана Мештровића. А. Ignjatović, „Od istorijskog sećanja do zamišljanja nacionalne tradicije: spomenik Neznamom junaku na Avali (1934-1938)“, (Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti, Zbornik radova INIS, Beograd 2006), 229-252; В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, 313-118.

²¹⁹ Допуна пројекта за изведбу дефинитивног пројекта за Спомен парк у Крагујевцу. Београд, 28. 05. 1054. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама.

прилазне стазе се налази *Музеј*, иза њега је у перспективи шетачког приступа постављен *Споменик стрељанима* „обликован тако да делује својим наглашеном вертикалом“, да би се цела композиција завршила *Маузолејем са гробницама Народних хероја* постављеној уз сам руб постојеће шуме у Шумарицама.²²⁰

Овим је успостављен поредак сећања у коме је народним херојима дато несумњиво преимућство у односу на конкретне и појединачне жртве стрељања чије се гробнице налазе на нишем терену, у долинама двају потока. Оваква хијерархија је у новом програму додатно наглашена и тиме што је свечани простор за масовне манифестације планиран уз *Маузолеј* и *Споменик стрељанима* чиме се и ритуали перформативног сећања снажно везују за обе групе преминулих: народне хероје и хероизоване жртве стрељања.²²¹ Свечаност одавања поште заједничким жртвама би према овом плану представљало кулминацију годишњих комеморативних свечаности, чиме би била измењена већ утврђена пракса по којој се њима прво одавала пошта на Тргу народних хероја у центру града, да би поворке грађана потом ишле у Шумарице да положе венце. Уједињено прослављање би како се очекивало изазивало својеврсни емоционални крешендо код поклоника, као прижељкивани ефекат меморијалног комплекса. На тај ефекат поступног увођења „у драму погубљења“ су били усмерени и аутори пројекта који су наглашавали да три меморијална објекта – *Музеј*, *Маузолеј* и *Споменик стрељанима* не само да „својим комуникационим простором који је нарочито широк између споменика и маузолеја представљају језгро Спомен-парка, већ представљају и „највишу фазу у поступности доживљавања“ посетилаца.²²²

Оваквом централизованом композицијом меморијалних објеката и њиховим распоређивањем у складу са хијерархијом „светости“ у новој просторној митско-историјској слици прошлости, делом је решен проблем проналаска нове врсте споменика револуције. Битан део његове структуре чине, међутим, други садржаји. У *Условима конкурса* је тражено да се у пројекта унесе и неколико парковских објеката „културно-просветног и уметничког карактера“, као и да парк треба да садржи и излетничке површине: ливаде на обронцима шума или ослоњене на постојеће воћњаке и винограде, при чему треба имати у виду масовно излажење грађана Крагујевца у Спомен-парк 21. октобра.²²³ У првом нацрту Спомен-парка који није ушао у захтеве конкурса тај садржај је био конкретније осмишљен, па су тако међу објекте културно-просветног и уметничког карактера били убројани: пионирски дом, омладински излетнички дом, летња позорница и већ изграђена Пионирска пруга, док су међу површинама и објектима за освежење и одмор, спорт и рекреацију требали да се нађу: фискултурни терени попут слетишта за око 400 вежбача, стрелиште, аутомобилске и бицикличке стазе, стазе за јахање и др.²²⁴ Резултати конкурса, међутим, нису ни у овом сегменту успели да одговоре на задатак. Стручна комисија је сматрала да о спомен-парку треба

²²⁰ М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу“, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама.

²²¹ Простор између споменика и маузолеја је знатно шири од пешачке стазе што је требало да омогући већи прилив посетилаца Спомен-парку. Тај проширени простор је имао и чисто естетски, у смислу композиције, али и функционални значај - због потребе за једном већом површином у данима комеморације и масовних посета. М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу“, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама. (3)

²²² М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат“.

²²³ *Услови конкурса*, 3.

²²⁴ Д. Тадић (Д. Т.), Спомен октобарским жртвама. Светлост, бр. 28. (17. јул 20. 1953.) 5.

размишљати не само као о естетској и рекреативној средини која би била репрезентативна, већ и потпуније интегрисана у живот грађана Крагујевца.²²⁵

По усвојеном пројекту који је урађен према новом програму спомен-парка, ту су били стадион, на северној страни парка, терени за кошарку, одбојку и сличне спортове, између стадиона и градског парка су биле предвиђене површине за дечију забаву. Уместо старог стрелишта град је у оквиру спомен-парка добио чак два, једно веће, североистично од стадиона, и мало спортско стрелиште на крајњем западном делу парка. Од угоститељских објеката, аутори пројекта су предвидели мањи хотел са рестораном у Шумарицама, један угоститељски објекат са разгледним терасама на најсевернијој тачки кружног пута и још један, мањи на стази између Чехословачког гробља и групе гробница у Ердоглијском потоку, са јужне стране предвиђеног аутомобилског пута. На крајњој северозападној страни Спомен-парка предвиђени су били и објекти за коњички спорт и коњичке стазе. На пропланку западно од Шумарица као и јужној падини северно од Сушичког потока аутори су предвидели и изградњу викенд кућица и кампова.²²⁶

Идејни творци спомен-парка у Крагујевцу сматрали да он треба да представља нови тип споменика који одговара народној револуцији и потребама новог социјалистичког човека. Сама идеја претварања гробља у парк, а потом и ратног меморијала или војничког спомен-гробља, је у европској култури већ имала дугу традицију. Она се у српској средини може пратити уназад до средине 19. века и била везана је за уређење гробља ослободиоца Београда погинулих 1806. године као и простора око новоподигнутог споменика.²²⁷ Било је то у складу са променом концепта гробља који се развија у Европи од почетка 19. века да би општу популарност стекла средином тог столећа. Гробља се измештају из старих црквених порти и све гушћег урбаног ткива у отворене просторе надомак града. Уређен као меморијални парк, нови тип гробља успоставља пејзаж као средство медијације између покојника и ожалостљених, али и ширег контемплативног доживљаја прошлости и будућности.²²⁸ Истовремено, оваква вртна гробља, претворена у артифицирани природни парк са развијеном естетиком надгробних споменика и меморијала, постала су носиоци идеологије националног прогреса оличеног у просветитељским идеалима о моралном, интелектуалном и опште цивилизаторском деловању уметности и природе.²²⁹

Гробља се тиме уводе у круг нових јавних простора града у којима се огледају етичко-естетске вредности заједнице. И Шумарице код Крагујевца почињу да се прикључују простору града управо успостављањем војничког гробља које све до Првог светског рата остаје и једини њихов плански уређени део. На то указује и то што је убрзо по оснивању војничког гробља, тај део Шумарица уврштен у наставни програм Крагујевачке гимназије и других градских школа као једно од места за ђачке екскурзије.²³⁰ Истовремено оне постају идеални пејзаж који са свим својим аркадијским и пасторалним слојевима улази у свет појединачних и заједничких

²²⁵ Тако је комисија препоручила да се испитају могућности за обилније снабдевање водом „за њено коришћење и украс“, као и могућности вештачког осветљења ради „ликовног оживљавања“ Спомен-парка у вечерњим часовима. „Предлози стручне комисије инвеститору“, 8. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 265, 2.

²²⁶ М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 4.

²²⁷ Иако се идеја јавила још 1848. овај парк је реализован тек 1889. планским озелењавањем простора. М. Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда“, 22.

²²⁸ Sarah Tarlow, „Landscapes of memory: The nineteenth-century garden cemetery“, *European Journal of Archeology*, Vol. 3, Issue 2, 2000, 217-239.

²²⁹ James Stevens Curl, „John Claudius Loudon and the Garden Cemetery Movement“, *Garden History*, Vol. 11, No.2 (Autumn 1983), 133-156.

²³⁰ Осим ботаничких, постојале су и геолошка, историјска, и васпитно-забавна екскурзија. *Просветни гласник*, Службени лист Министарства просвете и црквених послова, год. 26. бр. 8. (1905), 90.; год. 28. бр. 7. (1907), 529.

сентименталних успомена грађана Крагујевца.²³¹ После Првог светског рата и масовног страдања војника идеја о функционалним аспектима ратних меморијала и спомен-гробља је била још изразитије наглашена. Све више се актуелизовало питање њихове другачије, а не само меморијалне функције, која би естетизовано сећање на мртве обогатило и практичном користи за заједницу живих.²³² Са проширењем гробља између два рата и његовим уређењем као меморијалног простора Шумарице добијају све већи значај у животу града, постајући препознатљиво место у проширеној урбаној топографији Крагујевца. Њима се намењује улога уређеног градског излетишта и великог „народног парка“ у складу са стратегијом предратних градских власти о озелењавању града као и интегрисању природне околине у град. У оквиру тих планова у Шумарицама се 1934. године подиже репрезентативни Ловачки дом, као круна вишедеценијске активности најстаријег и најугледнијег ловачког удружења у Србији.²³³ Ловачки дом је, како је штампа истицала био подигнут у „лепој и модерној“ архитектури за коју се веровало да ће употпунити и естетску и практичну страну будућег народног парка. Испред Дома је био засађен парк у стилу природног „енглеског“ врта као „пригодан декор“ и излетничка атракција.²³⁴

„Народни парк“ у Шумарицама надовезује се на традицију јавних паркова, који се у урбану структуру европских градова уводе у 19. веку. Они представљају израз успона грађанског друштва и његових идеала демократизације, слободног времена и разоноде.²³⁵ Њима се касније прикључује потреба озелењавања урбаних средина све више оптерећених индустријским развојем. Крагујевац се суочавао са истим проблемом, посебно имајући у виду да је развој града био умногоме одређен успоном индустрије оружја.²³⁶ Трансформација Шумарица у „народни парк“ је као и предратни развој Крагујевца био прекинут Другим светским ратом. Масовним стрељањем у кругу Шумарица ово подручје је добило нову симболику, топографију и контекст, али је и поред тога, како показују први концепт и идејно решење спомен-парка, донекле успоставило и изванредан прекинути континуитет са предратним плановима о развоју града.

Нови социјалистички Крагујевац је тако требало да добије и свој „национални“ парк, овог пута идеолошки уподобљен херојским наративом о НОБ-у и практичним потребама новог индустријског центра социјалистичке Југославије и његових „радних људи и грађана“.²³⁷ Стручна комисија је приликом разматрања награђених конкурсних решења истакла да нема ништа спорно у фискултурним теренима у близини стратишта, те да они (стадион и спортски терени, децја игралишта) не само да нису у контрадикцији са меморијалним карактером

²³¹ Н. Марковић, „Граду јунаку“, *Светлост*, бр. 43. (24. октобар 1952.), 1.

²³² David Lambert, “‘A living monument’: Memorial parks of the First and Second World War“, *Garden History*, Vol. 42. (2014), 34-57.

²³³ Лов је био један од најпопуларнијих спортова у Кнежевини и Краљевини Србији како међу владарима, тако и међу грађанством. Крагујевац је захваљујући кнезу Милошу Обреновићу и потоњим владарима из династије Ореновић, који су унапређивали лов, али и захваљујући развоју крагујевачке индустрије оружја Крагујевац је био један од центара српског ловства. Први Ловачки клуб је био основан 1887. године а крагујевачки ловци за организовање ловства био је и иницијатор Савеза ловачких друштава у Краљевини Србији. Света Мацаревић, *Ловачко наслеђе у Србији*, Крагујевац 2020.

²³⁴ Ловачки дом је био опремљен и великом салом за свечаности, Ловачким музејем, бифеом у приземљу и станом за чуваре. С.Ј., „Освећење Ловачког дома у Крагујевцу“, *Правда* бр. 10746. год. 33. (03.10. 1934), 9.

²³⁵ Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, Yale University Press, 1986, 210-234.

²³⁶ О озелењавању Крагујевца, његовим парковима и урбанистичком развоју: Верољуб Трифуновић, *Урбанизам Крагујевца*, 20. век. Књ. 1, период од 1878. до 1974. године, Крагујевац: Дирекција за урбанизам и изградњу, 2004, 230-245.

²³⁷ О урбанистичком развоју Крагујевца као центра послератне аутомобилске индустрије: Ranka Gašić, „Fabrika i grad: urbani razvoj Kragujevca pod uticajem autoundustrije 1953-1991“, *Istorija 20. veka: časopis Instituta za savremenu istoriju*, God. 34, br. 2, 2016, 99-116.

спомен-парка и већ да се међусобно допуњују.²³⁸ Ова утилитарна, непосредна, друштвено-корисна димензија споменика део је тоталитарног дискурса о новим споменицима револуције. Она је испуњавала важан идеолошки критеријум „народности“ који је у соцреалистичкој теорији подразумевао доступност уметности ширим слојевима становништва,²³⁹ али је истовремено и решавала проблем превелике инвестиције у споменик који би, да ње нема, имао само симболичку вредност. Усмереност на „корисност“ меморијала била је изнуђена и примедбама о превеликим димензијама његове територије (око 320 хектара) и забринутости републичког врха о финансијским могућностима његовог уређивања.²⁴⁰ Читава идеја овог, очигледно прескупог пројекта, је стога правдана и економским разлозима који су се у суштини свели на самоодрживост спомен-парка. По Братиславу Стојановићу решење спомен-парка може бити успешно само ако се „веже за омладину и њен живот и ако парк добије и чисто економско оправдање“.²⁴¹

6. Споменик као простор – модернизам, аутентичност и природа као *memoriae*

Читав концепт спомен-парка се не може разумети без императива обнове и изградње земље и улоге који су у њој имале тадашња урбанистичка теорија и пракса. У том контексту индикативан је био и све већи значај пејзажне архитектуре као дисциплине која је била специфично усмерена на решавање растућих проблема простора у модерном индустријском друштву.²⁴² Сам утилитарни концепт спомен-парка, уз његову несумњиво тоталитарну идеолошку основу, представља прихватање радикално модернистичког приступа меморијалном простору, какав је на Западу већ био усвојен у међуратним деценијама. Наиме, социјална промена која је у западним градовима наступила након Првог светског рата, повећана индустријализација и урбанизација праћена проширењем предграђа, условила је и промену дизајна јавних паркова.²⁴³ У њима се све више наметала потреба за великим рекреативним просторима за активни одмор у складу са потребама нарастајуће радничке класе, уместо „отмених“ променада међу цветним партерима за саморепрезентацију угледног грађанства. У складу са тим, развија се концепт спомен-парка као „живог“ споменика

²³⁸ „Предлози стручне комисије инвеститору“, 8. 05. 1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 265, 2.

²³⁹ Toby Clark, *Art and Propaganda in Twentieth Century - The Political Image in the Age of Mass Culture* London: Thames and Hudson, 1997, 87.

²⁴⁰ Митра Митровић је била забринута и за својинска питања у вези земљишта спомен-парка. Величина спомен парка је несумњиво била одређена огромном територијом на којој су биле масовне гробнице. Тешкоће њеног уређивања су јасније ако се узме у обзир да је величина меморијалних паркова у Великој Британији, на пример, била око 5 хектара, а само у ретким случајевима око 20 хектара.

²⁴¹ Међутим, упркос оптимистичним уверењима ова, на изглед прагматична црта о економичности парка показала се у пракси не само неодржива, већ се и претворила у своју супротност, отежавајући уређење меморијалног комплекса. Наиме, у првим годинама изградње спомен парка успостављена је економија чији приходи не само да су били релативно мали, већ је због пољопривредних послова често долазило до великог одлива радне снаге која би иначе била употребљена за уређивање гробница.. „Извештај о извршеним радовима Одбору за изградњу Спомен-парка за 1956. Годину“, Одбор за изградњу СП, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3.,б.б., 3. „Извештај Братимиру Стојковићу, председнику Одбора Спомен –парка, 28.08. 1956“. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац к. 3. инв. бр.2209, 4. (инг. Милан Гавриловић)

²⁴² Therese O'Malley, J. Wolschke-Bulmahn (eds), *Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*, National Gallery of Art in Washington, 2015.

²⁴³ Carole A. O'Reilly, „Idea Playgrounds? Parks and the Development of Popular Recreation“, *The Greening of the City- Urban Parks and Public Leisure, 1840-1939*, Routledge, 2019, 92-114.

срачунатог да сећање на мртве директније служи живима и њиховим стварним потребама. Тај захтев се још јасније истиче након Другог светског рата, када се јавља и све снажнији отпор према традиционалним симболичним меморијалима попут скулптуре или неког спомен обележја у јавном простору.²⁴⁴

У Југославији је до друштвених и економских предуслова за систематско ревидирање улоге јавних паркова дошло након Другог светског рата, када је насилно рушење старог поретка било правдано кампањом о неопходној модернизацији земље и убрзаном урбаном и индустријском развоју.²⁴⁵ Крагујевац је, за разлику од других градова већ имао снажну индустријску традицију, а са невероватним успоном аутоиндустрије после рата, постао је истакнути пример тог преображаја.²⁴⁶ Стога је и његов спомен-парк, као модерни рекреативни простор за спорт и разоноду радних људи и омладине, егземпларни показатељ социјалистичке врсте „производње простора“ као инструмента у произвођењу новог друштва - залога будућности нове социјалистичке заједнице.²⁴⁷ У време стварања концепта спомен-парка као простора по мери социјалистичког човека, почетком педесетих година, вера у модернистичке идеје постала је доминантна у српској архитектури и урбанизму.²⁴⁸ У таквом, новоствореном простору, није било места ни за стара војничка гробља ни за Ловачки дом, који је попут њих препуштен заборава и последичном пропадању.

Усвајање нове парадигме видљиво је и у просторном решењу Спомен-парка Митровића и Томића. Обојица аутора припадају првој послератној генерацији архитеката и урбаниста, запослених у Урбанистичком заводу НР Србије. За Митровићево формирање било је важно упознавање са савременом западном архитектуром захваљујући стипендији Уједињених нација, након чега ће наставити будно да прати актуелна збивања у архитектури. Пре Крагујевца, Митровић се већ истиче као творац урбанистичких планова Трстеника, Смедеревске паланке, Ниша, а почиње и своју богату публицистичку делатност.²⁴⁹ Решење спомен-парка у Крагујевцу се поклапа са одласком Митровића и Томића из Урбанистичког завода, који заједно са Јованком Јефтановић, оснивају самостални биро. То је било у складу са процесом децентрализације рада урбанистичких и архитектонских институција, који је

²⁴⁴ D. Lambert, "‘A living monument’: Memorial parks of the First and Second World War“, *Garden History*, Vol. 42. (2014), 34-57.

²⁴⁵ О значају урбанизма и планске изградње градова у „обнови и изградњи“ земље и њеном значају за прокламовани успех нове власти у свим сферама: В. Обреновић, „Културна политика Југославије и њени утицаји на архитектуру у периоду 1944-1955“, Српска меморијална архитектура, 431-452, 431-433.

²⁴⁶ Послератна партијска симболична политика је локални идентитет Крагујевца добрим делом изграђивала на традицији Крагујевца као „радничког града“ и митологији „Црвеног барјака“ као митске претече социјалистичког индустријског гиганта „Црвене заставе“. Аноним, „Велики јубилеји у Крагујевцу: Сто година 'Црвеног барјака' и пет векова града“, Светлост, бр. 1. (8. јануар 1976), 8.

²⁴⁷ Утицајна студија француског филозофа Анри Лефевра „Произвођење простора“ (Lefebvre Henri. La production de l'espace. In: *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie. pp. 15-32.) објављена је 1974. а након превода на енглески језик 1991. постала је једна од најутуцајнијих дела из урбане социологије. Srđan Atanasovski, „Anri Lefevr“, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, ur. Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015, 136- 146, 142-145.

²⁴⁸ О јаснијој модернистичкој оријентацији у српској архитектури у шестој деценији: Дијана Милашиновић-Марић, „Развојни токови у српској архитектури од 1945. до 1961.“, Архитектура и урбанизам: часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру, бр. 33, (2011), 3-15, 7. Промисљање спомен-парка као рекреативног зеленог подручја био је део савремених западних тенденција озелењавања градова и планирања нових (јавних) простора. Konstanze Domhardt, „From the Functional City to the Hart of the City. Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942-1952“, Dorothee Brantz, Sonja Dümpelmann, eds., *Greening the City. Urban Landscapes in the Twentieth Century*, Charlottesville, University of Virginia, 2011, 133-156.

²⁴⁹ Aleksandar Kadjević, Mihajlo Mitrović, *projekti, graditeljski život, ideje*, Beogra: Nezavisna izdanja Slobodana Mašića, Nuzej nauke i tehnike, Muzej arhitekture, 1999, 24-29.

позитивно утицао на даљи развој градитељства, означавајући тиме заокрет ка ауторској архитектури и успону тзв. Београдске школе архитектуре.²⁵⁰

У Митровић-Томићевом решењу за спомен-парк цео главни прилаз је пројектован као један потез који иде из града до спомен-парка и надовезује се на пут Крагујевац–Горњи Милановац.²⁵¹ У формалном слислу то је било једноставно и обједињујуће решење које дубоко вреднује постојећи рељеф и пејзаж. Иако не баш сасвим у складу са захтевом за „избегавање монументалности“, јасна је била жеља да се успостави дистанца према традицији конвенционалне академске, или пак функционалистичке соцреалистичке архитектуре, као и да се истакне идеја формалне „прочишћености“ и упадљивог ефекта централних репрезентативних објеката, као „ауторског“ обележја - једне од основних претпоставки модернистичке парадигме у свим областима стваралаштва.

Прихватање модернистичких принципа у архитектонско-урбанистичком решењу спомен-парка свакако је представљао одраз рехабилитације модернизма као симболичног знака посебности југословенског самоуправног социјализма.²⁵² Носиоци послератног југословенског модернизма су били и они архитекти који су били активни и пре рата, попут Николе Добровића који је био и главни консултант на пројекту спомен-парка, што је поред већ оправдане репутације Михајла Митровића и Радивоја Томића, свакако обезбеђивало престиж читавог пројекта.²⁵³ Модернизам по себи, са својим инсистирањем на чистим формама, функционализму и избегавању „историјских“ елемената, бар када је о архитектури реч, није био у контрадикцији са партијско-етатистичким обележјем читаве културе, као када су у питању сликарство или скулптура, те је у овом пољу прогресивна идеологија „новог“ могла лакше да замагли њен тоталитарни аспект, чинећи стање архитектуре тог доба „ни више модернистичким, ни мање совјетским“.²⁵⁴

Стога и не чуди, да је Братислав Стојановић, један од теоретичара социјалистичког реализма, иначе посебно био усмерен на већ горући проблем споменика, био управо међу најзаслужнијима за заокрет у размишљању о споменицима.²⁵⁵ Његов концепт меморијалног парка као идеалног споменика револуције инаугурисан је управо у Крагујевцу, а касније додатно разрађен у правцу апсолутног привилеговања простора као доминантног носиоца меморијалних значења. За њега је спомен-парк сам простор који је „у целини – споменик, а никако простор потчињен једном споменичком објекту, био он скулптура или архитектура,

²⁵⁰ Исти, 30-31.

²⁵¹ М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу,“ Београд, март 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 4.

²⁵² О разлазу архитектуре од директног уплива текуће политике Зоран Маневић, „Од соцреализма до ауторске архитектуре“, Техника 3, (1970), 62-65. Модернизам у југословенској архитектури је добрим делом био посредован и оновременим умрежавањем југословенских архитеката у међународна удружења архитеката и организација. Tamara Vjazić Klarin, "CIAM Networking – International Congress of Modern Architecture and Croatian architects in the 1950s." *Život umjetnosti* 99, br. 2 (2016), 40-57. <https://hrcak.srce.hr/180259> Приступљено 23.04.2021

О социјалистичком модернизму у ширем оквиру културалне политике социјалистичке Југославије: М. Šuvaković, „Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma“, 356-359.

²⁵³ О месту Николе Добровића у послератном урбанизму и архитектури и њеној институционализацији: В. Обреновић, Српска меморијална архитектура 1918-1955, 441-442. О Добровићевом београдском опусу: Марта Вукотић Лазар, Београдско раздобље архитектуре Николе Добровића (1945-1967), Плато, Београд, 2002.

²⁵⁴ О „измишљању модернизма“ у контексту проналажења југословенске варијанте социјализма након раскида са Совјетима: Jelena Živančević, „Socijalistički realizam u arhitekturi“, 290-293, посебно 292. Слично становише заступа и Виолета Обреновић. Упор. В. Обреновић, Српска меморијална архитектура 1918-1955, 452.

²⁵⁵ Стојановић је по сопственом сведочењу као друштвено-политички радник, архитекта и ликовни уметник био творац многих идеја, реализованих и нереализованих пројеката, учествовао је у иницијативама, комисијама и другим видовима рада на подизању споменика. Од реализованих пројеката Чачалица, код Пожаревца као и рад на осмишљавању концепције „Шумарица“ у Крагујевцу. В. Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, 53-54, напомена 1.

симбол или функционални објекат“.²⁵⁶ Стојановић је сматрао решење спомен-парка у Шумарицама идеалним прототипом социјалистичког споменика као „живог и животног простора града“.²⁵⁷ У складу са тим, споменик жртвама стрељања превасходно је био посматран као просторни проблем. Зато и не чуди што је као највећа вредност победничког решења Митровића и Томића био сматран кружни аутомобилски пут као кључни елемент за просторну организацију меморијалног парка који повезује целу његову територију и обухвата све гробнице.²⁵⁸ Ова саобраћајница, као и пројектоване пешачке стазе које дуж обронака воде до гробница, је оно што је коначно дефинисало простор, али и одговорило на очекивања која су од решења имали иницијатори спомен-парка. Узимајући у обзир положај хумки расутих по читавом терену, сматрано је да је Митровић –Томићево решење „функционално најоправданије, економично и естетски највредније, јер води рачуна о поступном доживљавању појединачних, као и група гробница“.²⁵⁹ Иако далеко од замишљеног идеала, оно је давало синтетичку композицију простора отварајући могућност за његову даљу надоградњу и естетизацију. Улога простора је у концепцији Спомен-парка у том смислу била интегрални део нове политике општег модернизацијског процеса „обнове и изградње“ земље и рационалног и свеобухватног „просторног планирања“. Простор Спомен-парка је у том смислу превасходно урбани феномен, који се може сагледати као пример Лефеврове друштвене „производње“ простора, осмишљен као идеална материјализација природе у модерном свету (социјалистичког раја), којим се поништава оно рурално, а „природа“ преображава спрам потреба новог градског човека.

Онако како је замишљен, простор у случају споменичког комплекса у Шумарицама има и дубље, симболично значење. Он је активни медијатор сећања, а не само његов пуки оквир.²⁶⁰ Идејни творци спомен-парка су полагали велике наде управо у његову способност да посредује правоверно сећање и изазива емпатију код будућих нараштаја. Отуда императив уклапања гробница у спомен-парк, као новом типу споменика који посетиоце треба да „води кроз терен“ и тиме иницира доживљај читаве трагедије.²⁶¹ У корену ове замисли може се пронаћи идеја да елементи самог пејзажног дизајна проширују његове комеморативне функције више него код било које друге уметности. Вртови су „лиминалне енклаве“ које леже на средокраћу између спољашњег и унутрашњег, града и села, јавног и приватног. Отворени ка небу, издвојени из окружења иако су његов део - они су простори контемплације, у којима поглед надилази свакодневно и упира се у универзално и непролазно, чиме већ симболички повезују свет мртвих са светом живих. Пејзаж и врт као његов организовани пандан, има

²⁵⁶ Становише које је Стојановић исказао још приликом прављења нацрта за Шумарице, касније је додатно разрадио приликом одбране концепта спомен-парка Јајинци: Исто.

²⁵⁷ Исто.

²⁵⁸ Главни прилаз је био пројектован као двосмерна саобраћајница из правца града која води до музеја, где су били предвиђени простори за паркинг возила. Од музеја се главни колски пут одваја у једносмерну кружну саобраћајницу која идући према северу и дуж падине изнад Сушичког потока остварује најлепше видике на читавој територији Спомен-парка. Пошто на северо-западу пређе Сушички поток, овај пут пролази поред Ловачког дома и силази у Ердоглијски поток, са јужне стране парка, пролазећи непосредно поред групе гробница. Одатле се према северу пење до музеја одакле се у двосмерном коловозу враћа у град. Спомен-парк је повезан са околином помоћу четири прикључне саобраћајнице: са запада трасом пута ка Горњем Милановцу, са југа из правца Чехословачког гробља, које је ушло у састав Спомен-парка. Михаило Митровић, Радивој Томић, Смиљан Клаић, Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 4.

²⁵⁹ М. Живковић, „Изградња Спомен-парка у Крагујевцу. Овогодишњи радови“, *Светлост* бр. 26. (25. 06. 1954.)

²⁶⁰ Б. Стојановић, *О просторној ликовно-естетској синтези*, Београд Народни музеј, 1973.

²⁶¹ *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.*. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

елегични, ламентирајући потенцијал. Он настоји да компензује изгубљене, односно немогуће светове – рајски врт, Аркадију и/или Утопију.²⁶²

Бежећи од традиционалних фунерарних форми споменика, као и непожељних контекста стратишта, потискујући право на туговање и преображавајући га у револуционарну „драму погубљења“ која треба да се доживи кретањем од једне хумке до друге, творци концепта спомен-парка ослонили су се на сам простор Шумарица као ауто-референтно место сећања по себи.²⁶³ Природа, сам пејзаж Шумарица је био кључни елемент којим се дефинисала реторика простора спомен-парка у Крагујевцу. У оснивачким документима спомен-парка, као и у оценама радова са конкурса за идејно решење парка, стално се инсистирало на пејзажном уређењу меморијалног простора које ће бити у стилу „типичног шумадијског пејзажа“.²⁶⁴ Шумадија је, према томе, била тај простор испуњен одређеним значењем, а њена природа је била та која је давала идентитет том месту. Својеврсни *genius loci* препознат је као кључни елемент пејзажне архитектуре спомен-парка, онај који му је омогућио улогу преношења сећања.²⁶⁵

Одабир парка-шуме као одговарајућег типа вртног дизајна будућег меморијала и захтев да се он специфично обликује као типичан шумадијски пејзаж заснован је на старој премиси о аутентичности природног предела. Као „природност“ или „урођеност“, аутентичност је један од пресудних идеолошких конструката којим се у складу са актуелним друштвеним, културним, политичким назорима осмишљавао простор.²⁶⁶ Још од 19. века природа се сагледавала у контексту идеологије национализма, када почиње да носи значења отаџбине и националне територије, преузимајући важну улогу у преношењу заједничког сећања и конструкције колективног идентитета.²⁶⁷ Идеологија природе, пресудно је утицала и на развој пејзажног дизајна у 20. веку, када се идеја чувања њене аутентичности покушава ускладити са потребама уређења и преобликовања отворених јавних простора и паркова.²⁶⁸ Најзаслужнији

²⁶² John Dixon Hunt, „Come into the garden, Maud’: Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration and Identity“, *Places of Commemoration: Search for Identity and Landscape Design*, ed. J Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks, 2001, 9-24, 19-22.

²⁶³ Простор је био кључан за успостављање култа „Крагујевачког октобра“ захваљујући ритуалним конвенцијама којима се ментално повезује време и место. Култу „Крагујевачког октобра“ је одговарао и култно „свето“ место ораганизованих ритуала и социјалистичког патриотског ходочашћа О старијим формама патриотског ходочашћа и Такова као светог места патриотске религије у српској култури, М. Тимођијевић, *Таковски устанак - српске Цвети*, 385. Оне су подразумевале не само годишње комеморативне свечаности, већ и организоване посете делегација из других градова и иностранства, различитих група грађана, радних организација, омладине и деце.

²⁶⁴ Већ је први нацрт меморијалног комплекса јасно предвидео његово уређивање у форми парка-шуме, у складу са наменом која му је дата Генералним урбанистичким планом града. *Записник са састанка одржаног 9. 08. 1953.* Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-1-1955.

²⁶⁵ О значају „духа места“ и вртова као „измишљених традиција“ у контексту њихове меморијалне функције: John Dixon Hunt, „Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration“, 21.

²⁶⁶ Joachim Wolschke-Bulmahn (ed.), *Nature and Ideology: Nature and Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 18 (Washington, Dumbarton Oaks 1997).

²⁶⁷ Ненад Макуљевић, Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације, Београд 2006, 143-144. Eric Kaufmann, Oliver Zimmer, „In Search of the Authentic Nation: Landscape and National Identity in Canada and Switzerland“, *Nations and Nationalism*, Vol. 4, Issue 4 (October 1998), 483-510.

²⁶⁸ О дугом трајању идеологије природног пејзажа уствореној вртној архитектури Немачке почетком 20. века и њеној заснованости на националистичким и расистичким идејама. Joachim Wolschke-Bulmahn, „The Ideology of

за превођење императива чувања природе у социјалистичку имагинерију националне територије је био Александар Крстић, један од аутора првог нацрта спомен-парка у Крагујевцу. Свега годину дана пре оснивања меморијалног комплекса, овај искусни инжењер и теоретичар вртне архитектуре је објавио студију „Уређење предела и парк шума“.²⁶⁹ У њој је, несумњиво сумирајући и богато властито пројектантско искуство, али и изазове неконтролисаног ширења приградских насеља на рачун природног окружења, заступао холистичку концептуализацију предела и потребу заштите његовог „карактера“. За њега је планирање предела, тада најактуелнијег термина у произвођењу простора, био сложени и свеобухватни процес који је значио стварање веза између пејзажне архитектуре, регионалног планирања, урбанистичких планова, пољопривреде и шумарства. Крстић такво обликовање простора посматра не као збир техника, већ као уметност у којој се новим структурама не нарушава доминантно обележје једне исте целине као „културног предела“.²⁷⁰

Аутори концепта спомен-парка су очигледно били дубоко свесни симболичног значења карактеристичних облика шумадијског предела чијем су очувању били толико посвећени. У *Условима* конкурса за идејно решење Спомен-парка наводе се и његове одлике: он је благо валовит, прекривен храстовом шумом, делимично обрадив са виноградима, житарицама и воћњацима.²⁷¹ Потрага за одговарајућим хортикултурним решењем парка била је стога суштински заснована на принципима очувања, па чак и реконструкције затеченог крајолика. С обзиром на значај природе у концепту меморијала у Шумарицама, жири за оцену радова на конкурс за идејно решење је посебно процењивао пројекте вртног дизајна. У складу са захтевима повољно су оцењени они пројекти у којима је предвиђено очување и регенерација постојеће шуме у Шумарицама,²⁷² док су решења у којима се предвиђају велики захвати којима се потпуно мења постојећа вегетација, а тиме и „карактер домаћег пејзажа“, била неприхватљива.²⁷³

Пејзажним решењима која су добијена конкурсом углавном је недостајало не само познавање крајолика већ и осећање за његову хармонију као целине.²⁷⁴ Слично архитектонско-урбанистичким деловима пројеката, жири је установио непостојање једне целовите идеје и

the nature garden. Nationalistic trends in garden design in Germany during the early twentieth century“, *Journal of Garden History*, Vol. 12. (1992), 73-80.

²⁶⁹ Александар Крстић, *Уређење предела и парк шума*, Београд, 1951.

²⁷⁰ За евалуацију теоријског рада Александра Крстића и његову историзацију: Невена Васиљевић, „Пејзажна архитектура: у концептима и перспективи“, *Прошлост, садашњост и будућност инжењерства и архитектуре у Србији* : (зборник радова са Научног скупа одржаног поводом обележавања јубилеја 150 година СИТС Београд : Савез инжењера и техничара Србије, 2018), 273-283

²⁷¹ *Услови конкурса*, 1-2.

²⁷² „Рад под шифром 14739“, *Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу*, 3.

²⁷³ Управо је Митровићев и Томићев пројекат предвиђао сечу старе храстове шуме у Шумарицама и уместо ње садњу канадске тополе, јавора, црног бора и смрче, који нису аутохтоне врсте на простору Спомен-парка. Није се водило рачуна само о аутохтоности храстове шуме, већ и о међусобном уклапању различитих врста биљака и физиономији таквих целина. Тако на пример су лоше оцењени предлози компоновања тује, смрче и жалосне врбе: „Рад под шифром *AP*“, *Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу*, 2.

Лоше је оцењено и комбиновање багрема са храстом и бором, који не само да се међусобно не уклапају, већ и развојне перспективе багрема иду на штету других врста. „Рад под шифром *Лист*“, *Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу*, 7.

²⁷⁴ Као непотребно је оцењено и разбијање постојећег шумског масива у Шумарицама у мање групе и његово пресецање другим врстама који су страни тој шумској заједници, као што су бреза и платана. Постављање растиња као високог, средњег и ниског у истом пројекту, оцењено је „као произвољно и без смисла за композицију и природност“ а такве целине стварају неприродне и физиономски неусклађене целине са планираним целинама бора, храста и багрема. „Рад под шифром *Лист*“, *Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу*, 8.

осмишљене композиције.²⁷⁵ Оно што је недостајало свим пројектима је било отварање визура и одређено „просторно деловање“ парка као целине.²⁷⁶ То је значило да централне меморијалне структуре морају бити у визуелној вези са гробницама, и не смеју бити заклоњене високим растињем. Саме гробнице су сматране главним мотивима спомен-парка те је захтеван и вртни дизајн који омогућава њихову видљивост. Главни проблем првонаграђеног пројекта био је управо то што је предвиђао њихово уоквиравање високим зеленилом и тиме онемогућавао њихово међусобно сагледавање.²⁷⁷ С друге стране, ни решења гробница односно њихова „ликовна обрада“ није се смела превише истицати, односно „наметати природном амбијенту који се око гробница већ формирао“.²⁷⁸

„Природност“ и „аутохтоност“ је пресудно одређивала естетику и формалне аспекте коначног урбанистичко-вртог решења спомен-парка у Крагујевцу. Тако се при пројектовању пешачких стаза водило рачуна да се минимално интервенише на терену и да се оне поставе само тамо где је било нужно повезати гробнице. Доживљај природе је био обезбеђен слободним кретањем посетилаца по травнатим површинама, док је и главни пут кроз спомен-парк био пажљиво пројектован да омогући отварање најлепших видика у низу.²⁷⁹ Будући да првонаграђени пројекат није задовољавао захтеве жирија у погледу хортикултурног дизајна, тај део финалног пројекта је био поверен пејзажном архитекти Смиљану Клаићу. У елаборату у коме образлаже своје решење и пројекат планског пошумљавања, Клаић је истакао своје уверење да се само целокупним деловањем композиције, концепта, комуникација и биљних врста и њиховим успешним конфигурацијама може спомен-парк учинити уметничким делом и остварити хармонична целина. Образлажући примат таквог артифицирања простора, Клаић се, неочекивано, уместо на савремене теоретичаре пејзажне архитектуре, позива на ауторитет класичне традиције вртне уметности, чувеног принца Хермана фон Пиклер-Мускау (Herman von Pückler-Muskau), једног од најутицајнијих европских вртних уметника 19. века.²⁸⁰ Вођен његовим принципима пејзажног дизајна као „природног“ врта, Клаић образлаже свој концепт крагујевачког Спомен-парка као „низ слика које се ређају у трајној измени пејзажних сценарија, а оплемењене су архитектонским акцентима који су у њега уклопљени: музеј, маузолеј, гробнице ...“ Клаић тако истиче да „парк није ништа друго него галерија слика, а свака слика треба да има свој оквир“. Клаићевим пројектом парк је, како је оцењено, решен „савремено, у природном стилу, у коме елементи природне домаће шуме имају доминантни

²⁷⁵ У том смислу су критиковани пројекти који су предвиђали расцепканост шумских површина и њихово постављање без „неког система обликовања у простору“. „Рад под шифром 14739“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 3.

²⁷⁶ Сматрано је, на пример, да „расутост већих или мањих група зеленила по читавом подручју парка отежава добијање просторног деловања, као и тражених визура, а нехармоничним распоредом зелених маса се уноси изванредан немир и разбијеност простора“ „Рад под шифром 8118“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 4.

²⁷⁷ Негативно је због тога оцењен план озелењавања у коме су групације зеленила уоквиравале и непотребно изоловале простор музеја. И то упркос томе што су управо из те тачке гробнице биле најбоље видљиве, док је жири сматрао да гробнице морају бити са музејским простором визуелно повезане „Рад под шифром AP“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 2.

²⁷⁸ „Рад под шифром 14739“, Оцена радова са конкурса за уређење Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, 3.

²⁷⁹ Смиљан. Клаић, „Хортикултурни пројекат“, у: М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу“, Београд, март 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 3.

²⁸⁰ Он је енглеску романтичарску концепцију о „природном“ врту, артифицирању природе налик самој природи, применио на парку свог имања Бад Мускау, унапређујући га дизајнирањем промишљених „сценарија“ и видика. Био је под утицајем Хамфрија Рептона, прослављеног пејзажног дизајнера с краја 18. века, који је био представник оног енглеског стила вртне уметности која је мање догматска по питању употребе неких формалних елемената. Patrick Bowe, „Pückler-Muskau's Estate and Its Influence on American Landscape Architecture“, *Garden History*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1995), 192-200.

положај и значење“. Природан стил је заправо значио промишљену неправилност у компоновању, избегавање симетрије као и било чега што би указивало на рационалну интервенцију у дизајну. Парк је организован око постојеће хростове шуме у Шумарицама и разбијен је у веће и мање просторе одређене преосталим шумским скупинама и солитерним дрвећем, при чему је пресудна била њихова естетска вредност оличена у „доброј композицији маса, боја и облика“, док је у складу са захтевима аутентичности, хортикултурни део пројекта подразумевао је минимално увођење страних биљака и ослањање на затечене врсте домаћег храста.²⁸¹

Идеолошка перцепција природе као основа на којој су почивале и теорија и пракса пејзажног дизајна, сама по себи била је неодвојива од друштвеног, политичког и интелектуалног оквира свог времена.²⁸² Важност очувања аутохтоне шуме у вртном решењу спомен-парка указује на то је аутентичност шумадијског предела био кључни, обједињујући део његове сложене реторичке структуре. Значај Шумадије у српској колективној свести био је утемељен још у време Првог српског устанка, од када је ова област нераскидиво повезана са ослобођењем од отоманске власти.²⁸³ Као већ чврсто укорењени митско-историјски простор, Шумадија је постала важан симбол српске, а потом и југословенске државе.²⁸⁴ Као „срце дичне Шумадије“ и прва престоница након „косовске епохе“ Крагујевац добија важну улогу у утемељењу свести о заједничкој држави јужних Словена као остварењу „новог златног доба“ и вековних народних ослободилачких тежњи. Такав значај Шумадије и Крагујевца је био истакнут и монументалним спомеником *Палим Шумадинцима* Антуна Аугустинчића, подигнутом 1932. године у центру града.²⁸⁵ Давно изграђени, посебан, слободарски, идентитет Шумадије унет је том приликом у оквире нове симболичне топографије југословенске државе, у коме је она прослављана као њен идеални образац, „алем-камен“ Југославије, Пијемонт југословенства и „језгро око кога се кристалисала тежња за слободом, тежња за јединством“.²⁸⁶

Након Другог светског рата симболичан патриотски простор Шумадије, претходно уобличен за потребе програма уједињења Јужних Словена под династијом Карађорђевић, требало је поново преобликовати и прилагодити новим практично-политичким захтевима.

²⁸¹ „На постојећи шумски масив који се налази у срцу парка, надовезују се преостале шумске скупине и солитерно дрвеће које у доброј композицији маса, боја и облика распоређује и формира парк у веће и мање просторе. Ти простори ирегуларног облика које сачињавају сочни травњаци и прелазе неприметно један у други, дајући на тај начин целом парку веће просторно деловање и логичну повезаност. Та повезаност спроведена је и у погледу комуникација које кружним заобилажењем омогућавају посетиоцима мање и веће шетње доводећи их на места где се налазе интересантни парковски сценарији, објекти и видици “Елаборат се потом наставља техничким спецификацијама биљака које треба засадити и обогатити постојећи шумски масив које сачињавају шуме храста и то углавном цера, сладуна и китњака, као и планом биолошко-техничких мера које треба применити. М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу, Београд“, март 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 3 5.

²⁸² J. Wolschke-Bulmahn, „The Ideology of the nature garden“, 73.

²⁸³ Н. Макуљевић, Уметност и национална идеја у XIX веку, 209.

²⁸⁴ Милош Д. Луковић, „Шумадија – средишњи митски и историјски простор Београдског пашалука и Устаничке Србије“, Шумадија – историја и мит, (Митолошки зборник 33, Центар за митолошке студије, Рача 2014), 285-312.

²⁸⁵ Уместо велике спомен-костурнице у удаљеним Шумарицама, 1932. године у центру града, у преуређеном „доњем парку“ подигнут је споменик палим Шумадинцима, рад Антуна Аугустинчића. Југословенски конкурс је расписан 3. 10. 1930. године (Време 3. 10. 1930., стр.8.) Споменик је свечано је откривен на Петровдан 12. јула 1932. на општенародној свечаности. Од свечаног откривања, овај споменик је постао један од важнијих носиоца новог, сложено структурираног јавног сећања које је у себи спајало све ратове од 1804. године као ратове за ослобођење и коначно уједињење свих југословенских народа. „Овај споменик оличава борбу и напоре Шумадије почев од ускока и хајдука па до стварања Југославије“, Време 07.07. 1932. стр. 3.

²⁸⁶ М. Брашић, „Споменик стогодишње борбе Шумадије за Југославију. Петровдан-дан националног славља,“ Време 13. 07. 1932. стр 1- 3. С. Грковић, „Шумадија се клања сенима својих херојских синова палих за слободу и уједињење свег југословенског народа“, Правда (13.07.1932), 1-2.

Партијска пропаганда је обилато користила херојски мито-поетски топос Шумадије, а позивање на „хајдучко срце и јуначку крв дедова“ је било обавезан део агитаторских активности током послератног преузимања власти, али и касније, приликом јавног прослављања важних датума или догађаја. У новом наративу су борци из НОБ-а „који су се рвали са Швабама и нису живи клекли пре њима“, заправо исти они јунаци Карађорђевог нараштаја „шумских дивова који су приметили кавгу са турском царевином и однели победу на Иванковцу, Мишару, Делиграду и у другим бојевима.“²⁸⁷ Овом низу хероја одговара хероизовани простор, па је тако Шумадија „јуначка покрајина“ земља шуме и столетних храстова. Отуда и не чуди инсистирање да се спомен-парк у Шумарицама уреди као парк-шума. Јер је и њен лик „хајдучки, одважан и недвосмислен; леп као некадашње бескрајне шуме и страхан као оне“.²⁸⁸

Естетско-етички идеал националног пејзажа који је био битан део парковског решења меморијала у Шумарицама није се, међутим, односио само на његову „неукротиву“, дивљу страну. Идеја аутентичности предела спомен-парка, почивала је на прихватању сложенијег разумевања природе Шумадије. Мито-поетски топос Шумадије је тако, осим „епске“, имао и своју „лирску“ компоненту, оличену у идеалу „питоме Шумадије“ - земље која је плодна, која је симбол изобиља и „народног благостања“. Пасторална слика јесени, као годишњег доба у коме су се одиграли судбоносни дани страдања и ослобођења имала је подједнако важно место у конструкцији меморијског топоса Крагујевачког октобра. Она се ослањала на стари механизам цикличног кретања времена, вечног празничног понављања, кроз ритуално сећање сваког октобра на два догађаја – стрељање '41. и ослобођење града '44. Одбацивши старе хришћанске основе националних празника, идеолози нове социјалистичке политике су се нужно ослањали на општепознате поетске слике јесени - годишњег доба у којем су се одиграли „судбоносни дани страдања и ослобођења“ и њене симболике плодности, рађања и вечног обнављања. Стога је и мито-поетска конструкција највећег празника града била прожета лирским конвенцијама у симболичној представи овог годишњег доба:

“Октобарски дани су увек били леви, можда најлепши у нашој земљи – испуњени благом светлошћу, мирисом зрелог грожђа, жарким бојама, опојним дахом земље која се оре, песмом, радошћу.“²⁸⁹

Тај лирски призив шумедијског пејзажа није, међутим, био у контрасту са оним херојским. Уместо тога, у конструкцији идеализованог простора сећања две слике природе се међусобно надопуњују и прожимају, баш као што се два догађаја сливају у нераскидиво јединство циклично се понављајући сваке јесени, дајући Крагујевачком октобру типолошки карактер календарског празника.²⁹⁰

„Поред потока, поред путева, на њивама, у октобарској светлости, источена је наша најбоља крв. Потекла је она поточима, бојећи их црвено и отишла далеко да прича о победи нашег духа... хиљаде је у једном дану слободно умрло за слободу. Тада је октобар постао наш месец; тада када су залепршале црне мараме на мекој светлости, поред бакарних и златних боја... „Пут којим су родољуби одвођени на стрељање застрт

²⁸⁷ Био је то покушај да се новооснованој организацији ЈНОФ-а којом је руководила КПЈ обезбеди утемељење не само у симболичном простору Шумадије него и у њеном историјском времену. То је значило да ближу и даљу прошлост протумачи у складу са сопственим практично политичким деловањем, али и да присвајањем одабраних делова прошлости обезбеди властити, иначе непостојећи, историјски континуитет.

Аноним „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“ Светлост, бр. 1, (6. јануар 1945).1

²⁸⁸ Аноним „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“ Светлост, бр. 1, (6. јануар 1945).1

²⁸⁹ В. „Октобар у Шумадији“, *Светлост*, бр. 25-26., (21. октобар 1945), 2.

²⁹⁰ О механизму цикличног, вечног понављања догађаја у култури сећања: Пол Конертон, *Како друштва памте*, Београд 2002, 62-65.

је лешевима освајача. Наша питома и таласаста земља зажагорила је и заблистала као никада дотле. Тада је октобар – наш октобар добио своје право обележје.“²⁹¹

Такав двоструки, пригодно идеолошки уобличен, доживљај Шумарица поновљен је на свечаности приликом оснивања Спомен-парка, у емоционално евокативном говору који је „Граду јунаку“ одржао председник Народног одбора града:

„Са западне стране наш град је опкољен шумадијским пејзажима благих таласа, обраслих шареним ливадама, животом, воћњацима и шумарцима. То је најлепши део Крагујевца. Тамо радни људи одлазе да проведу слободне часове. Тамо је омладина одлазила да се забавља. Ту су многи омладинци стекли прва знања о класној борби. Тамо нас је учитељ водио да гледамо излазак сунца о пролећној равнодневници. Злочинац је баш то место изабрао! ... Гинули су наши најмилији стиснутих песница, са песмом и поклицима Слободи и Партији. Чули су се јуначки покличи народу и Партији.“²⁹²

Пејзажни дизајн спомен-парка у Шумарицама има упориште у две старе традиције идеолошког разумевања природног предела. Прва представља концепт „национализације природе“ и припада старим цивилизаторским дискурсима о природи и њеном „кроћењу“ и култивисању. Новија традиција, или „натурализација“ нације, је типично модеран феномен. Он подразумева идеализацију дивље, неуређене природе која се посматра као пресудна за културу и карактер народа који је насељава.²⁹³ Прва представља култивисану, неговану природу оличена је у реторичкој конструкцији „питоме Шумадије“. То је земља која је плодна, обрађена, земља ораница и винограда. Симболички она представља слику реда, цивилизације, организоване заједнице и, последично, државе и њеног поретка.²⁹⁴ Друга је она дивља и неукротива природа Шумадије, чија је парадигма стара хрстова шума. Избор шуме за симболичну слику српског националног пејзажа није био случајан. У механизму натурализације нације и формирања српског колективног идентитета она је препознавана као мистични јуначки пејзаж народних устанака и револуција. Као неприступачна дивљина, шума је била повезивана са романтичарским привилеговањем несвесног, „природног“ аспекта човека и на тај начин је била и уграђена у идеју нације као примордијалног и органског „изданка“ природе.²⁹⁵

²⁹¹ В. „Октобар у Шумадији“, *Светлост*, бр. 25-26. (21. октобар 1945), 2.

²⁹² Н. Марковић, „Граду јунаку“, *Светлост*, бр. 43. (24. октобар 1952.), 1.

²⁹³ Eric Kaufmann, “‘Naturalizing the Nation’: The Rise of Naturalistic Nationalism in the United States and Canada”, *Comparative Studies in Society and History* 40 (4), 666-695. Johan Wolschke –Bulmahn, „The Nationalization of Nature and the Naturalization of the German Nation: ‘Teutonic’ Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design“, *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century*, (J. Wolschke –Bulmahn, ed.), *Dumbarton Oaks* 1955, 187-220..

²⁹⁴ О схватању националног пејзажа које се заснивало на идеалу уређене, култивисане природе, као одразу организоване државе и њеног поретка и његовом увођењу у националне меморијалне целине: М. Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда 1806. године“, 9-34, 23.

²⁹⁵ Нације чија је територија обухватала велике површине дивљине, попут Швајцарске или Скандинавских земаља, преузеле су механизам натурализације нације, Eric Kaufmann, “‘Naturalizing the Nation’”, 2-3. За значај шуме као „имагинарног простора“ у немачком национализму: Johannes Zechner, “From Poetry to Politics. The Romantic Roots of the ‘German Forest’”, W. Beinhart. K. Middleton, S. Pooley, (Eds.), *Wild Things. Nature and the Social Imagination*, Cambridge 2013, 185-210. Идеал дивље неуређене природе се као одраз аутентичног народног карактера негује у српској средини још од 19. века када се укључује и у обликовање националних меморијала. М. Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда 1806. године“, 23. Charles Taylor, *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989, 349, 372.

Шумарице су, како и етимологија и морфологија простора указује, земља шуме, и према томе репрезент идеалног националног пејзажа, који је у социјалистичкој ери доследно преведен у идеални револуционарни пејзаж. И за аутора пејзажног дизајна меморијалног комплекса у Крагујевцу није било дилеме о његовом правом значењу. Парк за њега треба да буде школа о НОБ-у на отвореном, а „сваки посетилац (парка) треба да у ликовном изразу појединих сценарија херојског пејзажа осети ону борбеност и револуционарност оних који су своје животе дали за ослободилачку борбу“. Исто тако, „архитектонски акценти“, како Клаић назива планиране меморијале, за њега немају чисто декоративну улогу, односно „не служе у нашем парку само као штафажа или за оживљавање пејзажне композиције, него имају и своју функцију, те дубоко хисторијско и идеолошко значење.“ Важна у конституисању *Крагујевачког октобра* као дана колективног жртвовања и ослобођења, Шумадија је превасходно земља шуме, неукротиве природе али и историјски простор подједнако неукротивог народа. У исто време то је плодна, обрадива земља радника и сељака, оличена у „сочним травњацима“ који пресецају шумарке, и доприносе слици идеалног аграрног пејзажа који је требало да се надовезује на парк.

Идеја аутентичности предела спомен-парка, дакле, почивала је на прихватању одавно развијене, сложене структуре разумевања природе Шумадије. Аутентичност се, као базични принцип пејзажног дизајна меморијалног простора у Шумарицама, односила превасходно на чување аутохтоне храстове шуме као симболичне представе неукроћеног и јуначког митског простора. Управо је шума имала својство „народног музеја“ у којој јавност треба да контемплира над њеним природним лепотама.²⁹⁶ Аутентичност је међутим, имала и значење оног другог, људским радом припитомљеног предела, као слике националног благостања и просперитета. И у идеалистичког мито-поетској празничној слици Крагујевачког октобра, рођендан града означавао је прославу новог почетка, вечног обнављања и изобиља јесени као плодова људског рада, пригодно увек повезан са актуелним пројектима обнове и изградње, а касније и индустријске експанзије града.

„То није само месец умирања и туге, него месец победе, радости и живота. Ми мислимо на смрт '41. и победу '44. Мислимо на живот у 1945. Из смрти је никла победа, из победе живот...Крстаче трепере на сунцу и на њима сијају осмеси побијених јунака. Они су то видели још 1941.: слободу, напредак, срећу, градове, нова села, народно благостање и народне фабрике, мирише зрело грозђе и поорана земља. Нестају рушевине. Дрхти у октобарској светлости песма, весеље рада и стварање.“²⁹⁷

Заснована на његовој двојној структури нова социјалистичка интерпретација аутентичног шумадијског предела је, уз нужне садржајне промене, преузела и његова стара значења. Планско пошумљавање, према томе, није значило стварање новог, већ покушај рестаурације старог, „праисконског“ предела. У пракси се међутим, посебно у покушају „рекреирања“ стварности терена споменичких простора појам аутентичности показао као вишеструко проблематичан.²⁹⁸ Тога је био свестан и Братислав Стојановић, као један од идејних твораца спомен-парка у Шумарицама. Њему је јасно да је појам аутентичности требало разумети условно, пре као конструкцију него реконструкцију простора које се препознаје као споменик.²⁹⁹ Позивање на аутентичност у случају спомен-парка у Шумарицама

²⁹⁶ Caroline Ford, „Nature, Culture and Conservation in France and her Colonies 1840-1940“, *Past & Present*, No 183 (May 2004), 173-198, 173.

²⁹⁷ В. „Октобар у Шумадији“, Светлост, бр. 25-26 (21. октобар 1945), 2.

²⁹⁸ О проблему захтева за очување аутентичности простора страдања у случају спомен-парка Јајинци и различитим приступима том проблему: Josip Seissel, „U traženju spomenika“, *Jajinci, povodom konkursa za idejni projekt spomenika žrtvama fašizma, Jajinci - Jugoslavija*, ur. Oto Bihalji-Merin, Beograd: „Jugoslavija“, 1958, 12-13.

²⁹⁹ Братислав Стојановић се посебно бавио проблемом аутентичности и његовом условном разумевању као конструкције, пре него реконструкције у концепту спомен-парка у Јајинцима: „реч је о могућој аутентичности у

је имало вишеструко идеолошко оправдање. Подсећањем на типичан шумадијски пејзаж и митологизовано херојско време страдања и ослобођења НОБ-а с једне и неодређене пасторалне прошлости, као залога будућег „народног благостања“, с друге истовремено се порицала или преуређивала недавна прошлост. Пејзажно решење спомен-парка са својом сложеном идеолошком структуром је имао изузетно важно место у реторици меморијала у Шумарицама. Он је био тај интегративни медијатор сећања који је могао помирити контрадикторности различитих меморијалних функција простора и његове „аутентичности“. Замишљен као „национални парк“ Спомен-парк је требало допринесе улози Крагујевца као центра историјске области Шумадије и његовог места у симболичној топографији социјалистичке Југославије. Ослањајући се на иконичне визуелне али и литерарне традиције шумадијске природе пејзаж спомен-парка је требало да просторни и поетски оквир херојског страдања града као темеља његовог новог идентитета.³⁰⁰

Да би спомен-парк функционисао као „живи и животни простор града“ који неће бити „затворен“ од годишњице до годишњице није се могао ослонити само на аутентичност. Творци његовог концепта су о парку размишљали као о медијатору сећања који посетиоце води кроз терен како би сами могли доживети „драму страдања“. Та идеја о посетиоцу као активном судеонику а не само пасивном посматрачу условила је и меморијални програм спомен-парка. Наиме, аутентичност простора не само да је била условна³⁰¹ већ није била ни довољна. Како је сматрао Братислав Стојановић, на темељима услова аутентичних вредности простора било је потребно изградити јединствену позорницу.³⁰² У парку као својеврсном театру сећања, посетиоц је позван да сâм помоћу различитих „белега“ и „подстакнут маштом ствара визију о догађаном, да размишља, да се инспирише“. Управо један од битних аспеката пејзажне архитектуре који омогућава њену меморијалну функцију је њена мнемотехничка структура заснована на старим принципима технике памћења *ars memoriae* – ходањем кроз парк и застајкивањем код одређених белега у простору посетилац се „присећа“ одређених наратива.³⁰³

Под белезима Стојановић подразумева споменике и ликовна дела стварана у спомен догађаја. Да би парк живео током целе године, мимо аутентичног предела и осим споменика, потребно је било изградити и/или дефинисати друге просторе намењене тематским догађајима (изложбама, концертима, итд.). Стојановићев концепт „живог споменика“ подразумевао је да уз „репертоарске програме, треба да буду простори, слободни у слободној природи, за слободна инспирисања слободних посетилаца...“ Тај споменик-простор се „сазнаје, види, упознаје за време кретања, усмереног и смишљено вођеног, једном по дану,

материјалном смислу – реч је о подсећању на аутентичност, на просторну атмосферу, реч је о подстицању представе о трагичним догађајима у тим оквирима“: Б. Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, 39.

³⁰⁰ О значају визуелно вербалних аспеката као фундаменталних принципа вртне уметности и њене специфичне могућности преношења сећања и утврђивања идентитета: J. Dixon Hunt, „Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration and Identity“, 15-16. И поред покушаја контроле над простором као медијатором сећања, пејзаж је специфичан по томе што има свој властити живот М. Martinović, Exhibition Space of Remembrance, 306-329. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1821-3952/2013/1821-39521303306M.pdf> (приступљено 15. 08. 2019)

³⁰¹ О проблему захтева за очување аутентичности простора страдања у случају спомен-парка Јајинци и различитим приступима том проблему: J. Seissel, „U traženju spomenika“, 12-13.

³⁰² Б. Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, 37-56, 46. О парку као својеврсном „театру сећања“: Monique Mosser, Philippe Nys (eds.) *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Editions de l’Imprimeur, Besançon, 1995.

³⁰³ J. Dixon Hunt, „Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration and Identity“, 21-22.

ведром, тмурном, кишовитом, снежном ...онда – у вечери, по ноћи; у свим годишњим добима; у многим годинама. ... Свако кретање, у сваком времену – подстицаће своје утиске, мисли, узбуђења – сваког посетиоца.“ За Стојановића време је судеоник у доживљају споменика, оно је услов за трајање споменика и у будућности. Оно што споменик треба да постигне је „да савременици, да долазећа поколења казују у њему и да га „дограђују“. ³⁰⁴ Како се показало, ове речи су имале пророчки карактер, иако засигурно, не у оном правцу какав је замишљао Братислав Стојановић будући на вишедеценијску изградњу Спомен-парка у Крагујевцу. Са завршетком епохе социјализма и ратног распада Југославије почетком деведесетих, завршила се прва и најважнија фаза у историји овог меморијалног комплекса, да би са коначним распадом и последње Југославије (Србије и Црне горе), више стицајем правно-политичких околности, а мање програмским деловањем актера у култури сећања, постао национални меморијал и у складу са тим, добијао нова обележја.

³⁰⁴ Б. Стојановић, „Довршење Спомен-парка Јајинци“, 46, 39-42.)

II

Ка новом споменику

Захтев за *новим типом споменика* који је постављен још 1953. године приликом оснивања Спомен-парка у Шумарицама, имао је чини се пресудан значај за разумевање овог најранијег, и свакако једног од најсложенијих меморијалних комплекса социјалистичке Југославије као и проблема југословенских споменика у целини, већ и оних подизаних у послератном свету уопште. *Нови споменик*, онако како је „оглашен“ приликом оснивања Спомен-парка је свакако морао бити другачији од традиционалног. Он је као дело репрезентативне културе нове социјалистичке Југославије, био један од њених најважнијих симбола, те је у том смислу, морао тачно одражавати идеологију и идеале програмски уграђене у темеље социјалистичке Југославије, али и њен специфичан положај у ширем политичком и културалном контексту хладног рата. Након политичког раскида са Совјетским Савезом 1948. југословенска културна политика се прилично брзо, већ почетком наредне деценије, дистанцирала од тоталитарног модела културе који је у уметности, посебно у оној јавној споменичкој, био манифестован социјалистичким реализмом.³⁰⁵

Наставши непосредно након проглашене либерализације културе, Спомен-парк у Крагујевцу према томе, у споменичкој пракси Југославије представља први недвосмислени покушај редефинисања споменичке уметности у монументалној скали. Било је то одраз двоструких тежњи: потребе да се посредством његове нове естетике уобличи слика о аутентичности југословенског новог револуционарног поретка и да се на тај начин *Крагујевачком октобру*, као локалном меморијском топосу, да шири опште-југословенски значај. Спомен-парк у Шумарицама је био важан градивни елемент новог идентитета града путем којег је локална заједница могла да формулише своју позицију унутар републичких и ширих југословенских оквира, али и да на основу ње дефинише стратегије сопственог деловања ван граница земље. Крагујевац је са својим Спомен-парком изграђиван као Југославија у малом – идеал-типски образац урбанизације и модернизације, афирмација успеха радничког самоуправљања и идеологије напретка. У складу са југословенским „трећим путем“ меморијални комплекс у Шумарицама је тачно одражавао напоре југословенске културне политике да се посредством уметности модернистичког канона земља, насупротив онима који су остали у Источном блоку, симболично представи као узоран пример хуманистичке, демократске, мирнодопске и отворене социјалистичке државе. То је подразумевало не само активан рад државних органа на подстицању и развоју модерне уметности, већ и примену модернистичке уметничке парадигме на најважније симболе нове државе – њене споменике. У споменичкој пракси, којој је претходила снажна акција уметничких критичара и културних актера, то је значило програмско одбацивање не само социјалистичког реализма као званичног уметничког стила стаљинизма, оличеном у реалистичкој фигуралној пластици, обично борца или женских фигура као алегоријских персонификација слободе, већ старијих форми споменика у целини, односно елемената заснованих на конвенционалним, али широко препознатљивим и распрострањеним симболима фунерарне уметности.³⁰⁶ Уместо њих, нови

³⁰⁵ L. Merenik, *Umetnost i vlast*. 22-57. J. Denegri, „Socijalistički realizam“, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960)*, 23-30. За детаљну анализу специфичности југословенског развоја кроз негацију совјетске меморијалне праксе као делу директне критике совјетског културног модела и заговарања за слободу научног и уметничког стваралаштва у говору Мирослава Крлеже на Другом конгресу југословенских писаца у Загребу 1949. Уп: О. Manojlović – Pintar, *Arheologija sećanja*, 352-353.

³⁰⁶ Након победе револуционарних снага, затечена споменичка ситуација из разумљивих историјских разлога, није била истоветна у целој Југославији. У Србији је тако, захваљујући победи у Првом светском рату,

споменици, који су требали да симболизују специфичност југословенске револуције и њеног типа социјализма „са људским ликом“, постали су поље истраживања могућности иновативне, модернистичке, мање или више апстрактне пластике у монументалној форми.

У контексту споменика као уметничког дела, то је значило постепену еманципацију споменичког објекта/скулптуре од појединачних, конкретних, „спољашњих“ садржаја, односно свих оних који не припадају унутрашњој логици самих споменика схваћених као уметничког дела модерне уметности „слободне форме“. Стога, за разумевање промишљања новог типа споменика револуције као потраге за новим симболичним формама које репрезентују југословенско друштво важно је разумети актуелна идејна и формална истраживања унутар тадашње скулпторске праксе, али и ван њених граница. На тај начин посматран, споменик је, као дело комплексне, хибридне, интегративне форме, представљао идеални медиј за преиспитивање не само скулптуре и њених граница, њених додирних тачака са архитектуром, пејзажним уређењем и просторним, урбанистичким обликовањем, већ и самог уметничког објекта, његовог произвођења, деловања и перцепције.

Крагујевачки спомен-парк и све меморијалне структуре које га чине: споменици, музеј и сама концепција простора, одражава специфичну природу југословенског социјалистичког модернизма као тоталитарног утопистичког пројекта. Он је први меморијал који је замишљен, али и реализован као својеврсни *Gesamtkunstwerk* – тотално уметничко дело у коме скулптура, архитектура и простор заједно са перформативним манифестацијама комеморације, изложбама и другим активностима, делују како међусобно, тако и у синергији са посматрачима. Његова дуга изградња (која још увек траје) одређује га и као *work in progress* - уметничко дело у сталном настајању са неизвесним завршетком. С друге стране, споменици, али и друге споменичке структуре попут музеја, слика, таписерија, мурала, музејске примењене пластике, парковских скулптура, изведених али и неизведених пројеката, показују сву сложеност ситуације југословенског модернизма, које се преламају кроз стару преокупацију меморијалне уметности од почетка људске цивилизације - смрти и (вечног) живота. Кроз ту једну тему, ова универзална питања су била константа која се налазила испод обавезујућег слоја идеолошког осмишљавања масовног губитка људских живота. Бавећи се управо тим општим, фундаменталним питањима, уметници су преиспитивали различите обликовне, језичке могућности скулптуре, простора и материјала - крећући се од умереног модернизма сведене фигурације (Анте Гржетић), монументалних апстрактних форми у којима је фигура присутна као секундарни елемент обраде површине (Миодраг Живковић), или грађења скулпторалне форме (Нандор Глид), или пак високомодернистичких апстрактних облика (Војин Бакић) и асоцијативне апстракције (Небојша Деља, Градимир и Јелица Боснић). Многи аспекти формалних решења српске и југословенске модернистичке пластике и њихових проблема разрешавани су управо у споменицима. Споменици у Крагујевцу показују типичну карактеристику меморијалне модернистичке уметности - то су били углавном колаборативни пројекти у којима је била нужна сарадња скулптора, архитеката, инжењера, урбаниста и пејзажних дизајнера. Крагујевачки спомен-парк показује и да су могућности традиционалних материјала попут камена или бронзе у српској скулптури биле исцрпљене у оквиру модернистичке фигуралне пластике (Анте Гржетић, Нандор Глид, Јован Солдатовић). Крагујевачки споменици, потврђују да је управо у споменицима, као монументалним пројектима, захваљујући подршци власти, било могуће испитати обликовне и изражајне

постојала снажна традиција војних меморијала, која се у великој мери наставила и у измењеним околностима након Другог светског рата. На специфичност српске послератне ситуације и подизање ратних споменика у којима су идеолошке разлике негиране и подизани споменици борцима за слободу почев од Балканских ратова преко Првог па све до Другог светског рата: Maks Bergholc, „Među rodoljubima, kupusom, svinjama i varvarima“, 61-81.

могућности нових материјала попут бетона (Миодраг Живковић) или хромираног челика (Војин Бакић), који ће имати примену и у другим споменицима широм Југославије, од којих су многи попут Живковићевог у Крагујевцу и на Сутјесци или Бакићевог у Каменском или Петровој гори, стекли иконични статус.

1. Одбацавање монументалног и модернизам у српској скулптури

Раскид са Информбироом 1948. није истовремено значио и раскид са нормативном поетиком социјалистичког реализма у уметности. Заокрет се одигравао постепено од почетка педесетих да би током свега неколико година, упоредо са сликарством, и скулптура, успела да се ослободи наративних садржаја и усмери на истраживање своје форме, у мањој или већој мери се ослањајући или одмичући од натуралистичких и академских полазишта.³⁰⁷ То друго схватање скулптуре, које је Лазар Трифуновић назвао „уметношћу слободног облика“, постепено је, уз гласну подршку критике, освојило нове аутореферентне, ауторске, аутономне позиције модерности.³⁰⁸ У првој половини педесетих, управо у време осмишљавања Спомен-парка у Шумарицама, „ослобађање“ уметности од академских конвенција, посебно антропоморфизма, представљало је посебан проблем за жанр споменичке скулптуре. С друге стране, управо је тај споменички „идентитет“ саме скулптуре био и разлог што је интересовање публике, па и критике, за савремена вајарска остварења, за скулптуру као уметност, било мањи него за сликарство. Како је приметио Ото Бихаљи Мерин, дефиниција скулптуре као јавне званичне уметности која има улогу државне репрезентације, спречава да се она, за разлику од сликарства, доживи као аутономно уметничко дело које постоји по себи, ради пуког „живања“.³⁰⁹ И по Миодрагу Б. Протићу утилитарни карактер скулптуре је, уз притисак инвеститора и средине, био главни разлог споријег напредовања српске скулптуре у односу на сликарство.³¹⁰ Под наплетком се, у скулптури подједнако као и у сликарству, мислило на напуштање реалистичких модела приказивања и прихватање редукционистичке естетике „чисте форме“ која је била главно обележје западне модернистичке уметничке парадигме.

Битан корак у правцу раскидања са догматским социјалистичким реализмом у скулптури је била рехабилитација предратне модерне уметности званично инаугурисана београдском изложбом *Седамдесет сликарских и вајарских дела 1920–1940.* отвореном 1951. – године „великог престојавања“ и почетка артикулације будућег одвајања уметности од дословних инструкција партијске догматике.³¹¹ Важан канал преноса модернистичког искуства међуратне скулптуре је, баш као и у сликарству,³¹² било и деловање предратне генерације уметника (Ристо Стијовић, Петар Палавичини, Сретен Стојановић, Тома Росандић) и њихов утицај на прву послератну генерацију српских вајара. До тада анатемисан међуратни

³⁰⁷ М. В. Protić, „Jugoslovenska skulptura posle 1950“, u: М. В. Protić, *Skulptura XX veka*, 99.

³⁰⁸ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, 17-18.

³⁰⁹ О. Бихаљи-Мерин, „Млади београдски вајари“, *Политика*, 22. март 1954. (izvor: Privatna arhiva porodice Soldatović) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/Politika-22.3.1954.-hronologijaizlaganja.pdf> (Приступљено 23.08.2021.)

³¹⁰ М. Б. Протић, „Изложба сарадника Томе Росандића“, *Књижевне новине*, 25. март 1954. (izvor: Legat Olge Jančić, Kuća Legata Beograd) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/SIF_0369-hronologijaizlaganja.pdf (Приступљено 23.08.2021.)

³¹¹ L. Merenik, *Ideološki modeli. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd 2010., 69. Ješa Denegri, „Šesta decenija – period posleratnog modernizma“, J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960)*, 5-19. Miodrag B. Protić, „Nada i strepnja (1950-1961)“, М. В. Protić, *Nojeva barka*, Beograd 1992.

³¹² Ješa Denegri, „Uspostavljanje kontinuiteta sa umetnošću između dva rata“, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960)*, 44-51.

грађански модернизам са својим космополитским садржајем и репертоаром мотива и форми ослоњених на субјективни доживљај пластичних елемената скулптуре, био је нужна полазна основа на којој се могао темељити очекивани (и прижељкивани) заокрет ка модерној скулптури. Она је током те шесте деценије, заједно са сликарством, графиком, архитектуром и дизајном, постала важан израз модернизма схваћеног као особене културне формације која је у социјалистичкој Југославији у ситуацији блоковске поделе света, и југословенског „трећег пута“ била свеобухватна и опште-прихваћена, заузимајући статус „нормалног“ стања уметности.³¹³ Тај процес „модернизације“ скулптуре, односно артикулације језика самог медија скулптуре као аутономне и самодовољне области унутар света уметности, са свим његовим особеним и хетерогеним исходима, одвијао се управо у првој половини педесетих. За српску скулптуру умногме је симптоматичан пример деловање вајара - чланова Мајсторске радионице Томе Росандића.³¹⁴ Основана 1949. године, она се може посматрати кроз визуру напора српске послератне скулптуре да створи нову парадигму на основама старије, омогућивши тиме широку скалу ликовних поступака, третмана и размишљања о скулптури који ће постати њено обележје и у наредним деценијама, почев од новијих облика фигурације Јована Солдатовића и Ратимира Стојановића, до апстрактних форми Олге Јанчић и Ане Бешлић. Већ прва изложба ове групе одржана 1954. године једногласно је поздрављена као дуго очекивана новина, одлучан раскид са застарелим академским концепцијама акта, фигуралних композиција и портрета. Ова изложба је у означила коначно усмерење на форму, на рационално испитивање пластичних могућности, када се уместо некадашње „пажљиве опсервације и анализе“ прешло коначно на „ритам маса и синтезу“, другим речима на уопштавање које ће код неких уметника довести и до апстракције. (М.Б. Протић). Поред различитих начина обликовних поступака и различитих тематских преокупација, тада је постало јасно да је београдска скулптура, упоредо са оном у другим центрима Југославије у првом реду Загребом и Љубљаном, отпочела овладавање новим пластичним могућностима и по узору на западно модерно вајарство била у потрази за новим језиком, како је Миодраг Б. Протић формулисао – језиком „живим, модерним и упечатљивим“.³¹⁵

Српска ликовна критика која је, оснажена званичним новим курсем у културној политици и окретањем ка западу, отворено нападала послератну споменичку пластику засновану на конвенционалним решењима, у потпуности се фокусираола на аутономну скулптуру и њену естетику.³¹⁶ Од изузетне важности за прихватање прогресивне модернистичке парадигме оличене у крајњој консеквенци у апстракцији, у српској скулптури, као и у сликарству, био је директан контакт са западном уметношћу. На првом Бијеналу у Венецији на коме је учествовала 1950. Југославија се у већини изложених радова представила тада још увек службеним социјалистичким реализмом (делима Антуна Аугустинчића, Косте Ангели-Радованија, Вање Радауша и Војина Бакића). Селекција је била одраз тадашње још увек недефинисане стратегије културног деловања према отварању ка западу и у оштром контрасту са најпрогресивнијим токовима западне скулптуре који су се могли видети у британском павиљону у апстрактним формама Барбаре Хепворд. У овом, прелазном периоду, већ је било наговештено приближавање западној културној сфери као „примарном простору

³¹³ О тотализујућем схватању модерног и модернистичког у уметности педесетих година, као и ширем концепту модерности као такве: Јеџа Денегри, „Šesta decenija – period posleratnog modernizma“, 12-13.

³¹⁴ Њој након конкурса приступају Анте Гржетић, Аном Бешлић, Олга Јанчић, Сава Сандић, Јован Солдатовић и Ратимир Стојадиновић. Мајсторска радионица Томе Росандића основана је од стране Министарства за науку и културу ФНРЈ Документ о упису се налази у Музеју Томе Росандића, Музеј града Београда. <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-osnovana-majstorska-radionica-tome-rosandica/>

³¹⁵ М. Б. Протић, „Изложба сарадника Томе Росандића“, *Књижевне новине*, 25. март 1954.

³¹⁶ О улози ликовне критике у укупној културној обнови током педесетих. Ј. Денегри, „Šesta decenija – period posleratnog modernizma“, 12.

међународне афирмације југословенске уметности“³¹⁷ Следеће Бијенале 1952. које је још увек умногоме било у знаку повезивања са предратном традицијом, донело је и тријумф модернистичке пластике у мобилним скулптурама Александра Калдера и радовима младих британских вајара које је промовисао утицајни Херберт Рид.³¹⁸ Те године се југословенска скулптура, одуставши од ретроградне стратегије ангажоване послератне реалистичке уметности, представила делима Ристе Стијовића, Зденка Калина и Петра Палавичинија и то радовима мањег формата, одражавајући тиме реафирмацију субјективности и „интимизма“ као првог корака ка ослобађању уметности од диктата идеологије, истовремено се надовезујући на шире програмске оквире Бијенала и њихово успостављање континуитета између предратног и послератног модернизма.³¹⁹ Истовремено се југословенска култура убрзано интернационализује, модернистички модел уметности се систематски подржава кроз мрежу државних уметничких институција, музеја и галерија, као и система награђивања и додељивања стипендија и осталих привилегија.³²⁰ Већ следеће, 1953. године оснива се Савезна комисија за културне везе са иностранством, а пласман савремене југословенске уметности постаје важно поље симболичне репрезентације на међународној позорници. По речима Ане Ереш:

„Западна културна и политичка сфера је представљала најважнији простор за валоризацију и потврђивање савремености југословенске уметности и друштва, што је за политичке аспирације југословенске власти у овом периоду значило да се кроз репрезентацијске културне праксе за иностранство, и у овом конкретном случају изложбе уметности, треба емитовати слика о отвореном југословенском друштву које са Западним светом комуницира универзалним језиком савремености, док истовремено баштини специфично културно-историјско наслеђе. Принцип афирмације Југославије у међународним оквирима који је заснован на преплитању универзалног савременог и специфичног локалног, односно на преозначавању и трансформацији локалног кроз формално-семантички оквир универзалног, представљао је окосницу модернистичког модела репрезентације југословенске уметности у иностранству током шесте и седме деценије двадесетог века“.³²¹

Комуникација са „светом“ била је двосмерна па су се у Југославији организовале релевантне изложбе стране уметности утичући на стицање знања о уметничким токовима на Западу и формирање укуса домаће публике. Према оцени Јерка Денегрија Београд је током педесетих, посебно у другој половини те деценије, постао репрезентативан уметнички и културни центар добијајући „понуду светске уметности достојну сваке развијене метрополе“.³²² За профилисање модернистичког канона југословенске скулптуре, пресудна је међутим била изложба радова прослављеног Хенрија Мура одржана 1955. године. Изложба је била организована као део југословенске културне политике и била је врхунац њене стратегије културног повезивања са Западом у првој половини шесте деценије.³²³ Истовремено она је

³¹⁷ Ана Ереш, Југославија на Венецијанском бијеналу (1938-1990). Културне политике и политике изложбе, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020, 108-114.

³¹⁸ Henry Meyric Hughes, "The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the "Young British Sculptors"", *British Art Studies*, Issue 3, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/hmhughes> (Приступљено 02.04.2022) J. Denegri, *Bijenale u Veneciji i Jugoslovenska moderna umetnost*, Beograd Kultura 1988.

³¹⁹ А. Ереш, Југославија на Венецијанском бијеналу, 124-126.

³²⁰ J. Denegri, „Unutar ili izvan 'socijalističkog modernizma'? Radikalni stavovi najjugoslovenskoj umetničkoj sceni 1950-1970“, u: Ješa Denegri, *Posleratni modernizam, neoavangarde/postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990*, Beograd: Službeni glasnik, 1916, 27-53, 30-31.

³²¹ А. Ереш, Југославија на Венецијанском бијеналу, 138-139.

³²² J. Denegri, „Šesta decenija – period posleratnog modernizma“, 10.

³²³ Želimir Košćević, "Henry Moore's Exhibition in Yugoslavia, 1955", *British Art Studies*, Issue 3, 4. July 2016 *British Sculpture Abroad, 1945 – 2000* Edited by Penelope Curtis and Martina Droth <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/moore-belgrade> (Приступљено 28.09.2022.)

била и део програмског деловања Велике Британије која је широм Европе, а посебно у комунистичким земљама, настојала да нову британску скулптуру, предвођену Хенријем Муром и Барбаром Хепворд, промовише као идеални модел модерне уметности поистовећујући је са демократским и опште-хуманистичким вредностима Запада.³²⁴ Модерна уметност, ако под њом подразумевамо широк спектар појава од „умереног“ модернизма мање или више стилизоване фигурације до високог модернизма оличеног у општој оријентацији на изражајне могућности материјала и апстрактној скулптури „чисте форме“, директно је повезивана са слободом *per se*, супротстављајући се партијски контролисаној уметности социјалистичког реализма, односно политичкој и свакој другој врсте одсуства слободе тоталитарне идеологије источног блока. Мурова изложба понудила је могуће артикулације новог пластичног мишљења у великој скали, али је захваљујући тумачењима утицајног Херберта Рида обезбедила и онај контекстуални слој који је модерној скулптури дао смисао и значење, нудећи појмовни апарат који је умногоме одредио не само скулпторску праксу већ и будућа критичка сагледавања шире европске, а последично и српске и југословенске скулптуре, утичући на касније историјско-уметничке наративе.³²⁵

У контексту прихватања и разумевања принципа нове пластике у домаћој средини била је посебно значајна београдска изложба „Савремена српска скулптура“ из 1957. на којој су били доминантни смелији експерименти у погледу истраживања есенцијалних категорија скулптуре - масе, простора и материјала, са многим препознатљивим утицајима водећих уметника историјске Модерне који су сведочили о дефинитивном усвајању нове скулпторске лексике засноване на једном поузданијем и ширем познавању велике традиције европске модерне скулптуре. Критичари су тако могли прецизније да идентификују полазишта од којих се долазило до нових резултата те су запажали и смену генерацијског утицаја западне уметности – Огиста Родена, Бурдела и Аристид Мајола, са „кубистичким“ узорима Осипа Задкина, Жака Липшица и Александра Архипенка, апстракцијом Константина Бранкусија и Хуана Арпа, а посебно „органичком“ пластиком Хенрија Мура чији је утицај посредован недавно одржаном репрезентативном изложбом. У тим годинама формирања модернистичке парадигме у скулптури као основна претпоставка њене физиономије се подразумевала нужност удаљавања од сижеа, у коме се, слично као и у сликарству, тежи извесној „организацији предметних и пластичких података“, скулптури која аналогно са сликом „брани интегритет себе као естетског предмета“.³²⁶ Миодраг Коларић је ову изложбу видео готово драматично, као „битку за ону уметност која се и у добром и у рђавом смислу назива модерном – уметност слободне форме“.³²⁷ Било је то остварење отвореног настојања и уметника и критике претходних година да се уместо ограниченог поља јавних поруџбина, преиспитивање елемената саме скулптуре (масе, волумена, материјала) као самосталног уметничког објекта, одвијају у интимности и неспутаној слободи атељеа. То је било нужно да би и скулптура, као и сликарство нешто пре тога, усвојила методе нове физиономије, и приближила се савременој европској и светској уметности.³²⁸

³²⁴ Henry Meyric Hughes, *The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the “Young British Sculptors”*, *British Art Studies*, Issue 3, 4. July 2016 British Sculpture Abroad, 1945 – 2000 Edited by Penelope Curtis and Martina Droth <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/1945-1960> (Приступљено 28.09.2022.)

³²⁵ David Goodway (ed.), *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, 1998.

³²⁶ J. Denegri, „Šesta decenija – period posleratnog modernizma“, 14.

³²⁷ М. Коларић, „Изложба савремене српске скулптуре“, *Вечерње новости*. (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1957/01/01-Izlozba-savremene-srpske-skulpture_1957-hronologijaizlaganja.pdf (Приступљено 02.09.2021.)

М. Милошевић, „Савремена српска скулптура на новим путевима“, *Борба*, 27. јануар, 1957. (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1957/01/02-Izlozba-savremene-srpske-skulpture_1957-hronologijaizlaganja.pdf (Приступљено 14.11.2022.)

³²⁸ М. Б. Протић, „Савремена српска скулптура“, *Борба*, 3. фебруар 1957.

Резултати тих истраживања су били различити покривајући читаву скалу експеримената, мањег или већег ослобађања од антропоморфних облика, истраживања различитих могућности синтезе, апстракције органског порекла или „кубистичке“ стилизације облика. У српској и југословенској скулптури у то време влада ситуација хетерогености у широком распону од различитих форми нове, сведене фигурације „органског и геометријског смера“ од којих се друга знатно више удаљава од фигуративног, све до тзв. „асоцијативне“ и апстрактне скулптуре.³²⁹ Полазећи од Ридовог разликовања „виталистичког“ и „конструктивистичког“ као два доминантна обрасца модерне скулптуре које се подједнако распростиру и у фигуралној и апстрактној пластици, Миодраг Протић је покушао да организује историзацију, интерпретацију и вредносне судове о српској (и југословенској) послератној скулптури заснованој на безинтересном критеријуму естетског. Лазар Трифуновић је, такође се ослањајући на ова два принципа, ипак усвојио прогресивистички критеријум опредељујући се за веће вредновање апстрактне скулптуре, односно „скулптуре слободног облика“ која је била у успону током шесте и седме деценије, вршећи њену додатну поделу и тумачећи је као коегзистенцију три формално-идејна модела: асоцијативну, органску и скулптуру „чисте пластике“, дајући предност последњој.³³⁰

Унутар модернистичког канона међутим, нова скулптура слободног облика је указала на парадокс прогресивистичке парадигме као најважније оптике вредновања скулптуре већ на самом свом почетку. Већ у почетним годинама шесте деценије, док се будући највећи протагонисти југословенске апстрактне скулптуре полако ослобађају дескриптивних детаља у домену још увек класичне скулптуре, појављује се и потпуно апстрактна скулптура (*Форма у простору* Ратимира Стојадиновића) која већ тада превазилази проблеме синтезе масе, негирајући је неком врстом плошне, извијене, „разлистале“ и перфориране форме, антиципирајући оно што ће Војин Бакић почети да истражује крајем исте декаде.³³¹ Већ тада се, без превеликих напора, дошло до крајњих могућности апстракције, како у схватању форме тако и у доживљају материјала (лим) најављујући естетику високог модернизма која ће преовладати у наредној деценији. Али, док су неки вајари, попут Стојадиновића већ тада исцрпели експериментални потенцијал чисте пластике, убрзо се вративши неком облику фигурације, Олга Јеврић је убрзо остварила продор у поље апстрактне скулптуре, прешавши њену границу ка негацији форме као такве, најављујући енформел и постајући такорећи једна од међународно признатих икона европске савремене уметности.³³² Између ове две крајности

³²⁹ М. В. Protić, *Skulptura XX века*, 98-134.

³³⁰ Трифуновић је скулптуру слободне форме сагледавао антагонистички, као контраст антропоморфној пластици која је истовремено била фаза на путу ка новом пластичном сензибилитету али истовремено као застарелој, конзервативној и стално присутној струји у послератној скулптури. Ј. Трифуновић, *Путеви и раскршћа српске скулптуре*, 15- 17. Трифуновићево „друго схватање“ скулптуре које је он на плану обликовног третмана идентификовао са хетерогеним појавама унутар апстракције, касније ће развити Јеша Денегри кроз своју „другу линију“ српске уметности, продубљујући антагонистичко разумевање српске послератне уметности у целини.

³³¹ Насупрот својим савременицима који остају у домену антропоморфног (Олга Јеврић, Војин Бакић, Душан Цамоња, Олга Јанчић) Стојадиновић је (уз Александра Срнеца са радовима „Коњ“ и „Просторни модулатор“) био заступник најрадикалнијег схватања скулптуре на изложби „Салон 54“ у новооснованој ријечкој Галерији ликовних умјетности, изложби која је у прва на савезном нивоу показала апстрактну уметност, помакнувши је тиме са рубних подручја југословенске уметничке праксе у њен центар Katarina Ambrozić, M. Bašičević, R. Putar, F. Šijanec, V. Boris (prir.), *Izložba suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ „Salon 54“, Galerija likovnih umjetnosti Rijeka, 1954.* <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/1954-salon-54-hronologijaizlaganja.pdf>

Berislav Valušek, „Salon '54 u Rijeci“, *Život umjetnosti* 34 (1986), 98-107.

³³² Олга Јеврић је до свог индивидуалног „говора“ унутар језика тадашње апстрактне пластике дошла први пут 1954. године својим Предлогом за споменика (за Горњи Милановац) у коме је први пут нарушила јединство хомогене масе скулптуре, стварајући три цементна аморфна облика којима постиже одређене просторне односе. J. Denegri, „Evropska afirmacija Olge Jevrić“, *Pedesete: Teme srpske umjetnosti*, 144-151.

модернизма, прве традиционалистичке и умерене, друге радикалне (прото) постмодернистичке, кохерентна модернистичка естетика са свим својим многоструким облицима манифестована у радовима Ане Бешлић, Олге Јанчић, Александра Зарина, итд. је од шесте деценије постала доминантна пракса српске и југословенске скулптуре, што се одразило и на то да репрезентативни југословенски модернистички споменик буде ситуиран у пољу омеђеном овим крајностима.

У међувремену је југословенска скулптура, у оквиру активне државне културне политике заузела своје место у инструментализацији модерне уметности у креирању међународног имиџа Југославије као земље демократског самоуправног социјализма. Захваљујући подршци *Савезне комисије за односе са иностранством* организују се гостовања наших уметника, па тако југословенски скулптори, поред Бијенала у Венецији учествују на великом броју престижних манифестација: Бијеналу медитеранских земаља у Александрији од његовог оснивања 1955, Бијеналу у Сао Паолу од 1953, Миланском тријеналу, Бијеналу младих у Паризу, Светској изложбу у Бриселу 1958, а скулптура је укључена и у посебно организоване изложбе југословенске савремене уметности (*Изложба младих југословенских уметника* у Милану и *Савремена југословенска уметност* у Риму, Милану и Варшави 1956; *Југословенска уметност данас* у Паризу и *Савремено југословенско сликарство и скулптура* у Галерији Тејт у Лондону 1961. итд.) као и међународне изложбе савремене скулптуре (у Антверпену 1959. и у Роденовом музеју у Паризу 1961.). На Венецијанском бијеналу, без сумње најзначајнијој смотри светске савремене уметности, након анахроног наступа Сретена Стојановића 1954. године, далеко јасније је профилисана скулптура модернистичког канона. Она се већ од следећег Бијенала редовно укључује у програме југословенских наступа, а на њима се појављују истакнути, у југословенској средини етаблирани, као и у иностранству већ признати аутори.³³³ У том смислу врхунац је представљало излагање радова Олге Јеврић које је представљало почетак њене међународне афирмације,³³⁴ да би уследило и увођење одабраних домаћих уметника у међународни канон историје модерне уметности.³³⁵

Од средине шесте деценије, у оквиру партикуларних републичких идентитета, модерна скулптура доживљава потпуну афирмацију и постаје део међу-републичке репрезентације доприносећи тако интеграцији југословенског света уметности,³³⁶ док се узвратно у Београду приређују изложбе уметника из других југословенских центара које га мапирају као централно место „југословенског културног простора“.³³⁷ Скулптура модернистичког канона је, попут сликарства, умногоме постала уметност *mainstream*-а, односно део званичне југословенске културе онога што је критика мање или више пежоративно препознавала као „социјалистички

³³³ Војин Бакић (1956), Олга Јеврић и Драго Тршар (1958), Душан Цамоња (1960), Олга Јанчић (1962), Бранко Ружић (1964), Славско Тихец и Јован Кратохвил (1966) О моделу репрезентације југословенске уметности у периоду од 1956 до 1966. на Бијеналу: Богдановић цело поглавље . А. Ереш, Југославија на Венецијанском бијеналу, 132-151.

³³⁴ Иста, 165-166. Детаљно о рецепцији наступа Олге Јеврић на Бијеналу од стране међународне критике: J. Denegri, „Европска афирмација Олге Јеврић“, 144, напомена 1.

³³⁵ Тако на пример, Херберт Рид укључује радове Војина Бакића 258, Олге Јанчић 191, Душана Цамоње 227. Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, Beograd 1964, 258, 191, 117.

³³⁶ Индикативне су изложбе скулптуре УЛУС-а која је поред Стијовића и Станковића представила вајаре млађе генерације у Сарајеву (Олге Јеврић, Бориса Анастасијевића, Нандора Глида, Анте Гржетића, Александра Зарина, Јована Кратохвила, Ота Лога). <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-salon-56/> *Izložba skulptura Udruženja likovnih umetnika Srbije Umjetnički paviljon, Sarajevo 9–24. septembar 1956.* <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-> Исте године у ријечком „Салону 56“ показана су дела Бориса Анастасијевића, Олге Бешлић, Олге Јанчић, Олге Јеврић, Јована Кратохвила, Милице Рибникар [hronologijaizlaganja-rs-izložba-skulptura-udruzenja-likovnih-umetnika-srbije-umjetnicki-paviljon-sarajevo-9-24-septembar](https://skulptura-hronologijaizlaganja-rs-izložba-skulptura-udruzenja-likovnih-umetnika-srbije-umjetnicki-paviljon-sarajevo-9-24-septembar)

³³⁷ J. Denegri „Šesta decenija- period posleratnog modernizma“, 10

естетизам“.³³⁸ Велики део излагачке праксе како у земљи тако и у иностранству био је заснован на потреби усаглашавања дуалног идентитета југословенске културе – њеног комплексног мултинационалног наслеђа оличеног у елементима широко схваћене и магловито дефинисане народне културе с једне стране и њене отворености према свету, оличеном у прихватању актуелних тенденција западне уметности, с друге. Главна њена премиса била је слобода стваралаштва и аутентичност индивидуалних истраживања различитих ликовних поступака који су више или мање били усмерени ка апстракцији као доминантном језику савремене уметности. Скулптура модернистичког канона је постала део комплексне мозаичке структуре југословенског света уметности, који је чинио најважнији део званичне симболичне политике и државне репрезентације културе. Системска подршка модерној уметности која је, добивши баш као и на Западу конотацију слободе (демократије и отвореног друштва), у Југославији је имала троструку функцију: 1. симболизовање утопијског поверења у будућност коју је неговала званична идеологија, 2. премошћавање етничких и религијских разлика југословенског друштва помоћу наднационалног универзалног језика савремене апстрактне уметности и 3. потребе интернационалне промоције југословенског типа „социјализма са људским ликом“.

2. Ка новој монументалности – модернизам и послератни споменици

Након почетне уздржаности, није било потребно превише времена да се схватања југословенске модернистичке скулптуре пренесу и на југословенске јавне споменике. Већ конституисани као материјализована монументална *memoria* на НОБ са свим њеним идеологемама попут „револуције“, „жртава фашистичког терора“ и „братства-јединства“, они су као симболи службене партијске митологије након раскида са Информбиром, убрзо постали поље за пласман монументалних иновативних форми јавног споменика. Нови идеални споменик је службено оглашен управо у Крагујевцу 1953. приликом оснивања Спомен-парка, када се „споменик“ јасно артикулише као *простор*, те тиме препушта поље меморијалне уметности архитектури, урбанизму и пејзажном дизајну. У овом концепту споменика вајарство (и сликарство) учествују тек у секундарном смислу, пошто треба да обезбеде „акценте“ у простору као главном носиоцу меморијалног садржаја. Питање споменика као *објекта*, међутим, остало је да се реши преваходно у пољу репрезентативне споменичке пластике. Прилика за то се указала исте 1953. године у Београду када је Војин Бакић поднео свој предлог за споменик Марксу и Енгелсу порученом за ново уређени трг испред монументалног Дома синдиката. Фигуре двојице „апостола“ научног социјализма су својом импозантном масивношћу и успелим кубистичким геометријским редуccionизмом у обликовању волумена први пут наговестиле могућности коју је модерна скулптура могла имати у развоју траженог „новог типа споменика“. Предлог је, међутим, једногласно одбијен као и Бакићев нацрт за новосадски споменик Јовану Јовановићу Змају. То одбијање је означило

³³⁸ О феномену социјалистичког естетизма као инструменталном појму којим је а posteriori дефинисано стање у послератној уметности као друштвено компромисно, „естетско“ и од стварности удаљено, те његовом трансферу из књижевне у ликовну критику писао је Јеша Денегри. J. Denegri, „Socijalistički estetizam“, Pedesete: teme srpske umetnosti, 104-110. О диференцијацији између 'социјалистичког естетизма' и 'социјалистичког модернизма' при чему први феномен представља само умерену уметност 'главног' тока унутар ширег феномена под којим се подразумева 'укупна духовна, културна и уметничка клима социјалистичке Југославије у периоду и у условима њене послератне модернизације': J. Denegri, „Specifični fenomeni jugoslovenskog umetničkog prostora: 'socijalistički modernizam' od umerenih do radikalnih pozicija“, Posleratni modernizam – neoavangarde/postmodernizam, Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990, 13-15.

последњу одбрану већ напуштеног обрасца социјалистичког реализма, а бурна реакција критике била је одраз све јаснијих захтева за новим и систематским промишљањем споменичке уметности у Југославији.³³⁹ Већ следеће 1954. године, постављањем споменика стрељаним грађанима Лојзе Долинара у Јајинцима, највећем стратишту из времена Другог светског рата, направљен је последњи покушај да се скулптура заснована на старијим конвенцијама фигуралне пластике трајно позиционира као симболични елемент југословенске репрезентативне културе и монументалног званичног сећања.³⁴⁰ Готово истовремено, са првом изложбом на којој је инаугурисана потрага за скулптуром „слободне форме“ у Београду, српска критика подржава нужност раскида са „монументално- репрезентативним узорима“ академске традиције жалећи што принципи синтетичке поједностављене нове пластике нису нашли своју примену у споменичкој уметности.³⁴¹ Демонстрација коначног раскида са старим академским конвенцијама у пољу јавне споменичке скулптуре наступила је већ следеће 1955. године, када је приликом ревидирања пројекта за уређење Спомен-парка Јајинци код Београда, већином гласова жирија одлучено да се уклони споменик жртвама стрељања Лојзе Долинара подигнутог свега годину дана пре тога.³⁴² Тај, рекло би се, декларативни консензус да се одбаци један споменик, изведен по свим узусима владајуће идеологије и постављен пре свега годину дана, указује јасно на радикално промењен однос партијског врха према симболичном обележавању најважнијих места сећања новог режима.

Пуко одбацивање старијих споменика није, међутим, било довољно за прихватање модернистичке пластике као нових меморијала. Уз подршку и очекивања критике, савремена скулптура се за своју монументалност и споменички статус ипак морала изборити сама. Уколико је за овладавање новим поступцима и усвајање језика модерне скулптуре било важно дистанцирање од јавне споменичке уметности и склањање у интимност атељеа као простора слободе, утолико је за примену новооткривених могућности скулптуре у споменичком контексту било важна њена својеврсна рехабилитација као јавне уметности чија се суштина открива превасходно у јавном отвореном простору. За тај процес су били заслужни припадници млађе генерације српских вајара окупљена у групи Простор 8, која се прва

³³⁹ Чланови жирија за Споменик Марксу и Енгелсу су били Милан. Б. Богдановић, Јосип Видмар и Мирослав Крлежа. У Хрватској су се у одбрани слободе стваралаштва и истицању уметничких квалитета Бакићевог дела истакли Радослав Путар и Милан Прелог. Упор: Nataša Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, *Retrospektiva*, (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti 7.12.2013- 2.2. 2014), 15-109, 49. За другачије мишљење по коме Бакићево остварење није постигло чисту пластичну уверљивост у контексту савремених обликовних стандарда, већ се пре ради о неком облику „разводњеног и схематизованог псеудомонументализма“, који више подсећа на споменике у духу смекшалог социјалистичког реализма, какви су ницали у земљама источног лагера: Z. Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, 198-199.

³⁴⁰ О. Manojlović – Pintar, *Arheologija sećanja*, 366. Споменик, ослоњен на иконографију Роденових Грађана Калеа представља монументалну скулпторалну групу бронзаних фигура представљених у складу са академским конвенцијама фигуралне пластике. Идеалистички образац и обавезна хероизација ликова припадају нормативној поетици социјалистичког реализма. Био је то свакако један од првих покушаја да се на монументалан начин представе жртве стрељања. Оне су овде успешно протумачене у оквиру обавезујућег борбеног морала у коме није било места за приказе патње и жалости. У групи од петнаест фигура мушкараца, жена и деце, само је мањи број представљен у тренутку смрти, док је већина приказана у ставу и гестовима херојског отпора, непосредно пред стрељање, јасно саопштавајући идеју тријумфалне жртве која је била и централни мотив званичног наратива.

³⁴¹ О. Бихаљи-Мерин, „Млади београдски вајари“, *Политика*, 22. март 1954. (izvor: Privatna arhiva porodice Soldatović) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/Politika-22.3.1954.-hronologijaizlaganja.pdf> (Приступљено 17.18.1021)

³⁴² Сања Хорватинчић, Повијест немогућег споменика, АНАЛИ ГАА XXXII-XXXV (32-33, 34-25), 265 Споменик је под именом „Споменик отпора и страдања“ премештен у Краљево након усвајања коначног идејног решења за уређење Јајинаца Бранка Бона и Милинковића 1959. О. Manojlović – Pintar, *Arheologija sećanja*, 366.

декларативно залагала за повратак скулптуре као естетског објекта у јавни простор.³⁴³ Своју прву изложбу скулптура на отвореном (у Пионирском и Ташмајданском парку) одржали су свега неколико месеци након што су исте, 1957. изложбом Савремене српске скулптуре програмски започели прихватање новог канона слободне пластичне форме.³⁴⁴ Била је то иницијатива која за нову скулптуру означила почетак враћања монументализму као једном од крајњих исходишта и својеврсног *raison d'être* скулптуре као медија, као и њеном просторном оквиру, неопходном за пуни доживљај њене естетике. Она је била инспирисана и универзалним просветитељским традицијама о племенитој и хуманистичкој димензији уметности које је баштинио и југословенски социјализам, док је са авангардним покретима делила концепт „живе“ уметности која треба да буде део свакодневног људског искуства, ван „стерилних“ музеја и галерија.

Истовремено, оснивање групе *Простор 8* било је мотивисано потребом да се удруживањем вајара по узору на сликаре организоване у Децембарској групи, српска модерна скулптура профилише као релевантан уметнички медиј и заузме одговарајућу позицију у уметничком животу и културној политици земље.³⁴⁵ У контексту нове српске споменичке праксе, изложбе групе *Простор 8* су успеле да скрену пажњу на проблем примене форми модерне скулптуре у новој споменичкој архитектури која је захваљујући великим просторним захватима стекла примат у овом пољу. Како је Миша Поповић, један од чланова групе формулисао, један од њених циљева је било успостављање сарадње вајара са архитектама и враћање скулптуре у простор, при чему се подразумевају већ они уређени нови простори дефинисани социјалистичким урбанистичким плановима и архитектуром. Препознаје се тада и изазов који је развој савремене архитектуре и нових материјала које је она донела представљао за вајарство. Нова монументалност је захтевала досезање нове естетике, нових „ликовних квалитета“ да би се избрисала вештачка граница између „чисте“ и „примењене“ скулптуре, те да би сама скулптура која би добила примену у архитектури могла да се идентификује као уметничко дело, односно да поврати свој уметнички статус.³⁴⁶ Већ следеће изложба групе наредне 1958. године привлачи већу пажњу критичара који се усмеравају на проблем скулптуре у отвореном простору. Тада се и постављају питања могућности нових облика и материјала (попут високо-полираног челика у коме ради Војин Стојић), њихових интеракција са средином у коју су постављене, питање постаментa, рефлексije светлости и њеног утицаја на поимање форми скулптуре.³⁴⁷ Ограничени донети ових покушаја да се нова скулптура у читавом спектру својих различитих формално-стилских појава постави у простор, су били и главни разлог што је у оновременом прогресивистичком историјско-уметничком наративу српска послератна скулптура у целини негативно оцењена.³⁴⁸ Са тог становишта, које је заступао Лазар Трифуновић, повлачење вајара у затворени простор атељеа, у почетку нужни корак за еманципацију скулптуре од застарелих академских конвенција репрезентације у свет експеримента и ситне пластике, показало се касније као препрека даљем развоју модерне скулптуре. По његовим речима, „за путеве и токове модерне српске скулптуре било је од

³⁴³ Групу су чинили: Ана Бешлић, Олга Јанчић, Јован Кратохвила, Миодраг Миша Поповић, Милош Сарић, Јован Солдатовић, Ратимир Стојадиновић, Александар Зарин. *Политика*, I/10, 18. август 1957. <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-osam-beogradskih-vaajara/> (Приступљено 09.12. 2022)

³⁴⁴ *Политика*, I/10, 18. август 1957.

³⁴⁵ „Вајари ‘Простор 8’ о себи и својој групи”, *Vidici*, 37–38, 10. децембар 1958. (извор: Privatna arhiva porodice Soldatović) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1958/09/Vidici_37-38-hronologijaizlaganja.pdf (Приступљено 09.12. 2022)

³⁴⁶ Исто.

³⁴⁷ М. Б. Протић, „Проблем скулптуре у слободном простору”, *НИИ*, VIII/405, 5. октобар 1958. (извор: Privatna arhiva porodice Soldatović) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1958/09/Izlozba-grupe-Prostor-8_15-hronologijaizlaganja.pdf

³⁴⁸ Интересантна је подударност да је послератна скулптура била маргинализована и у историјско-уметничкој литератури других средина. J. Marter, *Postwar Sculpture Re/viewed*, *Art Journal* (winter 1994), 20–22.

пресудног значаја то што она никако није могла да изађе из атељеа у простор, па самим тим ни да до краја освоји и савлада онај битни феномен своје сопствене структуре“.³⁴⁹

Деловање групе *Простор 8* свакако да је допринело артикулацији потребе редефинисања места и улоге скулптуре у јавном простору унутар доминирајуће парадигме социјалистичког модернизма те његових друштвено-политичких еквивалената у виду свеопште индустријализације, модернизације и урбанизације земље. С друге стране, као одговор архитектуре, у теоријском а потом и у практичном делу Богдана Богдановића долази и до редефинисања концепта простора као својеврсне позорнице модерне скулптуре. Истовремено са деловањем групе *Простор 8*, Богдановић објављује своја размишљања о „постављању споменика“ у којима старе идеје о месту споменика у архитектонско-урбанистичком окружењу развија до замисли о просторном оквиру као самом предуслову деловања споменика, урбанистичком „мизансцену“ као делу споменичке целине.³⁵⁰

Од друге половине педесетих нови поредак успостављен након раскида са Информбироом, у Југославији пригодно именован „социјализам са људским ликом“ своју репрезентативну слику је почео да гради управо увођењем модерне скулптуре у јавни простор, стварајући од њега естетизовани оквир свакодневице новог социјалистичког човека. Модерна скулптура је од друге половине педесетих нашла своје место на бројним трговима и парковима свих већих Југословенских градова, а у Аранђеловцу је основана и један од најрепрезентативнијих збирки скулптуре на отвореном као део међународног уметничког симпозијума „Бели венчац“.³⁵¹ У пољу меморијалне уметности он је отишао још даље, не свдећи се само на интеграцију нове скулптуре у претходно дефинисани простор, већ својеврсном фетишизацијом самог простора као артифицираних монументалних „светих места“ нове Југославије. Крагујевачки Спомен-парк је први који је основан и замишљен, а касније постепено реализован са том намером, да би му уследили бројни меморијални комплекси широм земље (многи од њих управо Богдановићеви), творећи њену својеврсну „сакралну“ топографију којом је око заједничког сећања на НОБ као залога заједничке будућности симболички репрезентована слика југословенског „идеалног друштва“.

Апел за монументалношћу који је неодојив од јавности скулптуре остао је, како се показало, основни предуслов за њен развој као медија модерне уметности.³⁵² Управо због тога као суштински важна за примену схватања савремене скулптуре на споменички жанр, чини се позитивна потрага за споменицима као новим симболима југословенске револуције. Другим речима, није било довољно однеговати продукцију савремене пластике на задовољавајућем нивоу нити критиковати постојећа споменичка решења као застарела. Тек је са (политичким) захтевом за новом врстом споменика отворена могућност новој скулптури да испољи своје могућности у концептуализацији споменика. Уз афирмацију модернизма, схваћеног као ширег феномена који обухвата многе различите појаве и правце и упоредног процеса друштвене институционализације „слободе“ стваралаштва током шесте деценије, појам „нови тип споменика“ подразумевао је и његов „модернистички“ идентитет.

³⁴⁹ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, 5. За другачије мишљење и знатно блаже судове о српској скулптури види: М. В. Protić, *Skulptura XX veka*, 133-134.

³⁵⁰ Б. Богдановић, „О постављању споменика“, Богдан Богдановић, Мали урбанизам, Сарајево 1958, 32-48. Богдановић је своја запажања и критичка размишљања о граду, не само са архитектонско-урбанистичког већ и са антрополошког и културног становишта уздигао на ниво феноменологије града кроз своју публицистичку делатност, посебно у рубрикама „Мали урбанизам“ у Борби и „Идеје мојих пријатеља“ у НИН-у.

³⁵¹ Стеван Станић, „Аранђеловачки 'Мермер и звуци'“, Уметност, 22 (1970), 139-140.

³⁵² Миодраг Протић управо у интимизму међуратне генерације вајара, њеној склоности ка портрету, акту и ситној пластици, који је за последицу имао гашење смисла за монументално и која је водила заборау споменика као социјалног медијума, као грађења облика у слободном простору, видео и неуспех споменичких решења социјалистичког реализма. М. В. Protić, *Skulptura XX veka*, 78-80.

Однос модернизма, међутим, тачније његовог крајњег исходишта које се у уметничкој пракси високог модернизма манифестовао кроз апстракцију, и споменичког жанра, носи дубоке и суштинске унутрашње контрадикције.³⁵³ Немогућност модернистичког споменика проиходи директно из аутономности уметности као кључног термина модернистичког дискурса. Како примећује Розалинд Краус (лат.) споменици настали у модернизму „не могу да упућују ни на шта друго изван себе самих као чистих обележивача или основе... апстрактни самореференцијалан споменик не може да подсећа на било који догађај изван себе самог или он бесконачно указује на властити гест према прошлости, на комеморацију своје суштине као дислоцираног знака“.³⁵⁴ Тај спољашњи догађај, који је у супротности са беспредметном, унутар себе затвореном херметичном структуром дела модерне уметности, је сама суштина споменика као симболичке монументалне репрезентације, по правилу политизованог, заједничког сећања. Стога и не чуди да је на Западу, у коме је апстракција почела да доминира током педесетих, управо јавна скулптура постала главно поље у коме се огледала њена контроверзна улога и „одрживост“.³⁵⁵ Аналитичка рационална критика и високомодернистичка гринберговска формалистичка парадигма која се манифестовала кроз апстракцију биле су у супротности са комуникационим деловањем званичне културе сећања која се традиционално ослањала на употребу емоција. У том контексту посматрано, споменик у модернистичком дискурсу не само да не испуњава своју функцију подсећања на одабрани догађај из прошлости, већ се налази у процепу између емоционалне равнодушности и мржње.³⁵⁶

И поред концептуализације емоција у естетици још од појма емпатије, односно, уосећавања (Einfühlung) које уводи Роберт Фишер (Vischer) крајем 19. века а развија утицајни Теодор Липс (Theodor Lipps), до краја 20. века емоције су готово потпуно ишчезле из домена естетике, а уметност је постала предмет когнитивне спознаје.³⁵⁷ Скулптура „слободне форме“, и посебно апстракција као крајње исходиште модернизма, која је почела доминирати у југословенском уметничком простору током педесетих и шездесетих, теоријски је била препознавана као интелектуална уметничка пракса, а не субјективна „унутрашња потреба“ - рационалистичка операција „синтезе“ елемената, уместо „анализе“, односно мисаони процес сажимања података и испитивања пластичних могућности.³⁵⁸ Оваква схватања, ослоњена на теоријске претпоставке настале у оквиру руске авангарде, посебно конструктивизма током друге и треће деценије 20. века, распрострањена су била у западној теорији и критици, а најјасније их је уобличио и промовисао Херберт Рид. За њега, конструктивистички термин *реалност живота* (која је била циљ уметности) је био метафизички избор уметника чије се деловање, у складу са тим, мора усмерити на естетско откривање елемената реалности, тј. на описивање или конкретно представљање елемената простора и времена. Они нису изражајни медији личних емоција, на тај начин би били само погрешно тумачени. Они су универзални, подлежу универзалним законима и према томе, над лични. Апстракција је, према томе означавала *јасну визију чисте реалности* која је била циљ конструктивиста. Она се могла

³⁵³ Džeјms E. Jang (James E. Young), „Sećanje/spomenici, Kritički termini istorije umetnosti“, prir. Robert s. Nelson i Ričard Šif, Novi Sad: Svetovi, 2004, 296-390.

³⁵⁴ Rosalind E. Krauss, *The Originality of Avant-Garde and other Modernists Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, 280.

³⁵⁵ Mona Hadler, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, Editor's statement, *Art Journal*, (Winter 1994) Vol. 53, No. 4, 17-19.

³⁵⁶ Више о емоцијама у меморијалној уметности: К. Митровић, „Емоције у меморијалној скулптури социјализма: Спомен-парк Крагујевачки октобар“, *Скулптура: метод, медиј и друштвена пракса*, зборник радова, ур. Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović, (Novi Sad: Музеј савремене уметности Војводине, 2016), 39-55.), 39-55.

³⁵⁷ David Freedberg, Vittorio Gallese, „Motion, Emotion and Empathy in aesthetic experience“, *Trends in Cognitive Science*, Vol. 11 5 (2007), 197-203.

³⁵⁸ Миодраг Б. Протић, „Нове тежње у нашој скулптури, Изложба сарадника радионице Томе Росандића“, *Књижевне новине*, 25. март 1954. (Izvor: Legat Olge Jančić, Kuća Legata Beograd)

остварити само преко *чисте пластике*, једног од кључних појмова модернистичке уметности.³⁵⁹ Иако је утицај Татљиновог *Споменика Трећој интернационали* препознат као пресудан за промену парадигме монументалне скулптуре, чини се да је за концепцију новог споменика какав се почео развијати од средине шесте деценије, подједнако важно наслеђе конструктивистичке уметничке теорије Антоана Певзнера и Наума Габоа.³⁶⁰ За конструктивизам ове двојице уметника, како то објашњава Херберт Рид, кључан је био појам *чисте реалности*, која није „одраз површних аспеката механизоване, индустријске цивилизације, нити редукција визуелних података на њихове кубистичке планове или пластичне запремине, које уосталом могу бити варијације натуралистичке уметности, већ је то увид у структуралне процесе физичког универзума онако како га је откривала модерна наука.“³⁶¹ То је била врста нове „епохалне свести“ унутар дискурса модерне уметности коју је омогућио још Вилхелм Ворингер у својој дисертацији *Апстракција и осећавање*, у којој је теоријски афирмисао не миметичке форме, односно апстракцију у уметности као легитимно „уметничко хтеће“ које мора одговарати одређеном историјском тренутку и његовом „осећању света“.³⁶²

У контексту новог југословенског споменика, рационалистички дух конструктивизма је био несумњиво близак комунистичком одбацавању традиционалне духовности, док је с друге стране тачно одражавао готово идолатријски однос комуниста према науци као инструменту промене друштвене стварности и изградњи „идеалног друштва“.³⁶³ У том смислу се и замисао новог споменика револуције као симбола југословенског социјализма логично могла темељити на позитивним вредностима модерности као друштвеног феномена. Тако схваћена уметност је у Ридовој теоријској одбрани конструктивистичког концепта „чисте реалности“, која у суштини није морала бити естетска активност, могла бити сагледавана као конститутивни део нове друштвене стварности.³⁶⁴ Сматрајући дубину интелектуалне визије која проистиче из модерне физике, пресудним квалитетом уметности, уметничка конструкција за Рида ипак није научно, већ поетско дело: „то је поетика простора, поетика времена, универзалне хармоније. Уметност ... прихвата све универзалне многострукости које наука испитује, али их своди на конкретан пластични симбол“.³⁶⁵

³⁵⁹ Овде се Рид позива на један од канонских текстова апстрактне уметности Пита Мондријана, који је по њему најјаснији израз њених принципа. (Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York & Witrenborn, 1945.) Herbert. Read, „Constructivism - The Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner“, Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber - London, 1969, 232.

³⁶⁰ О њиховом *Манифесту конструктивизма* (1920) писао је Нандор Глид. Упор: Irina Subotić, Nandor Glid, Beograd: Vujčić kolekcija, 2012, 52, напомена бр. 48. Рецепцији конструктивистичке теорије у српској и југословенској послератној уметности у науци није поклоњена довољна пажња.

³⁶¹ H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, 233.

³⁶² Утицајна дисертација одбрањена је још 1907. (*Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*), публикована докторска дисертација, Neuwied, 1907, затим као књига, Minhen: R. Piper, 1908 (Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Translated by Michael Bullock. New York: International University Press, 1953) Wilhelm Worringer, *Апстракција и осећавање - Прилог психологији стила*, (прир. и прев. З. Гаврић) Боговађа 1996.

³⁶³ Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946 -1963*, Београд: Службени гласник, 2013, 12-14. И Нандор Глид у свом рукопису о конструктивистичким појмовима чисте реалности пише у контексту рушења буржоаске културе и изградње новог света. I. Subotić, Nandor Glid, 52., нап. 48.

³⁶⁴ Он је посебно пажњу обратио на две детерминишуће категорије конструктивистичког, односно, апстрактног, уметничког дела: *задовољство* и *израз*. У односу на науку која својом објективношћу треба да информише, уметничко дело је стваралачки чин који треба да задовољи. Природу тог задовољства не треба поистовећивати са емоционалним задовољењем. Од многих видова перцепције које пружају задовољство, најчистије је оно интелектуално и чулно. Најпотпуније задовољство пружа резултат дисциплинованог напора, а уметничка дисциплина подразумева 1. вештину конструкције, 2. селективно посматрање и јединствену, 3. интелектуалну визију. H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, 232-233.

³⁶⁵ Ibid., 233.

Иако за Рида није било сумње у „чисту“ уметност, тј. уметност чисте форме, која надилази субјективно и индивидуално, он је препознавао проблем „комуникације“ такве уметности, посебно према публици „општег естетског сензибилитета“.³⁶⁶ Сам се суочио са тим проблемом већ 1953., на првом тесту употребне могућности новог уметничког језика, када је апстракција, која је преовладала на конкурс за *Споменик непознатом политичком затворенику*, била снажно оспорена у јавности. Иако је негативна критика победничких решења овог конкурса привремено зауставила продор апстракције у европску јавну споменичку скулптуру, сам конкурс је постао важан као поље дебате о употребљивости апстракције и/или реализма као јавне монументалне уметности, како у контексту потребе обележавања места нацистичког терора и послератних сентимената о трагедији масовних жртава, тако и у контексту симболичне политике хладног рата. Овај конкурс, наиме, представља рани пример директног уплива владе САД у афирмисању културне супериорности Америке и њених савезника, уз подршку читавог система уметности, који ће доживети пуни обим у потоњем промовисању апстрактног експресионизма.³⁶⁷ Педесетих година, пак, колико год била употребљавана као симбол западног индивидуализма „слободног света“ насупрот тоталитарном Источном блоку, херметична ауто-референтна апстракција није могла испунити све комплексне захтеве јавне монументалне скулптуре и њене иманентне ангажованости, што се посебно видело у раним покушајима обележавања Холокауста.³⁶⁸ Илустративан пример је питање које је поставио Натан Рапопорт, аутор Споменика варшавског гета из 1947. године. „Да ли сам могао поставити камен са рупом и рећи '*Voilà! Heroizam Jevreja*'?“ С друге стране, упркос продору апстракције, у пољу уметности, посебно скулптуре, мотив људске фигуре је и даље остао релевантан, крећући се у два упоредна колосека модерне скулптуре – експресионизма и „формализма“.³⁶⁹ Крајем прве послератне деценије, усред (лажне) дихотомије између апстракције и реализма, управо је људско тело, често деформисано као „нова слика“ човека, постало признато као најречитији симбол егзистенцијалистичког схватања о угрожености и универзалној трагици човечанства.³⁷⁰

Покушај обележавања хиљада жртава на стратиштима широм земље у складу са њиховом улогом у тријумфалном наративу о НОБ-у био је нови обликовни и концепцијски проблем за српску и југословенску скулптуру. Непосредно после рата, попршта великих битака и бројна стратишта широм земље су постала нова „света“ места револуције и НОБ-а. На њима су подизана спомен-обележја у духу традиционалне споменичке скулптуре, фигуралне пластике са натуралистичким ликовима бораца, или архитектонски елементи попут прочеља, пирамиде или стуба, или пак, најједноставнији облици обележја у виду спомен-

³⁶⁶ Ibid., 235-236.

³⁶⁷ Официјелно покровитељство је било поверено лондонском Институту за савремену уметност који је водио управо Херберт Рид иако су везе са Стејт департаментом неупитне. И поред тог што ниједан рад није изведен, у следеће две деценије у Америци је уз државну помоћ апстракција била у потпуности институционализована као јавна скулптура: Joan Marter, „The Ascendancy of Abstraction for Public Art. The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Winter, 1994, 28-36.

За другачије становиште и аргументацију: Robert Burstow, „The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': Reassessing the Unknown Patron of the The Monument to the Unknown Political Prisoner,“ *Oxford Art Journal* 20, No. 1 1997, 68-80.

³⁶⁸ James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Conn.: Yale University Press 1993, 168.

³⁶⁹ Michèle C. Cone, „The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Postwar Sculpture“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Winter, 1994, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, 73-78.

³⁷⁰ О изложби у Музеју модерне уметности у Њу Јорку: Dennis Raverty, „Critical Perspectives on New Images of Man“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, (Winter, 1994), *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, 62-64. Joan Marter, „Recollections of New Images of Man: An Interview with Peter Selz“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, (Winter, 1994), *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, 65.

плоча.³⁷¹ Најмонументалнији послератни споменички пројекат је био споменик посвећен победи Црвене армије у Батинској бици, Антуна Аугустинчића из 1947. године. Својим визуелним језиком заснованим на скулптури предратног академизма и класицистичким конвенцијама европске меморијалне уметности, ово монументално дело је маркирало идеални споменик реалног социјализма. Сличан репертоар конвенционалних мотива ратних меморијала или класичних споменика, посебно пирамиде, обелиска или пилона/стуба био је примењиван у најранијим споменичким обележјима на местима „ратних страха“ како су се непосредно по завршетку рата називали бројни логори за масовно уништење широм Рајха. Већ раних педесетих, међутим, прикладност ових форми за споменике на местима масовног уништења Јевреја почињу да се доводе у питање.³⁷²

До преиспитивања смисла класичних споменика дошло је још раније, након Првог светског рата. Искуство масовног страдања до тада неупоредивих размера и ужаса рата, први пут је изнело на видело апсурдност споменика као симбола тријумфа победника и глорификације жртве. У Немачкој, тешко погођеној поразом, социјално ангажована уметница Кете Колвиц (Kathe Kollwitz) је прва показала сву дубину парадокса ратног споменика. Споменик које је требало да овековечи успомену на њеног погинулог сина и његове ратне другове, претворила је у споменик „Ожалошћених родитеља“, први пут стављајући у центар пажње не само своју личну родитељску тугу, већ и ненадокнадивост губитка живота и бесмислености ратног страдања.³⁷³

У то време на Западу полако почиње да се формира свест о цивилној жртви, да би полако и то тек након Другог светског рата та свест утицала на диференцијацију у оквиру, до тада неподељеног, сећања на рат. Централна парадигма те промене посматрања рата је управо узалудност страдања.³⁷⁴ Ово становиште је било могуће захваљујући сложенем историјату и семантици појма цивилне жртве. Наиме, на препознавање цивила као жртава рата у званичном јавном памћењу одлучујуће је утицало оно што Алеида Асман (Aleida Assmann) назива „цепањем појма жртве“ на активну и пасивну. Обе варијанте су изведене из поларизације појмова, па се тако на једном налази вољно залагање властитог живота, разумљиво унутар религијске или херојске семантике, док је на другом пасивни и одбране лишени објекат насиља. Сваком од ова два облика жртве одговара другачија форма памћења. Проблем са овим потоњим, односно „трауматским“ сећањем на жртве је што у њему, за разлику од херојског жртвовања, нема борбе, већ „у језивој асиметрији агресивне моћи и њој изручене немоћи постоји само прогон и уништење, тамо нема политичких циљева, мотива или вредности које су прогоњени могли истурити против разарачке силе“.³⁷⁵

Свест о цивилној жртви, сентимент о ужасима страдања, патњи и губитку живота након Другог светског рата не само да је оспорила конвенционалне форме меморијалне уметности,

³⁷¹ У те сврхе су најчешће коришћене пирамиде као једна од конвенционалних погребних споменичких форми која је имала широку употребу у Србији као и читавој Европи пре, а посебно након Првог светског рата Пирамиде као спомен обележја страдалима у НОБ-у су тако подигнуте на простору стратишта Бубањ код Ниша 1950. године, док је 1952. на Кадињачи, месту погибије ужичког радничког батаљона, подигнута пирамида испод које је костурница са посмртним остацима бораца.

³⁷² Harold Marcuse, Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre, *American Historical Review* Vol. 115. No. 1 (February 2010), 53-89.

³⁷³ Споменик се налази на немачком војном гробљу Владсло. Прву варијанту уметница је сама уништила 1919. године, да би га поново започела по новој замисли тек 1925. У међувремену је почела интензивно да ствара ангажовану анти-ратну уметност као вид борбе против новог таласа ратне пропаганде која је почела да се тих година јавља у Немачкој, али и као израз личне жалости за погинулим млађим сином: Ingrid Sharp, „Kathe Kollwitz's Witness to War: Gender, Authority, and Reception“, *Woman in German Yearbook*, 27 (2011), 87-107.

³⁷⁴ Н. Кадје, Сећање у камени, 80.

³⁷⁵ Aleida Assmann, *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti* (Beograd Biblioteka XX vek), 2011, 86-88. У цивилној жртви и немогућности идеје бесмисленог страдања у контексту Спомен-парка у Крагујевцу: Katarina Mitrović, „Емоције у меморијалној скулптури социјализма“, 43.

већ је, посебно када је у питању било меморисање Холокауста, довела у питање смисао језика реалистичке скулптуре. Први заокрет ка потпуно беспредметној уметности одвијао се, међутим, у Сједињеним Америчким Државама и то у оквиру рада јеврејске заједнице на изградњи новог јеврејског идентитета темељеног на Холокаусту и оснивању државе Израел. За многе од скоро хиљаду синагога подигнутих у Америци од почетка педесетих ангажовани су били уметници повезани са тада актуелним апстрактним експресионизмом.³⁷⁶ То су биле прве велике поруцбине које су демонстрирале могућности употребе апстрактне уметности као и њен симболички потенцијал за нову културу монументалног званичног сећања, истовремено указујући на међузависност архитеката, вајара, сликара и примењених уметника која ће постати једно од обележја глобалне модерне споменичке праксе.

Нова меморијална уметност у Југославији се појавила истовремено и то такође у оквиру акције које је предузела јеврејска заједница. У Београду је 1952. године на сефардском гробљу подигнут Споменик убијеним Јеврејима, тада младог архитекте Богдана Богдановића. Заједно са још четири споменика био је део организоване иницијативе јеврејске заједнице у Југославији којом је уз помоћ новоосноване државе Израел симболички конституисан нови јеврејски идентитет заснован на заједничком сећању на страдање Јевреја.³⁷⁷ Споменик за који је Богдановић добио Октобарску награду града Београда, био је смео искорак ка апстракцији и симболизму, од којих су оба били потпуно страни дотадашњој ратној меморијалној пракси не само у комунистичким земљама већ и оним у западној Европи. Овај, Богдановићев први споменички рад, одредиће и његову богату будућу делатност као уметника који је развио специфичан језик и концепт споменика унутар југословенске меморијалне уметности.³⁷⁸

Истовремено, на Западу са напретком економије и стабилизацијом политике у ситуацији блоковске поделе света, потрага за меморијалним формама које би изразиле жељена значења је добила на све већем значају. Исте године када се у комунистичкој Југославији утврђује концепција Спомен-парка у Крагујевцу, међународни конкурс за *Споменик непознатом политичком затворенику*, иако нереализован, захваљујући огромном броју радова и великом публицитету скренуо је пажњу на монументалне могућности апстрактне форме савремене скулптуре.³⁷⁹ У исто време у Роттердаму се открива *Споменик разореном граду* Осипа Заткина, којим је први пут у монументалним размерама званичне репрезентативне уметности дезинтегрисана идеја ратног хероја, а људска фигура је уместо симбола победе постала симбол ратног разарања и страдања.³⁸⁰

Оваква схватања су утицала и на развој југословенске послератне споменичке уметности, иако се рат у Југославији глорификовао као велика победа револуционарних снага, победа обичног народа над окупатором, а смрт, страдања и разарања су била представљена као део нужне, чак вољне, жртве које су народи Југославије поднели како би освојили слободу.³⁸¹ Богдановићев споменик је остао најранији, али усамљени пример радикално другачијег концепта споменика. Везан за сефардско гробље и специфичност Холокауста, заклоњен од очију јавности, он није могао постати део нове југословенске репрезентативне монументализоване меморије. С друге стране, престижна Октобарска награда којом је Богдановић овенчан исте године када је откривен споменик, била је јасна порука да је

³⁷⁶ Janay Jadine Wong, *Synagogue Art of the 1950's. A new Context for Abstraction*, *Art Journal* Vol. 53, No. 4, *Sculpture in Postwar Europe and America* (Winter 1994), *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, 37 -43.

³⁷⁷ О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 367-372.

³⁷⁸ Владимир Вуковић, „Архитектура сећања –Меморијали Богдана Богдановића“, *Архитектура храма*, ур. Љубиша Фолић, Београд, 2012, 391-420, 392-395.

³⁷⁹ Н. Marcuse, „Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre“, 80-81.

³⁸⁰ Joan Pachner, „Zadkine and Gabo in Rotterdam“, *Art Journal* Vol. 53, No. 4, *Sculpture in Postwar Europe and America*, (Winter 1994), 79- 85.

³⁸¹ О сједињавању ратног искуства са револуционарним наративом и цивилним жртвама као основи југословенске идеологије „братства и јединства“: О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 365-366.

партијски врх био спреман за промену државног меморијалног пејзажа и форми револуционарних споменика. Модернизам нових споменика који је превладао крајем педесетих, да би у седмој деценији постао доминантан, бар у највећим споменичким комплексима, настао је као одговор на потребу да се формира нови југословенски идентитет након раскида са Совјетима и афирмише интегративна улога југословенског „трећег пута“ и његовог „социјализма са људским ликом“.³⁸² Била је то плански спроведена нова културна политика и стратегија званичног јавног сећања као дела симболичне политике Титове Југославије. Уметност југословенског високог модернизма је у својој монументалној форми најзначајнијих споменика с једне стране, али и афирмацијом „великих“ уметника модернизма, попут Олге Јеврић, Војина Бакића, Душана Цамоње, Нандора Глида, с друге, добила истакнуту улогу репрезентације културе и показатеља привидне отворености и либерализације друштва, истовремено носећи снажну ангажованост у промоцији југословенског социјализма као „омотача цивилизације“ и ефикасног средства за поправку „имица“ у ширем контексту геополитичких стратегија у периоду хладног рата.³⁸³

У пољу југословенске споменичке праксе, међутим, и њене подразумеване и потребне ангажованости, остао је да се реши проблем комуникативности модернизма и посебно апстракције као рационалне и над персоналне херметичне уметности заокупљене проблемима сопствене форме. Она је посебно била упитна, имајући у виду примарну идеолошку функцију свих југословенских споменика и њихову улогу у стварању новог идентитета заснованог за глорификације победе „револуционарних снага“. Како је приметила Бранка Докнић, идеологија је у новој држави била та која обликује читав друштвени систем и све државне институције, посебно оне културне. Она је „чиниолац интеграције“ који је „терором индоктринације“ од партикуларног интереса комунистичке мањине постала уверење највећег дела становништва. Више систем веровања, него идеја, комунистичка идеологија је рачунала са емоцијама стварајући стање пристрасности, настојећи да обезбеди претварање идеје у акцију.³⁸⁴ Будући ослоњена на емоције као кључни елемент свог комуникационог деловања, прихватање модернистичке сведене фигурације а посебно апстракције као новог типа споменика није било једноставно за партијске идеологе. Дилема је решена унутар новоствореног државног система уметности и његове повезаности са западном историјом уметности и критиком. Другим речима, струка је била та која је указала на могућности увођења модернистичке естетике и нових формалних решења у корпус споменичке уметности и премештавање семантичког јаза који је за собом оставио социјалистички реализам. Осим недвосмислених позива критике да се нова скулптура примени на споменике, од посебног значаја се чине две идеје. Прва - приписивање могућности емоционалног ефекта модерној скулптури и апстрактним формама и друга - прихватање двојне природе споменика као истовремено инструмента комуникације и уметничког дела. За прву је интересантна аргументација Херберта Рида коју је он изложио на предавању одржаном на Коларчевом народном универзитету 1961 године. Остављајући по страни своје теоријске претпоставке о апстракцији као новој врсти визуелног језика која, као и вербални језик, захтева одређени ниво „писмености“³⁸⁵ и вероватно свестан да иконокластична интелектуалност, типична за апстракцију, неће бити добро примљена у социјалистичкој средини, Рид је за београдску публику своје тумачење савремене скулптуре засновао на анти-рационалистичким претпоставкама њене могућности да изазове емоције. Управо посредством емоција он обједињује оне две струје које разликује у модерној скулптури – конструктивистичку и магијску, од којих прва делује у организацији простора, а друга у моделовању маса. Магична

³⁸² Ibid.

³⁸³ L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 97. Ljubodrag Dimić, „Josip Broz Tito i 'jugoslovesnki pogled na Evropu'“, *Jugoslavija u hladnom ratu*, Zbornik radova, Insititut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2010, 183-204.

³⁸⁴ Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946-1963*, 11.

³⁸⁵ H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, 235-236.

и тектонска уметност, како их он назива, по њему стоје у бесконачним дијалектичним супротностима „једна насупротив другој као представници креативног духа, једна настојећи да побуди и концентрише људске емоције у ритуалној покорности некој идеји социјалног јединства; друга дајући ликове који баш ове емоције дисциплинују у правцу неке конструктивне намене“.³⁸⁶ Позивајући се на Бронислава Малиновског и Робина Колингвуда, Рид издваја магију као конструктивну активност са специфичном друштвеном функцијом – „то није псеудо наука него средство којим се долази до унапред смишљеног циља, а тај циљ је изазивање емоција. Средства која се користе јесу уметничка, а циљ треба емоције да претвори у афективне агенсе у практичном животу заједнице.“³⁸⁷

Током прве две послератне деценије, упоредо са оваквом реafirмацијом „сврховитости“ модерне скулптуре, отклоњен је и проблем двојног идентитета споменика. „Јавност“ споменика, као један од његових одређујућих аспеката, не само што је нормализована већ није, за разлику од конвенционалних форми, оспоравала медијум споменика као уметничког дела. Илустративно за легитимизацију двоструке природе модерног социјалистичког споменика је мишљење Еугена Франковића:

„Споменик је јавни феномен; такав је по потреби која га је узроковала и којој је намењен. Физички отворен простор у ком постоји технички је једини могући медиј социјално-психолошке сфере којој је споменик управљен: духовној реалности своје средине“.³⁸⁸ Комуникативност споменика више се не сагледава као терет, али ни као повластица, већ се прихвата као њен неутуђиви елемент, као „функција јавности споменика управљена бити средине која га подиже“.³⁸⁹

Оваква залагања за споменик као легитимног дела југословенског света уметности, била су праћена адекватном акцијом државне културне политике. Она се побринула за афирмацију нових југословенских споменика као репрезентативних уметничких дела која својим квалитетом не заостају у односу на преовлађујуће уметничке токове у савременој западној уметности. Свемогућа Партија је кроз своје органе управљања била једини прави идеатор и патрон свих споменика обезбеђујући им другу компоненту њиховог реторичког ефекта – монументалност. Иако недовољно истицана, величина је, као битна одлика монументалности, била пресудна и за естетско и за симболичко деловање југословенских модернистичких меморијалних конструкција.³⁹⁰ Тиме су југословенски споменици заузели специфично место у сфери симболичне државне политике, које је било подржано и продукцијом одговарајућег штампаног материјала, па се њима издају луксузно опремљене и богато илустроване публикације, као опробано средство званичне репрезентативне културе.³⁹¹

³⁸⁶ Herbert Rid, „Višesmislenost moderne skulpture“, *Umetnost* 22 (1970), 170-171.

³⁸⁷ *Ibid.*, 169.

³⁸⁸ Eugen Franković, „Javnost spomenika“, *Život umjetnosti* 2 (1966), 17-24, 18.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ На питање величине, односно самих димензија споменика указала је Мариела Цветић. Mariela Cvetić, „S, M, L, XL ili one size fits all: Veličina statue kao ideološki parametar.“ *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa Muzej savremene umetnosti Vojvodine*, (zbornik radova, Novi Sad 2016), 57-73. Такође то питање није било никад програмски дефинисано, али се из многих примера јасно може закључити да је величина споменика имала и те како важну улогу упркос званичне идеологије о аутономности уметности. Илустративан показатељ ове контрадикције је уочила Ирина Суботић када је пишући о Нандору Глиду по коме је уметничка снага споменика независна од њихове величине и цене, констатовала да су сви југословенски споменици које је Глид највише ценио били и велики и скупи. I. Subotić, Nandor Glid, 20.

³⁹¹ Тако се већ 1961. уметничке вредности нових споменика НОБ-у равноправно са студијском пластиком приказују у књизи *Новија југословенска скулптура* (Београд: „Југославија“, 1961) са уводним текстом Миодрага Коларића кустоса Народног музеја у Београду, а уследиле су јој две репрезентативне публикације посвећене искључиво споменицима: (Југославија: spomenici revoluciji, Београд: Subnor Jugoslavije; Сарајево: Svjetlost, 1968. и *Revolucionarno kiparstvo*, са уводним текстом Јураја Балдинија (Juraj Baldani) „*Jugoslovensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo*“, *Revolucionarno kiparstvo*, Spektar, Zagreb 1977.)

Врхунац њихове легитимизације као релевантног уметничког медија је било представљање најрепрезентативнијих споменика на најважнијој међународној смотри савремене уметности – Венецијанском бијеналу 1980. године.³⁹²

Упркос томе, идеолошка позадина споменичке уметности није се у домаћој културној јавности могла игнорисати. Она је била у конфронтацији са идејама ларпурлартизма као основном претпоставком послератног модернизма, док је касније током осме деценије, у време када наступа зенит споменичке продукције, монументалност меморијалне уметности, као њена најбитнија претпоставка, у супротности са тада актуелним новим уметничким праксама и преиспитивањем уметности и њене друштвене улоге.³⁹³ Све је то био разлог да су споменици остали ипак изван југословенског света уметности. Споменици се махом нису подвргавали оценама ликовне критике, чиме су, након почетног успеха, ипак остали у сфери политике, а све мање у сфери актуелних и данимачних токова културе и уметности. Како је приметио Александар Зарин, необјашњиво „ћутање критике“ и даље фокусиране на галеријске експонате, и њена мерила споменичке продукције заснованим на површном одбацивању кванитативног просека и осредњих решења, у сенци су оставила естетске вредности великог броја изузетно успешних остварења.³⁹⁴ Дугорочно гледано, упркос напорима великог броја интелектуалаца и јавних радника, одсуство подршке професионалне ликовне критике, наштетило српској споменичкој пластици, па и читавој скулптури, како њеној тадашњој пракси, тако и њеној потоњој перцепцији и вредновању.

³⁹² Ана Ереш, Југославија на Венецијанском бијеналу, 208-214.

³⁹³ Исто.

³⁹⁴ Aleksandar Zarin, „Monumentalna skulptura“, 93-94.

III

Естетизација сећања – изградња Спомен-парка и први споменици

Исте године 1954. када се усваја урбанистичко-пејзажни план Спомен-парка у Крагујевцу, Олга Јеврић излаже свој први апстрактни рад и то такође у оквиру споменичке теме (*Предлог за споменик - Милановац*). И један и други, сваки на свој начин, представљају покушај редефинисања самог концепта споменика: у првом доминира просторна парадигма споменика, у другој споменик као објекат; у првом се ради о колаборативном пројекту тима професионалаца, у другом је на делу индивидуални напор аутора; први је конструктивни, у коме су стваралачки напори подређени споменику, други је де-конструктивни, у коме је споменик повод за субјективну стваралачку имагинацију усмерену на испитивање нових разарајућих (анти)облика и померања самих граница скулптуре. Први је остао у домену репрезентативног, друштвеног, колективног, етатистичког, други је као „пројекција сложених унутрашњих стања“ дубоко личан, анти-репрезентативан, сакривен. Први је замишљан, више пута пројектован, постепено и упорно реализован, док је други заувек остао фикција, лична фантазија о каменим белезима постављеним на пустим висоравнима где бришу непрестани ветрови и пљуште непрестане кише, у којима се свест о емоцијама, борби добра и зла преламала са природним силама, „нагоном за рушењем и потреби за грађењем“.³⁹⁵ И један и други, опет сваки на свој начин, фетишизирају сам појам споменика, доводећи га до самих граница његовог поимања и идентитета, остајући стога утопијски пројекти на супротним половима његовог имагинирања у српској култури епохе социјализма.

Потрага за новим симболима је поново започета новим конкурсом за уређење Спомен-парка у Јајинцима крајем 1956. године и тај ће конкурс и његови резултати бити један од значајних показатеља нових уметничких могућности изналажења решења за нови начин репрезентације места масовног страдања, али и проблеме у прихватању радикално другачијих начина артифицирања места колективне трауме.³⁹⁶ Као у случају Шумарица, у питању је био комплексан задатак ликовног и урбанистичко-пејзажног уређења меморијалног простора уз поштовање аутентичности места страдања, у овом случају пута којим су жртве спровођење на стрељање. Значај овог конкурса је био вишеструк. На њему први пут потпуно преовлађује модернистичка парадигма аутора млађе генерације која на иновативан начин приступа решавању проблема споменика. Већина предлога је показала успешну транспозицију језика апстрактне скулптуре у монументални симбол и визуелни фокус меморијалног простора, што се посебно видело у награђеним и откупљеним пројектима у којима су учествовали Душан Цамоња, Владета Петрић и Анте Гржетић, Ана Бешлић, Иван Кожарић, Олга Јеврић, Војин Бакић. Био је то догађај који је непосредно претходио ономе који се одигравао у Европи када је 1957. године Међународни одбор за Аушвиц на челу са Хенри Муром расписао конкурс за Споменик жртвама фашизма у Аушвицу. Конкурс за Јајинце и предлози југословенских уметника у том смислу представљају, како је убедљиво показала Сања Хорватинчић, значајан допринос покушајима решавања не само локалног југословенског, већ и ширег међународног проблема послератног споменика.³⁹⁷ Прва реализована афирмација југословенског

³⁹⁵ Јеша Денегри, „Језик, статус и контекст скулптуре Олге Јеврић“, *Олга Јеврић – композиција и структура*. Поводом стогодишњице рођења, каталог изложбе САНУ и Кућа легата, Београд 2022, 13-24, 18.

³⁹⁶ Јајинци - povodom konkursa za idejni projekt spomenika žrtvama fašizma, Јајинци - Jugoslavija, ur. Oto Bihalji-Merin, Beograd: „Jugoslavija“, 1958.

³⁹⁷ Иновативно победничко решење Зденка Колаца и Косте Ангели-Радованија на конкурс за Јајинце из 1956. предвиђало је споменик као архитектонску структуру која зидовима попут бедема само местимично

модернистичког споменика која је симболички означила његово истакнуто место у међународној репрезентацији земље, био је *Споменик југословенским жртвама* у Маутхаузену Нандора Глида. Конкурс је расписан исте 1957. године, а већ сама одлука да се позову млади и прогресивни, готово „револуционарни вајари“ указала на дефинитиван заокрет у југословенској културној политици и репрезентацији земље.³⁹⁸ Промена о којој је реч се одиграла управо у периоду осмишљавања првих споменика у крагујевачком Спомен-парку.

1. Почетак изградње Спомен-парка у Крагујевцу - проблеми и контрадикторности (1954-1956)

Након одабира првопласираног рада на конкурс за идејно решење спомен-парка у мају 1954. године отпочели су припремни радови на преуређењу стратишта у Шумарицама.³⁹⁹ Локална штампа је одушевљено пратила почетак изградње „величанственог Националног парка“, а радовима на „парку слободе“ прикључила се и Народна омладина Крагујевца.⁴⁰⁰ До краја те године извршена су неопходна дендролошка, педолошка и хидро-техничка испитивања и започети радови на изградњи пута, рашчишћавању Пионирске пруге, уређивању прве групе гробница у Ердоглијском потоку и припреми земљишта за шумљавање. Све те радове су током летњег распуста обављале Омладинске радне бригаде Крагујевца.⁴⁰¹

Уз то решавано је и прилично велико питање власничких односа над земљиштем, као једног од основног предуслова за уређење меморијалног комплекса чију су чак две трећине чинили ситни приватни поседи.⁴⁰² Због велике површине експропријација земљишта је извршена у више етапа. До краја маја 1954. године решењем Народног одбора града Крагујевца експроприсан је један део површине и на њему су обављени предвиђени радови.⁴⁰³ Следеће године извршена је предаја централних делова будућег меморијалног комплекса, између осталог и самих Шумарица, којима је као општеном имовином до тада управљала Установа за озелењавање града.⁴⁰⁴ Тек тада је било могуће започети претварање овог

оживљеним удубљењима са саркофазима, затвара празан простор самог стрељања омогућујући приступ посетиоцима преко рампе издигнуте изнад тла, тематизујући тако идеју нетакнутости „посвећеног“ тла самог места стрељања. Истовремено то је био и прво увођење мотива празнине као равноправног симболичног и ликовног елемента у меморијалној уметности. Sanja Horvatinčić, „Povijest nemogućeg spomenika“, 273-276. С друге стране, конкурс је први пут указао на проблеме превише сложених и међусобно различитих задатака који су били захтевани конкурсом – урбанистичко и пејзажно уређење простора са цеременијалним платоом, музејом, објектима за прихват посетиоца.

³⁹⁸ I. Subotić, Nandor Glid, 91-92.

³⁹⁹ М. Живковић, „Овогодишњи радови“, Светлост, бр. 26. (25. јун 1954.), 3.

⁴⁰⁰ Д. Т. „Парк Слободе“ Светлост бр. 12. 17. март, 1954.), 5.

⁴⁰¹ Извештај о раду Одбора за подизање Спомен-парка у 1954. години, Одбор за подизање СП октобарским жртвама, 20.12.1954. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4 б.б.

⁴⁰² Спомен-парк је требало да обухвата укупно 368.43, 22 хектара, од чега је 253.69,65 долазило од ситних приватнихседа, а 114.78,57 општеном имовине. Рекапитулација износа К.О. Крагујевац, К.О. Поскурица и К.О Станови, ИАШК, к.4. ф.1954, инв. бр. 12.

⁴⁰³ Преглед финансијског пословања Одбора за изградњу Спомен парка до 5. 2. 1955. године. Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4, ф. 1955, инв. бр. 13. док. 53.

⁴⁰⁴ На захтев Народног одбора општине града Крагујевца и Одбора за изградњу Спомен-парка имовина којом је располагала Установа за озелењавање града, а која се затекла у границама Спомен-парка: Шумарице, Чехословачко гробље, Драгићевича имање, Сарачевића имање и др. Уговор између Установа за озелењавање града Крагујевца и Одбора за подизање Спомен-парка. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4, ф. 1955, б.б. Предаја Шумарица и осталог јавног земљишта је учињена тек након притиска од стране Народног одбора општине града Крагујевца. Одбор за изградњу Спомен парка, бр. 169. 15. 03. 1955, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4, ф. 1955, инв. бр. 13, док. 169.

земљишта у артифицирани меморијални простор. Према петогодишњем плану изградње Спомен-парка за период од 1955. до 1959. године, прва етапа радова из Генералног идејног пројекта предвиђала је следеће елементе: изградња кружног једносмерног ауто-пута у дужини од петнаест километара којим се повезују све гробнице, изградња свих пешачких стаза у укупној дужини од двадесет и два километара, музеј, маузолеј са гробницом народних хероја, централни споменик стрељаних, уметничко украшавање пет гробница у Ердоглијском потоку уз одржавање осталих двадесет и пет гробница, оснивање расадника и цвећаре и паркирање, односно парковско уређење читаве површине парка.⁴⁰⁵ Већ до средине следеће 1956. године обезбеђен је био највећи део земљишта, чак око 200 хектара, и то експропријацијом појединачних малих приватних парцела са територије града Крагујевца и околних срезова.⁴⁰⁶ У наредним годинама, ради одузимања земљишта и његове легализације била је формирана посебна експропријациона комисија Народног одбора среза која је располагала новцем који је Одбор за изградњу депоновао у те сврхе.⁴⁰⁷

Структура финансирања изградње спомен-парка у Крагујевцу показује да се радило о важном републичком пројекту. Подизање парка је, наиме, највећим делом било финансирано из републичког буџета НР Србије.⁴⁰⁸ У далеко мањем обиму, изградњу спомен-парка су у 1955. години помогле и локалне организације, на првом месту оне које су иницирале оснивање меморијала: Градски одбор СУБНОР-а и Народни одбор града Крагујевца.⁴⁰⁹ Суочен са недостатком средстава Одбор за изградњу Спомен-парка се, по свему судећи, без већег успеха, обратио за новчану помоћ и централној борацкој организацији Републике Србије, Главном одбору СУБНОР-а у Београду 1955. године.⁴¹⁰

Након успешног почетка 1954. године, радови су наредне 1955. почели са још већим ентузијазмом. Изградња Парка слободе је симболички била директан одраз тријумфалне победе револуционарних снага чија је десетогодишњица падала те године. Тако је уз свечано подсећање на Дан победе, који је у социјалистичкој Југославији обележаван 15. маја, објављен

⁴⁰⁵ Предрачун радова за један део објеката предвиђених Генералним идејним пројектом Спомен-парка у Крагујевцу за раздобље 1955-1959. год. ИАШК, 1955, 1030248

⁴⁰⁶ Решење Народног одбора среза Крагујевац, бр. 1909, 28. јун 1956, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4 б.б.

За исплату експроприсане земље је у августу 1957. био обезбеђен посебан рачун Одбора. Одбор за изградњу Спомен-парка, 13. 08.1957, бр. 3045, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4 ф. 1957, инв. бр. 3045.

⁴⁰⁷ У те сврхе је током 1957. и 1958. године била исплаћена сума од 2.000.000 динара. Извештај о утрошеним средствима дотација НРС за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу Секретеријату за финансије Извршног већа НР Србије. 29.09.1958. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1958, инв. бр. 192., 1-3, 2. 1030 260 архив –

⁴⁰⁸ Прве године од оснивања из републичког буџета је издвојено 20 милиона динара за изградњу Спомен-парка. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1955. б.б. Преглед прихода и расхода у 1955. години. У 1957.

години из Републичког буџета је Спомен-парку дотирано 20 милиона динара док је из сопствених прихода добијено 4.400.000 динара. Извештај о утрошеним средствима дотација НРС за изградњу Спомен парка у Крагујевцу, 19.09.1958. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1958, инв. бр. 16. 1030 260 архив –

⁴⁰⁹ Преглед финансијског пословања Одбора за изградњу Спомен парка до 5. 2. 1955. године. Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4, ф. 1955, инв.бр. 13. док. 53. Савез бораца је донирао пет милиона тадашњих динара, а Градски народни одбор један милион. У помоћ при изградњи спомен парка укључио се и Синдикат са 300.000 динара.

⁴¹⁰ Захтев за средства од Главног одбора СУБНОР-а, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац к.3., ф. 1955, б.б. Није познато да ли је Главни одбор СУБНОР-а изашао у сусрет овој молби. Сличну молбу, овог пута Централном одбору СУБНОР-а Југославије Одбор за изградњу Спомен-парка је упутио и три године касније, 1958. године. Централном одбору Савеза бораца НОР, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац к.3., ф. 1955, Одбор за изградњу Спомен-парка, 20. 05. 1958., инв.бр.123.

и план Парка слободe, а јавност обавештена да су у току обимне припреме за годишње радове на његовој изградњи.⁴¹¹ У складу са празничним расположењем почетак радова је обележен свечаношћу којој су присуствовали представници народне власти и политичког живота Крагујевца и Крагујевачког среза.⁴¹² Омладинске бригаде које су обављале радове имале су и истакнуту улогу у свечаном обележавању Дана устанка 4. јула и Дана бораца 7. јула о јубиларној десетогодишњици ослобођења те 1955. године. У оквиру богатог програма прославе организовано је „партизанско вече“ у логору омладинских бригада у Шумарицама, а пар дана касније са радилишта у Парку слободe кренула је бакљада до центра града где се одржало народно весеље са пригодним културно-уметничким програмом. На сам Дан устанка положени су венци на гробове народних хероја у центру града а потом је било уприличен и низ излета у Шумарице.⁴¹³

Упркос празничном ентузијазму и духу „обнове и изградње“ изведени радови у спомен-парку нису у потпуности испунили очекивања према плану изградње за 1955. годину. У њему је најме била предвиђена изградња кружног ауто-пута у дужини од шест километара са леве стране од пута за Горњи Милановац, како би се посетиоцу омогућило да колима обиђе гробнице у Ердоглијском потоку, Чехословачко гробље и Шумарице и да се путем за Горњи Милановац врати у град.⁴¹⁴ Уместо тога до краја године извршени су земљани радови на ауто-путу у дужини од само три километра (до Чехословачког гробља), засађено је око пет стотина примерака разног дрвећа од пет до петнаест година старости, формиран су привремени расадници за култивисање грмља и украсног шибља са две и по хиљаде разних примерака од две до пет година старости.⁴¹⁵ Као и претходне, и те године су омладинске бригаде биле те које су обавиле највећи део посла, а вредност њихових радова је била десет пута већа од оних које је обавила плаћена радна снага.⁴¹⁶

Брза динамика изградње коју је подразумевао петогодишњи план показала се као тешко остварива, па је тако већ у плану за следећу, 1956. годину, била предвиђена изградња укупно четири километара ауто-пута од чега само 2,7 километара кружног пута од централне гробнице дуж Ердоглијског потока, 0,5 км прикључних путева ка уличној мрежи и крак ауто-пута ка Чехословачком гробљу у дужини од 0,8 км.⁴¹⁷ До краја 1956. године међутим, изведени су радови само на једном делу кружног ауто-пута који повезује гробнице у Ердоглијском потоку и то у дужини од само 2,5 два и по километара, као и на приступном путу од изласка из града до Шумарица.⁴¹⁸ Поред тога рађено је и на унапређењу економије спомен-парка, и такође, имајући у виду велике трошкове који су се издвајали за украшавање гробница цвећем, уложени су напори да се успостави производња цвећа да би се бар за почетак могле задовољити потребе

⁴¹¹ „У Крагујевцу се врше обимне припреме за овогодишње радове омладине у Парку слободe.“ Светлост бр. 20. (13. мај 1955.), 4.

⁴¹² Логор четири бригаде је смештен у живописном излетишту у Шумарицама где ће омладина моћи после рада да се одмара и забавља. Д. П., „Почели овогодишњи радови на изградњи Парка слободe“ Светлост бр. 25 (17. јун 1955), 2.

⁴¹³ „Програм прославе Дана устанка у Крагујевачком срезу.“ Светлост, бр. 27. (1. јул 1955), 1.

⁴¹⁴ 1030191

⁴¹⁵ Извештај о радовима у Спомен-парку Главном одбору Савеза бораца, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац 1956, к 3. бб. У складу са пројектом о економској самоодрживости, у 1955. години је на површини од четири хектара засејана нана, око 2.500 кајсија и бресака патуљастог типа, 8000 комада малина и 47000 јагода. Уређено је економско двориште, направљене топле алеје. Подигнута је прихватна гаража са пет боксева за смештај камиона, трактора и приколица.

⁴¹⁶ Омладинске бригаде су у 1955. години обавиле земане радове на аутопуту у вредности од седам милиона динара, док је вредноост плаћене радне снаге износила 700.000 динара. Извештај о радовима у Спомен-парку Главном одбору Савеза бораца, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, 1956, к. 3, бб.

⁴¹⁷ План рада на изградњи Спомен-парка у 1956. години, Одбор за изградњу СП 30.01.1956. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, инв. бр. 1484.

⁴¹⁸ Извештај о извршеним радовима Одбора за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу за 1956. годину, ИАШК, 1956. Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

за цветним засадима.⁴¹⁹ Уз неопходне вртне радове рађено је и на одржавању и украшавању гробница.⁴²⁰

Како показује ток радова у Спомен-парку, Одбор се од почетка суочавао са тешкоћама овако амбициозно постављених захтева уређења и одржавања читавог подручја. Осим што су била недовољна, средства су и каснила, што је додатно ометало планирани ток уређења овог простора.⁴²¹ Одбор за изградњу Спомен-парка је констатовао да су средства примљена од републичке владе и друге помоћи дала извесне резултате, она „ни издалека не одговарају потребама и функцији коју овај објекат треба да има у симболизовању ове трагедије и борбе наших народа за време прошлог рата“.⁴²² За разлику од Одбора који је на сваки начин настојао да реализује монументалан меморијал, заједница локалних архитеката је била против тих планова, сматрајући да град није у стању ни да финансира нити да касније одржава тако велики простор.⁴²³

Ефикаснију изградњу парка је ометао и захтев да он буде финансијски самоодржив. Не само да су приходи били релативно мали,⁴²⁴ већ је због пољопривредних послова често долазило до великог одлива радне снаге која би иначе била употребљена за уређивање гробница.⁴²⁵ Одбор се суочавао и са елементарним непогодама које су током 1955. године за педесет посто умањиле ефекте заједничког рада омладинских бригада и плаћене радне снаге.⁴²⁶

⁴¹⁹ О обиму економије сведочи изградња штале за десет говеда, једног кокошиња и свиња за десетак свиња. Годишњи трошкови за цветне засаде су исносили између три и четири стотине хиљада тадашњих динара, па је Одбор за изградњу подигао један стакленик за цвеће и поред њега топли подрум за луковичасте биљке. У истој години подигнута е гаража за смештај возилапотребних за извођење радова. „Извештај о извршеним радовима Одбора за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу за 1956. годину“, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, 1956. к. 3. бб.

⁴²⁰ Из „Извештаја“ се сазнаје да је 20.000 садница разног цвећа произведено у расадницима Спомен-парка те године и посађено на гробницама стрељаних и на Чехословачком гробљу, као и да је на одржавању и уређивању гробница радило десеторо радника.

⁴²¹ Као што се показало, до краја те године било је завршено само нешто више од два и по километара (2580м) ауто-пута, чија је изградња започета тек у јулу те године, по приспећу 30 милиона динара од Извршног већа Републике Србије. „Извештај о извршеним радовима Одбора за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу за 1956. годину“, ИАШК, 1956. к. 3. бб.

⁴²² „Извештај о утрошеним средствима дотација НРС за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу Секретеријату за финансије Извршног већа НР Србије“ . 29.09.1958. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. ф. 1958, инв. бр. 192., 2.

То потврђују и други подаци. У плану изградње Спомен-парка од 1955. до 1959. године види се да је изградња само једног километра ауто-пута коштала преко четрнаест милиона тадашњих динара (14.018.000) па је, ако се узме у обзир да је републичка влада издвајала двадесет милиона годишње, јасно да та средства нису ни издалека била довољна са реализацију овако сложене целине у предвиђеном року. „Предрачун радова за један део објеката предвиђених Генералним идејним пројектом Спомен-парка у Крагујевцу за раздобље 1955-1959. год“ . ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. бб. 1955, 1-2.

⁴²³ Р. Ранковић, „Парк слободе“, Борба (1956), Хемеротека Музеја „21. октобар“.

⁴²⁴ И поред озбиљно схваћеног задатка о раду економије, упоређивање прихода и залиха крајем 1956. године показало је да су приноси били просечни због лоше године, што се у финансијском обрачуна за ту годину одразило као мањак за најмање 3 милиона динара. О обиму економије Спомен –парка јасно говори податак да је у 1956. години чак 80 хектара било засађено разним културама, не рачунајући међуусеве и прошлогодишњу детелину. „Извештај о извршеним радовима Одбору за изградњу Спомен-парка за 1956. годину“, Одбор за изградњу СП, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац , к. 3., бб., 3.

⁴²⁵ То је јасно из интерног „Извештаја“ од 28.08. 1956. у коме се наводи да одвођење радника који су одржавали гробнице на вршидбу угрожава изглед гробница и доводи у питање вишемесечни рад на њиховом уређењу. Уколико се група радника не врати Одбор ће морати да предузме поновно уређивање гробница за обележавање 21. октобра те године. „Извештај Братимиру Стојковићу, председнику Одбора Спомен –парка,“ 28.08. 1956. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац 1956, к. 3. инв. бр.2209, 4.

⁴²⁶ „Извршени радови у 1955. години“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац 1956, к. 3, бб.

Осим тешкоћа финансијске природе као највећег проблема у реализацији плана и других, горе наведених околности, разлози за кашњење у подизању Спомен-парка се могу пронаћи и у изградњи пратећих садржаја попут стадиона, стрелишта и дечијих вртића, која је често имала преимућство над подизањем главних објеката меморијалног простора: музеја, маузолеја и споменика, кружног пута као и планског пошумљавања земљишта.⁴²⁷

Образложење за давање предности споредним објектима, како то може изгледати из данашње визууре, у односу на „главну тему“ спомен-парка, може се пронаћи у контрадикторности која се налази у основи његове замисли. Наиме, „нови тип споменика“ који су захтевали његови иницијатори подразумевао је дословније прослављање живота над смрћу од конвенционалних споменика који као материјализована меморија обезбеђују бег од коначне смрти у заборау. Како је то у Молби за помоћ коју је Одбор за изградњу упутио Централном одбору СУБНОР-а 1958. године експлицитно формулисано, „низ објеката за разоноду и одмор“ посетилаца предвиђен је зато што се сматра да парк „не сме да добије карактер гробља у стереотипском смислу“, него мора бити објекат у коме ће се „развијати спортски, културни и забавни живот, али водећи рачуна о потребном пијетету према палим жртвама“.⁴²⁸ У складу са потребама развоја спортског живота народа, и будући Спомен-парк је као простор „разоноде и одмора“ био укључен у манифестацију „Први слет партизана“ 1956. године.⁴²⁹

Ни поступак пошумљавања није пролазио без препрека. Недовољна стручност руководиоца пресађивања, али и недостатак одговарајуће механизације, био је разлог његовог делимичног успеха, односно сушења чак око трећине садница пресађених на пролеће 1956. године.⁴³⁰ Тада се у процес директно укључио Смиљан Клаић, који као аутор пејзажног дизајна парка, преузима и послове руковођења пошумљавањем и у наредним годинама.⁴³¹

Упркос тешкоћама, у званичним представљањима, посебно онима уочи прославе 21. октобра, изградња Парка слободе – „величанственог споменика који ће овековечити трагедију 7000 стрељаних родољуба“ приказивана је у најпозитивнијем светлу: радови се обављају без застоја, на падинама Ердоглијског потока одјекује весела омладинска песма, изградња је и економски оправдана будући да се уштедело чак 30 одсто.⁴³² У складу са званичним наративом

⁴²⁷ Братислав Стојковић обраћајући се члановима Одбора у својству његовог председника: „Финансијско питање је стављено на дневни ред са разлога тога да ви будете у току. Разне ствари су урађене које су морале да се ураде (стадион, срилиште, дечији вртићи итд.)“. „Записник са седнице управног одбора Спомен-парка одржана 30. августа 1956.“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. б.б., 2.

⁴²⁸ „Централном одбору Савеза бораца НОБ, Одбор за изградњу СП октобарским жртвама“, 20. 05. 1958., ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4., инв. бр. 123.

⁴²⁹ „Program Prvog republičkog sleta Partizana Srbije“, Први републички слет партизана, Савеза за телесно васпитање 10.-24. VI. 1956. Крагујевац 1956. Одбор за подизање Спомен-парка морао је да изведе радове на једном делу пута и стаза, а након завршетка манифестације, простор се морао очистити и поправити оштећени делови.

⁴³⁰ У описном делу извештаја се наводи 35 % пропалих садница, али и успех јесење садње: „Извештај о извршеним радовима Одбора за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу за 1956. годину“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, 1956, к. 3., бб.

⁴³¹ „План рада на изградњи Спомен-парка у 1956. години“, Одбор за изградњу СП 30.01.1956. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, инв. бр. 1484, 4-5. Почетком наредне, 1957. године, Клаић уз пратњу локалних шумарских техничара обавио преглед дотадашњих радова на пошумљавању. Тада је констатовао да је дендролошки материјал који се узимао са садњу слаб и треба дуже времена да би он могао пружити одговарајући естетски изглед Спомен-парку. Да би се тај проблем решио, односно да би се што скорије успоставио парковски амбијент замишљен у идејном решењу, Клаић препоручио је повећање дендролошких група уношењем оних врста дрвећа и грмља који су били предвиђени детаљним планом, као и проширење обруба у појединим деловима парка. „Записник са прегледа радова у Спомен-парку 20. фебруара 1957.“ ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац 22.02. 1957, к. 4. инв. бр. 2452.

⁴³² Р. Јовановић, „Гради се Парк слободе“, Светлост бр. 33. (28. септембар 1956), 8.

о прогресу, оптимистично је најављиван почетак изградње модерног ауто-пута кроз Спомен-парк.⁴³³

И следеће године 1957. године приликом прославе 21. октобра јавност је обавештена о току изградње Парка слободе, споменика који је „у себи сјединио борбу, страдања и победе људи овог града и тако постао његов најизразитији синоним.“ Те године је завршен још један део трасе кружног пута од улаза до Централне гробнице, која је већ била утврђено место протоколарног одавања почастии свим жртвама стрељања. Пут је повезивао и неколико првих гробница у низу дуж Ердоглијског потока са јужне стране парка, а планиран је и завршетак пута до Чехословачког гробља, како је било и предвиђено коначним идејним решењем парка.⁴³⁴ Успешно је обављено је и прво масовније пошумљавање, чему је допринео ангажман Смиљана Калића. Такође, показало се да поједине увозне врсте дрвећа нису биле погодне за тло Шумарица, па су у Спомен-парку сађене локалне сорте храста, посебно храста лужњака, што је допринело аутентичности предела коју су захтевали идејни творци парка.⁴³⁵

Са завршеним почетним уобличавањем простора, Одбор за изградњу је најављивао и додатне садржаје који би, према изворној замисли, требало да од Спомен-парка направе простор који ће бити активан целе године. Тако је, осим уређења стаза, подизања чесме и наставка изградње путева, од којих је посебно истакнут онај до тзв. Чехословачког гробља најављено и подизање једне „модерне“ виле која ће имати вишеструку намену и проширење старог Ловачког дома ради његовог претварања у угоститељски објекат. У делу гробница где су стрељана деца од 10 до 12 година планиран је шумски павиљон за савремено гајење пчела. Планирано је и приређивање изложби скулптура на отвореном простору „у живописним сунчаним деловима Парка слободе“, као и изградња једне „друштвене просторије“ и ателеа за уметнике и припремне радове за подизање Музеја октобарских жртава.⁴³⁶

Међутим, и поред несумњивог напретка, већ септембра 1958. године, било је јасно да се већи део петогодишњег плана не може остварити до краја предвиђеног рока (1959). У Извештају Одбора за изградњу Секретаријату за финансије НР Србије из 1958. године износи се управо оно што је Одбор препознао као проблеме у даљој перспективи изградње Спомен-парка. Ту се јасно наводи да, иако су средства примљена од републичке владе и друге помоћи дала извесне резултате, она „ни издалека не одговарају потребама и функцији коју овај објекат треба да има у симболизовању ове трагедије и борбе наших народа за време прошлог рата...“⁴³⁷ До јесени 1958. године Спомен-парк још увек није био приступачан посетиоцима јер, упркос великим радовима предузетим претходних година, ни до тада, како пише у Извештају, није био изграђен потребан минимум ауто-саобраћајница и пешачких стаза које су требале да повежу све гробнице стрељаних. Поред тога, нити једна од тридесет три гробнице није још била уметнички обликована, а већина их је била окружена економским двориштима још нерасељених пољопривредника.⁴³⁸ Такође, пут Крагујевац-Горњи Милановац који дели

⁴³³ „Гради се Парк слободе“, Светлост бр. 38. (19. октобар 1956), 8.

⁴³⁴ Анон., „Парк слободе“, Светлост бр. 42 (21. октобар 1957), 4.

⁴³⁵ Тако је на пролеће 1957. године извршено и прво масовније пошумљавање када је, према дендролошком плану, на површини од педесет хектара засађено четири хиљаде и три стотине садница старости од десет до тридесет година, а на мањој парцели од два и по хектара засађено је било чак око тридесет хиљада мањих хрстова старих до годину дана. Заражена канадска топола је замењена локалним врстама хрста из домаћих расадника. „Zapisnik sa pregleda radova u Spomen-parku 20. februara 1957“. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, 22.02. 1957, к. 3. бр. 2452.

⁴³⁶ Анон., „Парк слободе“, Светлост бр. 42 (21. октобар 1957), 4.

⁴³⁷ „Извештај о утрошеним средствима дотација НРС за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу Секретеријату за финансије Извршног већа НР Србије.“ 29.09.1958. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1958, инв. бр. 192., 2.

⁴³⁸ „Са свим оним елементима који прате таква дворишта (ђубриште, стока и сл.)“. У 1958. години у комплексу Спомен-парка је остало још осамдесет приватних парцела. По правилу то су били ситни поседи за које је, ако се

подручје Спомен-парка на два дела, налазио се у веома лошем стању, а интензиван моторни саобраћај проузроковао је велики неред и лоше утицао на и онако „не много пристојан“ изглед овог читавог простора.⁴³⁹

2. Неизвесна потрага за симболима – (1955-1956)

Осим недовољних финансијских могућности за изградњу овако амбициозног пројекта, најдубљи проблем који је одредио процес изградње Спомен-парка и сва лутања у његовој концепцији лежао је у идеолошкој принуди његове основне замисли. Као што је већ наведено, смисао стрељања је сагледаван кроз визуру идеолошки обавезујуће патриотске нарације о НОБ-у и проспективне социјалистичке будућности земље. Стога је концепт Спомен-парка од почетка носио унутрашњи конфликт између онога што Алеида Асман назива социјалним и културним памћењем. Односно потребе за изван-идеолошким приватним сећањем и оплакивањем страдалих од стране њихове родбине с једне стране и јавног, институционалног и различитим симболичним медијима посредованог сећања, с друге.⁴⁴⁰ Илустративан и један од најранијих примера интернализованог принудног помирења између два различита и/или конфликтна осећања је тумачење догађаја у прикладном партијском панегиричком тексту Томислава Јеринића у крагујевачкој „Светлости“ објављеним поводом прославе Дана ослобођења 1957. године:

„Данас је празник и сви смо изашли на улице. У нама се меша неко чудно осећање дубоке туге и превелике радости, све се то стапа у овом једном дану, у једним грудима, у свим грудима. Не можемо заборавити; 21. октобар је увек и једно велико ходочашће и разговор са мртвима. Ми их у ствари тако и не гледамо, али свако, у својим мислима, у шетњи тихим шумаричким падинама, води по један неми разговор с оцем, братом, другом можда, или познаником, а можда и свима редом.“⁴⁴¹

Тај унутрашњи антагонизам, потреба за жаљењем, с једне стране, и исказивање радости због ослобођења с друге, пратио је реализацију Спомен-парка од самих почетака. Већ из оснивачког акта и програма Спомен-парка јасно је да је врх политичког естаблишмента био изричито забринут због монументалног наглашавања масовних гробница. Он није смео бити место жаљења у традиционалном смислу и није смео одисати превише гробљанском атмосфером.⁴⁴² Сећање на жртве стрељања у Крагујевцу је морало бити уоквирено званичним партијским погледима на рат али и потребом прослављања изградње „новог“ друштва и самоуправног социјализма.⁴⁴³ Наметнути оптимизам и борбени тријумфализам који су обликовали званичне погледе на прошлост, били су са догађаја пренесени и на сам спомен-

радило о земљорадницима, Народни одбор општине давао земљу у замену, док се за објекте који су се рушили плаћала новчана надокнада. У те сврхе је током 1957. и 1958. године била исплаћена сума од 2.000.000 динара. „Извештај о утрошеним средствима дотација НРС за изградњу Спомен-парка у Крагујевцу Секретеријату за финансије Извршног већа НР Србије.“ 29.09.1958., ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1958, инв. бр. 192., 2.

⁴³⁹ „Извештај о утрошеним средствима дотација НРС“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к.4. ф. 1958, инв. бр. 192., 3.

⁴⁴⁰ А. Asman, *Duga senka prošlosti*, 34–35. О разлици између социјалног и културног памћења у контексту крагујевачког Спомен-парка: К. Mitrović, „„Емоције у меморијалној скулптури социјализма, 45.

⁴⁴¹ Томислав Јеринић, „21. октобар“, *Светлост* бр. 41 (21. октобар 1957), 1.

⁴⁴² „Записник са састанка одржаног 9. августа 1953. године у Београду у просторијама Државног секретаријата за буџет и финансије.“ Документација музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-И-1955.

⁴⁴³ О. Manojlović-Pintar, *Arheologija sećanja*, 373–375.

парк. Тако гробови, сваког 21. октобра личе на „војску која чува наше границе“. Парк је не само некадашње бојиште, а сада градилиште, већ и метафора социјалистичке демократије - наступајућег раја на земљи.

„Мени је један ученик причао да му наши гробови, 21 октобра, личе на војску која чува наше границе. Нема ту ничег митског, ни невеште песничке фигуре. Тај младић није песник. Он је био у бригади која је градила Парк слободе. Наше бојиште је немо. Управо, сада је то једно велико градилиште на коме градимо Парк Слободе. Али све нас подсећа на тај дан. Ни гимназијске капе, ни радничке блузе не лепршају у трави као онда, 21. октобра. (...) Али оставимо се сећања. Тај дан говори и данас речитије него икада до сада. Не само осветничке речи при последњем погледу на свој град. Него се и тежње племените и велике, због којих су тако сложено и тако несебично, а били су људи, сви изгинули у једном дану – остварују у нашим радничким зборовима бирача, већу произвођача, у подизању нашег стандарда, у нашој социјалистичкој демократији, у нашој омладини, у свима, најзад у овој социјалистичкој Југославији. И ако икада игде боље одговара реч споменик – то је најбољи споменик.“⁴⁴⁴

Идеолошки обојен поглед на прошлост, често банална пропаганда идеализоване садашњости и очекивања још боље будућности с једне стране, и реални свет ограничених финансијских могућности и уметничких потенцијала с друге, утицала су неизбежно на изградњу главног дела Спомен-парка – самих споменика, њихову концепцију и уметнички идентитет. Сложени меморијални програм који је био дефинисан Генералним идејним решењем је према Плану изградње Спомен-парка из 1955. предвиђао да се до краја 1959. године подигну Музеј, Маузолеј са гробницом народних хероја и Централни споменик стрељанима. Такође, у плану је било да се уреди јединствени прилазни и свечани простор који обухвата ове три меморијалне структуре. У тој првој фази планирана је била и уметничка обрада пет гробница у Ердоглијском потоку.⁴⁴⁵ У складу са овим планом, али и идејама о преуређењу Крагујевца, у званичном гласилу градских власти је најављено премештање гробова народних хероја из сквера у центру града заједничку гробницу у „Парку слободе“.⁴⁴⁶

Као што је већ наведено, ток изградње Спомен-парка се није одвијао оном брзином која је била предвиђена планом изградње од 1955. до 1959. године. То је довело не само до смањења дужине кружног ауто-пута, већ је утицало и на планирање динамике подизања споменика. У плану изградње Спомен-парка за 1955. било је предвиђено расписивање конкурса за дефинитивну обраду Музеја, Маузолеја и конкурса за две гробнице у Ердоглијском потоку:

⁴⁴⁴ Томислав Јеринић, „21. октобар“, Светлост бр. 41 (21. октобар 1957), 1.

⁴⁴⁵ „Предрачун радова за један део објеката предвиђених Генералним идејним пројектом Спомен-парка у Крагујевцу за раздобље 1955-1959. год.“ ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, 1955, к.4. 1-2. 1030248 О обиму читавог програма говоре и подаци из предрачуна трошкова за период од 1955. до 1959. године. По том предрачуну изградња зграде музеја укупне површине шест стотина квадратних метара коштала би 18 милиона динара, подизање централног споменика - 15 милиона динара, маузолеја и гробнице хероја површине пет стотина квадратних метара - 33 милиона динара. Од тога је било предвиђено расписивање конкурса за сваки од ових објеката чији су трошкови заједно са наградама износили три милиона динара појединачно. За споменичко обликовање пет гробница било је предвиђено укупно 16 милиона динара, од чега је 6 милиона било опредељено за свих пет конкурса. За уређење свечаног простора површине тридесет хиљада квадратних метара и једини део пројекта за који није планиран јавни конкурс, трошкови су износили 15 милиона динара.

⁴⁴⁶ „Уклониће се сквер у центру Крагујевца- Гробови народних хероја преместиће се у заједничку гробницу у „Парку Слободе“, Светлост Бр. 24. (10. јун 1955.), 2.

Тозе Драговића и Наде Наумовић.⁴⁴⁷ Недостатак средстава је довео и до нужне редукције програма али и преиспитивања његовог тежишта. Главна дилема је била да ли се прво треба посветити споменицима на масовним гробницама или монументалним меморијалним објектима на централној оси парка. Увид у документацију Спомен-парка показује да у његовом руководству није било усаглашености о томе како се у условима недовољних средстава може постићи жељно ишчекивани преображај Шумарица у репрезентативан меморијални пејзаж. Већ у плану за 1956. годину нема конкурса за Музеј и Маузолеј. Али је, за разлику од претходног плана, из 1955. било предвиђено расписивање конкурса за уређење свечаног простора и низа гробница у Ердоглијском потоку (Тозе Драговића, Наде Наумовић, гробница Ђака и др.).⁴⁴⁸ Пола године касније немогућност брзе реализације обимног споменичког програма била је још јаснија. И ту је дошла до изражаја двојна, контрадикторна, природа меморијалног парка па се тако постављало питање да ли се треба одредити само за једну опцију, односно да ли се у условима скромних финансијских могућности треба фокусирати на изградњу пута и пошумљавање, или пак на уређивање и уметничко обликовање гробница?⁴⁴⁹

Не одустајући ипак од споменичког програма Управни одбор је поново покушао да за што краће време дође што ефектнијег решења. Тако се уместо уређења низа гробница у Ердоглијском потоку, како је било предвиђено планом за 1956. сматрало да се пажња треба поново преусмерити на велику Централну гробницу са спомеником свим стрељанима као једном, изразито монументалном објекту који ће дефинисати симболичку димензију целог парка. Предлог је ипак био одбачен и то из практичних разлога, будући да су радови за уређење Централне гробнице, уз измештање постојећег пута за Горњи Милановац били многи већи од оних који су били потребни за уређење и споменичко обележавање мањих гробница дуж кружног пута.⁴⁵⁰ Питање је, међутим, да ли су финансијски разлози били од пресудног значаја за одбацивање овог предлога. Проблем је вероватно био не само финансијске већ и концепцијске природе, посебно када се узме у обзир мишљење аутора идејног решења Спомен-парка, Михајла Митровића, као и двојице архитеката који су непосредно били укључени у његову изградњу: Миодрага Живковића и Братимира Стојковића. Наиме, они су након обиласка радова у Спомен-парку почетком априла те исте године закључили да ипак треба приступити обради једне од гробница. Нису прецизирали на коју се гробницу то односи али је извесно да се ради о некој из низа гробница са јужне стране парка, односно у долини Ердоглијског потока, будући да је са те стране била у току и изградња аутомобилског пута.⁴⁵¹

Образложење потребе да се пажња усмери само на једну од свих гробница тиче се концепцијских основа меморијалног програма и формално-естетске физиономије споменика. Сва тројица чланова ове неформалне комисије били су сагласни да је обликовање гробница на начин да оне имају властити уметнички идентитет али и да са другима чине целину, изузетно захтеван и тежак задатак. Та прва гробница је због тога, по њиховом мишљењу, била кључна

⁴⁴⁷ „Предрачун набавке неопходних основних средстава и извршења предвиђених радова у првој етапи изградње Спомен-парка – у 1955. години“, Одбор за подизање спомен-парка октобарским жртвама, 13. 05. 1955. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4, инв. бр. 363. Процењени трошкови за израду програма, расписивање конкурса, оцењивање конкурсних радова и исплату награда су за маузолеј и зграду музеја износили по 2.700.000, а за гробнице по 2.300.000 динара.

⁴⁴⁸ „План рада на изградњи Спомен-парка у 1956. години, 30.01. 1056.“, Одбор за подизање спомен-парка октобарским жртвама, 13. 05. 1955. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, инв. бр. 1484.

⁴⁴⁹ „Седница Управног одбора за изградњу Спомен-парка Октобарским жртвама одржана дана 30. августа 1956. године“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

⁴⁵⁰ Председник Одбора за изградњу Спомен-парка, Братимир Стојковић је одбио овај предлог. „Седница Управног одбора за изградњу Спомен-парка Октобарским жртвама одржана дана 30. августа 1956. године“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб. 3.

⁴⁵¹ „Извештај са обиласка радова у Спомен-парку у Крагујевцу на дан 5.04. 1956.“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

за све остале – она би дефинисала оквире, односно дала извесну представу о начину даље изградње осталих гробница. По овој замисли парк је дефинисан као целина са уређеним гробницама и то на начин да оне буду међусобно визуелно усклађене. Прва гробница требало је да послужи као својеврстан пример за обраду свих осталих и у њој су се морале наћи оне идеје дате у елаборату идејног решења Спомен-парка. Међутим, до уметнички задовољавајућих споменика и истовремено унифицираног решења читавог парка тешко се могло доћи у кратком временском року. Такође, члановима Управног одбора Спомен-парка је било очигледно да је тај подухват био и финансијски веома захтеван, чак и не узимајући у обзир амбициозни програм читавог парка (са музејем, маузолејем, централним спомеником стрељаних и гробницом народних хероја).⁴⁵²

Због свега наведеног проблем обликовања прве гробнице је био од изузетне важности. Начин њеног решења би био одређени путоказ за све остале, па се у складу са тим тражио одговарајући процедурални механизам како би се дошло до жељеног резултата. Једна од идеја која је разматрана је била да се у процес тражења споменичког решења укључе студенти београдске Ликовне академије од којих би се затражило да за своје дипломске радове узму разраду једне, претходно одабране, гробнице. Очигледно да су поручиоци и аутор идејног решења имали на уму могућност добијања већег броја решења споменика и самим тим и већег избора одговарајућег модела. Истовремено, рад студената био би део завршног испита и као студентска обавеза не би морао бити плаћен, што је била још једна предност ове идеје. Друга могућност се појавила са једном патриотском понудом реномираног вајара, Сретена Стојановића, који је био спреман да изведе једну гробницу без новчане надокнаде. Иако је финансијски аспект уз репутацију Сретена Стојановића у јавности несумњиво допринео да су многи чланови Управног одбора пожелели да прихвате ову понуду, његов председник, Братислав Стојковић, је инсистирао на независној стручној валидацији његовог решења и формирању жирија ради пријема тог рада и његове оцене.⁴⁵³ Одбијање могућности да Сретен Стојановић, вајар јасне (соц)реалистичке оријентације и конзервативних схватања, која су већ изгубила подршку партијске елите, бесплатно изведе први споменик у Шумарицама, речито говори о безусловном прихватању промењене државне културне политике и уједно о амбицијама локалних руководиоца да крагујевачки меморијал буде њен достојан репрезент. Стога је, уместо економски повољнијих могућности, обликовање првих гробница у Спомен-парку започето стандардном процедуром расписивања јавног конкурса, као једном од опробаних средстава којим су се, иако не гарантовано, бар могли осигурати неопходни услови да се добије уметнички квалитет.⁴⁵⁴

3. Конкурс за прве споменике (1957-1959)

Стално преиспитивање тежишта меморијалног програма, да ли ће то бити „Централна“ гробница или нека од оних у низу, одражавало се и на процес расписивања првог конкурса за споменике. Наредне, 1957. године, како показују недатирани текстови конкурса, Одбор је још увек био у недоумици око тога које гробнице треба прво да буду изведене. Према првом нацрту конкурса, остало се при првом плану из 1955. године који је предвиђао идејно решење за

⁴⁵² „Седница Управног одбора за изградњу Спомен-парка Октобарским жртвама одржана дана 30. августа 1956. године“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

⁴⁵³ „Седница Управног одбора за изградњу Спомен-парка Октобарским жртвама одржана дана 30. августа 1956. године.“ ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

⁴⁵⁴ Ј. Давидовић, Три споменика у Спомен-парку „Крагујевачки октобар“, 236-255.

уређење прве две гробнице у приступном делу парка дуж Ердоглијског потока до којих је већ био изграђен аутомобилски пут, познате као гробнице „Тозе Драговића“ и „Наде Наумовић.“⁴⁵⁵ Други нацрт конкурса, који је потом и објављен, представљао је покушај изналагања компромисног решења и предвиђао је идејно решење за три гробнице, две из претходног нацрта, „гробнице народних хероја“ и трећу, „Централну“, односно гробницу са спомеником свим стрељанима.⁴⁵⁶ (Davidović, 2006, 235)

Конкурс који је коначно расписан 14. октобра 1957. године. Био је опште југословенски и анониман, а рок за предају радова је био 1. април 1958. године. Рок за оцењивање радова 20. април исте године.⁴⁵⁷ Жири је, као и за конкурс за идејно решење Спомен-парка, био састављен од еминентних јавних радника, архитеката-урбаниста и високих локалних и републичких функционера. Међу њима су били: Ђорђе Андрејевић-Кун, Десанка Максимовић, Петар Добровић, Јованка Јефтановић, као ауторка урбанистичког плана Крагујевца, аутори концепта и идејног решења Спомен-парка Братислав Стојановић, Смиљан Клаић и Михаило Митровић и други.⁴⁵⁸ Како би жирију обезбедио што већу стручну компетенцију, Одбор позвао Удружење ликовних уметника НР Србије да делегира још два члана жирија. То су били Риста Стијовић и Војин Стојић, а придружио им се и сликар Стојан Ђелић.⁴⁵⁹

Већ се у првом нацрту конкурса оцртавају идејне претпоставке поручиоца споменика.⁴⁶⁰ Текст нацрта се наике придржава пожељног патриотског наратива о НОБ-у па се у њему наглашава да се ради о спомен-парку стрељаним родољубима и понавља канонски број од седам хиљада грађана Крагујевца сахрањених у тридесет хумки. За разлику од задатка који је постављен у конкурс за Јајинце, а који је оставио уметницима ширу скалу могућности решавања читавог меморијалног простора, у Крагујевцу су те могућности биле одређене већ постојећим пејзажно-урбанистичким планом Спомен-парка. Истовремено, у конкурс се истиче и основни принцип његовог обликовања - аутентичности места стрељања, будући да је посебно наглашено да гробнице морају остати на месту где је и оно и извршено. Позивајући се на концепцију генералног урбанистичког решења спомен-парка, у пропозицијама конкурса

⁴⁵⁵ Рок предаје радова је био 1. август 1957. године, а жири је имао обавезу да оцени приспеле радове до 15. тог месеца. Чланови жирија су: Ђорђе Андрејевић-Кун, Никола Добровић, Жива Ђорђевић, Миодраг Живковић, Јованка Јефтановић, Смиљан Клаић, Немања Марковић, народни посланик, Михаило Митровић, Братимир Стојковић, Мијалко Тодоровић, Раја Недељковић, Едвард Равникар, Коча Поповић и Митра Митровић. За награде је било опредељено 600.000, 400.000 и 250.000 динара за прву, другу и трећу награду, док је за откупе било одређено укупно 400.000 динара. Трошкови конкурса су према томе износили 1.650.000 динара. „Конкурс за израду идејних пројеката за уређење гробница народних хероја „Тозе Драговића“ и „Наде Наумовић“ у Спомен-парку у Крагујевцу“ Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама. Недатирано.

⁴⁵⁶ Рок предаје радова је био 1. септембар. Жири је имао обавезу да оцени приспеле радове до 15. тог месеца. „Конкурс за израду идејних пројеката за уређење прве три гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3.б б. Упор: Ј. Давидовић, Три споменика у Спомен-парку „Крагујевачки октобар“, 237.

⁴⁵⁷ За сваку гробницу су предвиђене три награде од по 400.000, 250.000 и 150.000 динара за прву, другу и трећу награду. „Конкурс за изградњу идејних пројеката за уређење три гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу“, Политика, (14. 10. 1957), 13.

⁴⁵⁸ Миодраг Живковић, архитеката-урбаниста, Тодоровић Мијалко, члан Савезног извршног већа, народни херој Душан Петровић-Шане, потпредседник Народне скупштинр НР Србије, Жива Ђорђевић, председник Комисије за ревизије пројеката НР Србије, Немања Марковић, посланик Савезне народне скупштине, Раја Недељковић, посланик Савезне народне скупштине, Милорад Митровић, секретар Среског комитета СКС, Драги Миленковић, начелник историјског одељења ЦК СКЈ и Братимир Стојковић, председник Одбора за изградњу Спомен-парка.

⁴⁵⁹ „Конкурс за изградњу идејних пројеката за уређење три гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу“. Политика, (14. 10. 1957), 13.

⁴⁶⁰ „Конкурс за израду идејних пројеката за уређење гробница народних хероја 'Тозе Драговића' и 'Наде Наумовић' у Спомен-парку у Крагујевцу“, Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама. Недатирано, 3.

је од учесника захтевано да се свака гробница „има обрадити на посебан начин, с обзиром да свака од њих има извесне карактеристике везане за извршење стрељања на одговарајућим местима.“ Та обрада је требала да буде таква да „изражава одређени пијетет, да се ликовно везује за терен, да буде допуна великог пејзажа Спомен-парка али и да егзистира као самостално урбанистичко-просторни елемент једне комплексне урбанистичке целине.“⁴⁶¹

И поред позивања на основну концепцију, овако конкретизирана идеја обликовања појединих масовних гробница се заправо не налази у идејном решењу Спомен-парка у коме изглед споменика није прејудициран.⁴⁶² Видели смо такође да је главни аутор тог идејног решења нешто другачије замишљао процес обликовања гробница.⁴⁶³ Аутентичност и наглашавана „посебност“ сваке гробнице на којима се инсистирало у пропозицијама конкурса су, поред несумњиве функције чувања сећања на страдале суграђане, свакако имали улогу и у процесу идеолошког прилагођавања тог сећања у складу са владајућим нарративима о херојству и борби за слободу. Зато и није случајно што су осим централне, прве две гробнице које су биле одабране за уметничко обликовање већ биле познате као „гробнице народних хероја“ Светозара Тозе Драговића и Наде Наумовић.

Оваква „персонализација“ масовних гробница у меморијалном програму парка свакако је требало да у очима естаблишмента легитимише жртве стрељања и допринесе тумачењу трагичног догађаја у одговарајућем идеолошком кључу. Култ народних хероја је наине био један од главних форми симболичне политике и миротворачке праксе социјализма. Проглашавање народних хероја у социјалистичкој Југославији и својеврсног револуционарног „пантеона“ био је развијан као пандан совјетском, наглашавајући самосвојност југословенске револуције, одражавајући тиме актуелну политичку независност Југославије у односу на земље Источног блока.⁴⁶⁴ У том контексту политичка и симболична тежина првих споменика који треба да буду подигнути у Спомен-парку свакако је била знатна. Околност да су прве две гробнице у низу дуж Ердоглијског потока биле истовремено и оне у којима су сахрањени потоњи народни хероји додатно је допринела идеологизовању сећања на жртве стрељања. Обе масовне гробнице су, без обзира што су у њима сахрањене стотине грађана Крагујевца, постале важни топови локалног култа партијских активиста Светозара Тозе Драговића и Наде Наумовић.⁴⁶⁵

Коначни одабир гробница чије је обликовање требало да буде решено првим конкурсом за споменике, као и други елементи Спомен-парка попут дефинисања трасе путева и стаза, говоре о актуелном промишљању које је пратило успостављање нове меморијалне топографије простора Спомен-парка.⁴⁶⁶ Управо је то био и разлог због кога се у првом

⁴⁶¹ „Конкурс за израду идејних пројеката за уређење гробница народних хероја 'Тозе Драговића' и 'Наде Наумовић' у Спомен-парку у Крагујевцу“. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 3. Недатирано.

⁴⁶² М. Митровић, Р. Томић, С. Клаић, „Идејни пројекат за Спомен-парк у Крагујевцу“, Београд, марта 1955. Документација Музеја 21. октобар, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама.

⁴⁶³ „Извештај са обиласка радова у Спомен-парку у Крагујевцу на дан 5.04. 1956. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. бб.

⁴⁶⁴ Vjekoslav Perica, „Kult narodnih heroja i patriotska mitologija titoizma“, u: Lj. Despotović i dr., Mitovi epohe socijalizma, Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, Novi Sad: Fakultet za evropske pravno-političke studije, Sremska Kamenica, 2010, 91-129.

⁴⁶⁵ На одабране партијске хероје, радника Светозара Тозу Драговића и студенткињу Наду Наумовић често је подсећано у званичном гласилу Шумадијског округа. Илустративан пример је обиман панегирички текст посвећен Този Драговићу који је написао председник Одбора за иградњу Парла- слободе, Братимир Стојковић, „Тоза Драговић“, Светлост, бр. 42, (24. октобар 1953.), 3.

⁴⁶⁶ Наине, један од најбитних аспеката пејзажне архитектуре који омогућава њену меморијалну функцију је њена мнемотехничка структура заснована на старим принципима вештине памћења, *Ars memoriae*, када се самим ходањем кроз парк и застајкивањем код одређених белега у простору, попут споменика или фонтана,

конкурсу тражено решење за Централну гробницу и гробнице „народних хероја“. Ова прва је већ одавно имала средишње место у годишњим ритуалима комеморације и требало је да буде истакнута као један од три монументалне меморијалне структуре, док су другим двома како је већ наведено, жртве стрељања директно биле подређене пропаганди милитантног партијског деловања за време и непосредно након рата.⁴⁶⁷

Пажњу поклоњену овим трима споменицима треба додати и ону која је посвећена путу којим се они повезују са старијим спомеником, јединим који је из претходног времена ушао у нови хоризонт дозвољеног сећања - гробљем стрељаних Чехословачких војника из Првог светског рата. Одржавање Чехословачког споменика упадљиво је посебно спрам истовременог занемаривања читавог комплекса старијих српских војничких гробаља, као и гробља немачких војника, али је разумљиво у историјском контексту. Наиме, стварање овакве повезујуће линије између нових споменика и Чехословачког гробља, као неке врсте замишљеног пута револуционарног партијско-патриотског ходочашћа, била је нужна са становишта званичне репрезентације прошлости, али и југословенске практичне спољашње политике, посебно манифестације обновљеног пријатељства 1953. након Стаљинове смрти, када је окончан период отвореног непријатељства и пропагандног рата између Југославије и Чехословачке започет 1948.⁴⁶⁸ Након тога је дошло до отопљавања односа који су били рефлектовани и у посебној пажњи која је посвећивана Чехословачком гробљу у оквиру Спомен-парка у Крагујевцу.

4. Резултати првог конкурса

Конкурс за прва три споменика у Шумарицама је завршен у предвиђеном року. Најуспешнији одговор на сложени задатак испуњен унутрашњим контрадикцијама пружила су два првонаграђена решења за споменике на гробницама Светозара „Тозе“ Драговића под шифром „50305“ и Наде Наумовић под шифром „35587“⁴⁶⁹. Аутор скулптуре у оба решења је био млади београдски вајар Анте Гржетић, а уређење простора архитекта Брана Мирковић. За обе ове гробнице друга и трећа награда нису додељене. Друга награда је била додељена и Ани Бешлић, за решење споменика код *Централне гробнице*. Био је то значајан догађај за читав Крагујевац, па му је у складу са тим и поклоњена знатна пажња. У Народном музеју је већ 2. маја 1958. била отворена изложба најуспелијих радова, а у новинама су објављивани разговори са награђеним уметницима.⁴⁷⁰

посетилац „присећа“ одређених наратива: J. Dixon Hunt „Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration“ 21-22.

⁴⁶⁷ „Прослава 21. октобра у Крагујевцу“, Светлост (21. октобар 1955), 2.

⁴⁶⁸ Уп: Слободан Селинић, Југословенско- чехословачки односи (1945-1955, Институт за новију историју Србије, Београд 2010. Још приликом оснивања Спомен-парка, наиме, у свом свечаном говору читаном на комеморативној вечери председник Народног одбора града је у повишеном емоционалном тону, уобичајеном за ангажовану реторику, успоставио етичко-политички имагинарни простор будућег Спомен-парка. У њему је поред гробница партијских активиста Наде Наумовић и Тозе Драговића, као и ђака и деце, истакнуто и гробље Чехословака. „Н. Марковић, „Граду јунаку“, Светлост, бр. 41 (24. октобар 1952), 1.

⁴⁶⁹ Конкурсни рад „50305“, Конкурсни рад под шифром „35587“ и Техничко образложење спомен гробница опис пројекта Гробница Тозе Драговића“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. (б.б.).

⁴⁷⁰ Д-ић. „Прича о херојима. Разговор са ауторима награђених радова за уметничко обликовање гробница у Спомен-парку“ Светлост, бр. 19. (9. мај 1958), 2 (2. маја је била отворена изложба најуспелијих радова у Народном музеју)

Иако се у пропозицијама конкурса за споменике у Шумарицама инсистирало се на посебности сваке гробнице (спрам потребе глорификације одређених појединаца или група стрељаних), улога централне гробнице која је требало да постане главни споменик свим стрељаним није била посебно наглашена. Објашњење би се могло наћи у томе да је Одбор за подизање спомен-парка у Крагујевцу само питање коначног обликовања меморијалне топографије Спомен-парка и њене унутрашње хијерархије, желео да реши конкурсом. Другим речима, у зависности од квалитета пристиглих предлога, Одбор би решавао и коначни изглед спомен-парка. Резултати првог конкурса за споменике у Шумарицама, међутим, нису у потпуности испунили очекивања Одбора и стручног жирија. Сам задатак конкурса је био изузетно захтеван и у суштини недовољно јасно дефинисан. Увид у конкурсну документацију, иако парцијално очувану, показује да је потрага за „новим типом споменика“ изнесена још приликом оснивања спомен-парка 1953. била тежа него што се помишљало.⁴⁷¹

На основу сачуване документације конкурсни елаборати се само делимично могу реконструисати.⁴⁷² Међутим, иако некомплетан, материјал ипак пружа увиде у процес бирања решења и размишљања о естетској, симболичкој и формалној концепцији споменика, истовремено дајући слику о односу према реализму и модернизму у уметности, представљачким капацитетима скулпторалних и скулпторално-архитектонских форми и њиховом месту у оновременој споменичкој и скулпторалној пракси. Треба при том имати у виду да се партијска културна елита која је доносила одлуке о великим споменичким целинама и тиме обликовала јавну званичну културу сећања у социјалистичкој Србији већ у неку руку одредила према овим питањима приликом тражења решења за Јајинце и Маутхаузен и то непосредно пре расписивања првог конкурса за споменике у Шумарицама. У томе је имала снажну подршку ликовне критике која је управо у споменичкој уметности, видела застој у жељеном развоју српске скулптуре у правцу овладавања модернистичким каноном слободног обликовања и истраживања форме.⁴⁷³

Кад је реч о физиономији и естетици споменичких решења, жири није био а priori против реалистичке скулптуре, али образложења одбијених решења садрже у себи критику реализма у споменичкој пластици. Тако се на пример предлози који су се ослањали на конвенције социјалистичког реализма и заснивале на натуралистичким скулпторалним представама „палих жртава“ одбацују као „шематска“ а жељени драмски акценти изражени падом фигура оцењују се као театрални и неуверљиви.⁴⁷⁴ Очигледно, илустративност и садржајна дословност оваквих решења била је већ одавно превазиђена. У томе је жири следио нов курс споменичке уметности која се требала прилагодити новим кретањима у скулптури и архитектури, а који је званично успостављен одлуком да се Долинарув споменик уклони из Јајинаца. С друге стране, ни радикално одбацивање фигуралне традиције као једног од главних тенденција модернистичке скулптуре и прихватање апстрактних форми без икакве

⁴⁷¹ „Конкурсни елаборати обликовања гробница“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. (б.б.).

⁴⁷² Документација није комплетна, а сачувани материјали се односе на четрнаест или петнаест предлога. На основу непотпуних елабората и оцена жирија које нису повезане са предлозима тешко се може реконструисати на које се радове односе поједина образложења. За неке предлоге су сачуване само оцене, али не и шира образложења, док су с друге сачувана само образложења.

⁴⁷³ О. Бихаљи Мерин, „Поводом отварања изложбе мајсторске радионице Томе Росандића. Млади београдски вајари“, Политика (22. март 1954), 5.

⁴⁷⁴ Добар пример представља образложење оцене пројекта под шифром „Луг“. У њему је просторно решење позитивно оцењено, али скулпторски третман споменика није задовољио жири својим квалитетом Пројекат „Луг“. „Образложење жирија“. Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3..бб.

У документацији конкурса сачуван је део непознатог елабората – фотографије модела идејног решења које представља комбиновано архитектонско-скулпторално решење типично за социјалистички реализам. Седам фотографија макета непознатог пројекта. Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. бб.

асоцијативне везе са догађајем који се меморише, за жири није био а priori прихватљив. Илустративан пример пружа део документације који се односи на решење под шифром АСВ/5 који је уједно и једини комплетно сачуван елаборат.⁴⁷⁵ Аутор предложеног решења је понудио једноставан пластични облик на постољу на правоугаоном платоу гробнице, у свом образложењу пошавши од тога да тражени пројекат за гробнице не треба да „евоцира драму погубљења“, о чему ће бити речи у музеју, већ само да обележи место „на један погодан начин урастајући у опште решење Спомен-парка“. Занимљиво је да су аутори прецизно навели шта су одбацили као неприхватљиво: искључиво архитектонско решење, реалистичку пластику, формалистичку празну апстракцију и строге геометријске облике. Уместо тога, они су пошли „у тражење једноставног пластичног облика, који ће на одмерен и достојанствен начин обележити места погубљења, избегавајући шеме и симболе блиске и даље прошлости. Уверени да тај облик стилски мора бити везан за наше време“. Предложено решење (уопштене потковичасте форме на малом постаменту) аутори су замислили само као полазни облик помоћу чијих варијација би могло да се обележи низ места погубљења, а дата концепција не захтева битне измене у идејном решењу Спомен-парка и предлаже минималну интервенцију на терену.⁴⁷⁶ Жири је међутим оценио да је пројекат идејно и ликовно неприхватљив и да решење због тога не даје могућност уклапања у основну концепцију Спомен-парка. Прво, пројекат није одговорио захтеву да свака гробница мора имати свој идентитет, односно да споменик мора говорити о специфичностима погубљења у свакој гробници.⁴⁷⁷ То се у случају првог конкурса превасходно односило на тадашње прослављање народних хероја Крагујевца - Светозара Тозе Драговића и Наде Наумовић. Други разлог се специфично односи на форму споменика, односно декларативно одбацивање могућности да споменик може бити апстрактан облик, или како је жири објаснио: „знакови, уместо споменика, не могу (се) прихватити јер немају снагу симболике“.⁴⁷⁸

Први конкурс за споменике у крагујевачком Спомен-парку је показао да је апстрактни облик претворен у знак без икаквих асоцијативних веза са догађајем изазивао семантичку празнину недопустиву у тренутку захтева за идеолошком и дидактичном улогом споменичке уметности. С друге стране, то никако није значило да је жири био против апстрактне скулптуре. Уважавајући нове оријентације југословенске архитектуре и вајарства чији носиоци постају углавном ствараоци млађе генерације, чланови жирија су показали склоност ка модернистичким концепцијама споменичке пластике у којима су реалистички елементи били или стилизовани и редуковани на поједностављене форме или су се налазили у секундарном плану у односу на обликовање маса које постају главни носиоци визуелног идентитета споменика и у формалном и у симболичком смислу. Тако на пример, жири узима у разматрање предлог који не испуњава услове конкурса али оставља утисак својим уметничким квалитетом. Ради се предлогу за гробницу Тозе Драговића под шифром „19624“ у коме се споменик обликује као правилни геометријски облик који жири одмах препознаје

⁴⁷⁵ У њему је сачувано и детаљно образложење идејног решења, као и образложење оцене жирија, па се на основу готово полемичког тона из образложења жирија може добити увид у додатно разјашњење саме концепције споменика на масовним гробницама.

⁴⁷⁶ „Образложење предложеног идејног решења“. Рад под шифром „АСВ/5“, Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. бб. Архив 1030166

⁴⁷⁷ Жири се није сложио са оваквом поставком аутора из разлога што „предложени обликовани елементи не казују ништа везано за гробнице стрељаних, што су као такви безлични и што се могу применити једино за извесно означавање, маркирање, и то свуда и на сваком месту.“ Жири је остао на гледишту да свака гробница има извесне своје карактеристике везане за извршење стрељања на одговарајућим местима и да према томе сваку гробницу треба обрадити на посебан начин с тим да обрада буде таква да изражава одређени пијетет на самом месту стрељаних – а не у музеју како то аутор предлаже.“ Жири је оценио да је идејна концепција овог предлога промашена и да је као таква неприхватљива за ма коју гробницу у Спомен-парку

⁴⁷⁸ Рад по шифром „АСВ/5“, Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. бб.

као саркофаг – једну од најстаријих и иконичних форми фунералне уметности.⁴⁷⁹ У образложењу аутора се истиче да је гробница дата у једној „компактној, монолитној маси чији облик својом једноставношћу говори о једном савременом ликовно-архитектонском схватању облика“. Утисак је оставила и нефигурална пластика на странама саркофага која је била једноставно третиран високи рељеф сведен на „ритам изломљених облика који сугеришу људске фигуре и који садржи драмске елементе.“⁴⁸⁰ Та сугестивност је била проналажена и у другим предлозима који нису задовољавали у потпуности услове конкурса, али који су узети у разматрање због свог високог уметничког квалитета, као на пример у решењу под шифром „50514“ у коме „групе складно уобличених збијених каменних блокова, повијених у благом луку, успешно евоцирају сједињеност, хероизам и отпор у тренутку стрељања“.⁴⁸¹

Из овога се види не само да је већи број предлога био заснован на модернистичкој естетици формалне синтезе оличене махом у апстракцији, већ и да ју је жири недвосмислено подржавао. Таква оријентација је била доминантна и у пројектима за споменик у Јајинцима што је и разумљиво, будући да су оба конкурса били временски блиски, а повезивала их је и сродност задатка – уобличавање споменика жртвама стрељања. Шта више, многа решења за Јајинце су била једноставно, уз малу корекцију предложена и за неки од споменика у Крагујевцу, што наравно, жирију није промакло. О професионалном раду жирија који је, без предрасуда и не фаворизујући унапред ни одређени тип ни стил споменика, процењивао уметничку вредност предложених решења, речито сведочи образложење решења под шифром „XXX“, познатог, на жалост, само из описа.⁴⁸² Аутор је споменик, очигледно заснованог на постулатима апстрактне пластике, замислио као групу од седам апстрактних „фигура“ на благој хумци, чија је намера била не да фигуре „приказују људе, него да изражавају масовност страдања“. Жири је у разматрању пошао од тога да ли скулптуре говоре оно што је аутор хтео и да ли одговарају захтевима конкурса. Жири је сматрао ауторову идеју да се групом скулптура у пејзажу евоцира „отимање од трагике октобарских догађаја и победу снага отпора над нељудским и поробљавајућим“ занимљивом и „прихватљивом као оптимистичку“. По мишљењу жирија ове скулптуре „апстрактно конципиране, не везујући се за предмет, изазивају у посматрачу разне асоцијације, али не недвосмислено оне које би говориле о трагедији коју имају намеру да обележе. Својом формом оне управо подсећају на људске фигуре, и тиме делују сабласно, што се појачава и предложеним материјалом – белим каменом.“ Жири био задовољан занатским и ликовним третманом скулптура, а као прихватљиво је нашао и просторно решење за скулптуре без постамента, већ да стоје „као израсле из траве“ и да им се прилази стазом од неједнако ломљеног камена без дефинисане ивице. Оно што је по њиховом мишљењу била слабост пројекта је било композиционо решење

⁴⁷⁹ Пројекат „19624“. „Образложење жирија“ Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. бб.

⁴⁸⁰ У свом објашњењу пројекта, аутор обезбеђује симболичку интерпретацију пластике фриза: „ритмички разиграна изломљена и оборена вертикала, означава насилно прекидање живота стрељаних. Циклусом на чеонм делу евоцира се на моменат погубљења, а на задњем, са реминисценцијом на надгробне споменике – вечити мир. Истакнути облик којим започиње предњи фриз симболише „поклич и смрт“ народног хероја Тозе Драговића. „Пројекат гробнице Тозе Драговића са групом стрељаних у оквиру Спомен-парка у Крагујевцу“, Пројекат „19624“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац“, к. 3. бб.

⁴⁸¹ Рад под шифром „50514“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац“, к. 3. бб.

⁴⁸² Рад под шифром „XXX“ „Образложење жирија“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац“, к. 3. бб. Овај прелог је оставио добар утисак на жири иако је само делимично одговорио на захтеве конкурса.

односно његова недовољна монументалност као ни јасна реторика спрам идејних захтева наручиоца.⁴⁸³

Како се види из сачуване документације, ауторима је представљало велику тешкоћу да испуне све услове конкурса, посебно због тога што су се они налазили у међусобној контрадикцији. Требало створити упечатљиви објекат – споменик, који ће представљати целину за себе, али се морао уклапати у већ дефинисани пејзаж Спомен-парка, морао је бити допуна том простору, али и самостални „урбанистичко-просторни елемент“. Док су у Крагујевцу конкурсни услови били исувише нејасни, они у Јајинцима су били исувише комплексан задатак, па се, како је Јосип Сајсл приметио, већина аутора „деконцентрирала савлађујући хетерогене садржаје уместо да ове редуцира и подреди основном“.⁴⁸⁴ У Крагујевцу су, пак, они радови који су оцењени као уметнички највреднији били одбачени јер се, било због своје композиције било због величине, нису уклапали у програмски утврђен пејзаж Спомен-парка.⁴⁸⁵

Други проблем конкурсног задатка дубље је задирао у питања трауме, идеологије и естетике. Како се види из већине ауторских образложења предлога, сви су били превасходно фокусирани да пруже обликовни одговор на идеју „отимања од трагике октобарских догађаја“ која се налазила у сржи револуционарног меморијског топоса Крагујевачког октобра. Другим речима, императив новог споменика је био његово емоционално дејство, али уоквирено очекивањима унапред срачунатог ефекта који би успостављао правоверни емоционални одговор код посматрача – истовремене туге због смрти и радости због победе. За разлику од споменика жртвама нацистичких логора, у којима је трагедија губитка и ужасне смрти недужних цивила била не само допуштена, него и пожељна, идеолози нових југословенских споменика „жртвама фашистичког терора“ су их видели превасходно као објекте који изражавају „драму погубљења“ али кроз оптику тријумфа револуционарних снага и вере у будућност.

5. Победничка решења Анте Гржетића

Аутор два првонаграђена решења за споменике на гробницама Светозара „Тозе“ Драговића под шифром и Наде Наумовић био је Анте Гржетић. Споменици нису постављени један за другим како се управа Спомен-парка надала, већ је први откривен 1959. а други тек 1966. У међувремену је спроведен конкурс за гробницу Ђака и професора а споменик Миодрага Живковића, откривен 1963. представља потпуно другачију парадигму споменичке пластике. Без обзира на хронологију постављања Гржетићевих споменика, оба његова решења припадају истој поетици конзервативнијег, умереног модернизма заснованог на људској фигури као свом главном тежишту који је егзистирао напоредо са апстрактном скулптуром и њеним различитим облицима како у пољу монументалне споменичке пластике, тако и пољу

⁴⁸³ У својој анализи жири је нашао да скулптуре показују „жељени ефекат отпора“ само из неких углова, али не из свих. Такође „недоречени однос између појединих фигура, млаки ритам како у хоризонталном тако и у вертикалном смеру, и претежно обле форме са благим сенкама чине да група – делујући између осталог као ситна пластика – обликовно не изражава чисто и до краја ауторову идеју.“

⁴⁸⁴ Josip Seissel, „U traženju spomenika“, 12. То би могао бити и разлог што је победнички пројекат одбачен, будући да и он, наиме није одговорио свим условима конкурса који су подразумевали уређење спомен-подручја, са прилазним стазама и различитим садржајима.

⁴⁸⁵ То се управо односи на пројекте под шифром „XXX“, 1962“ и „50514“.

аутономног развоја скулптуре као уметничког објекта.⁴⁸⁶ Он је представљао први одговор на званично одбацивање традиционалне реалистичке споменичке пластике у партијској културној политици, симболично назначеном одлуком о премештању тек недавно постављеног споменика „Стрељани“ Лојзе Долинара у Јајинцима. Околност да су од свих приспелих предлога награђена два рада истог аутора указује да су они пружили адекватан одговор на оновремене, преко потребне захтеве за новом врстом споменика. Жири је препознао савременост оба предлога када је реч о њиховим обликовним принципима. Такође оба су била једноставна за извођење, што је било веома битно у тадашњим условима и могућностима које је имао Одбор за изградњу спомен-парка. Иако међусобно различите, обе скулптуре се крећу у оквирима истраживања нових могућности фигурације која је била актуелна у српској и југословенској скулптури од почетке шесте деценије.⁴⁸⁷

5.1. Споменик Нади Наумовић (Споменик бола и пркоса)

Упркос плановима, први споменик који је подигнут био је споменик Нади Наумовић, касније назван „Споменик бола и пркоса“.⁴⁸⁸ Споменик, висине 3,2 метра, се састоји од две фигуре исклесане из једног блока белог венчачког мермера, постављене на мали квадратни постамент. Обе фигуре представљају сам тренутак стрељања. Виша, женска, као да је тек погођена, стоји усправно главе забачене уназад са рукама прекрштеним преко груди. Друга, мушка, фигура, представљена је у тренутку непосредно пре пада, како клечи, снажно повијена у самртном грчу. Изразито издужене и витке, обе фигуре су веома стилизоване, редуковане на основне форме - доњег дела тела и торза. Удови нису диференцирани, само наговештени издвајањем из блока творећи једноставне, али сугестивне геометризоване форме. Слично је и са главама у којима су детаљи лица, иако сведени, ипак јасно уочљиви. На фигурама се, утопљене у масу, називају шаке. Клесане у плитком рељефу, својом геометријском формом и великим димензијама које премашују природне пропорције, готово да имају својство дискретног геометријског орнамента.

Одабир да се обе фигуре – једна још увек усправна, друга већ клонула, представе у различитим тренуцима умирања, даје композицији свечан, драмски суздржан и елегичан тон, који је оставио дубок утисак на жири. Гржетић је овде остварио тај ефекат једноставношћу форми, пронашавши одговарајући баланс између оштрих, геометризованих површина и њихових меких, издужених, благо извијених линија. Жири је био импресиониран и самом скулптуром као и њеним односом према простору. Био је то прави одговор на захтев да споменици поред гробница морају на нов начин приказати „драму погубљења“. Из образложења се види управо то емоционално дејство целине, и споменика и околног пејзажа, које је било један од кључних очекивања идејних твораца спомен-парка.

„На проширеном делу пешачке стазе, која је слободно вођена поред Ердоглијског потока и за коју се везује иста таква пешачка комуникација која силази са кружног пута – са сасвим неупадљиве плоче, уздижу се две мирне,

⁴⁸⁶ По Протићу, Гржетић (заједно са Борком Аврамовом, Драгом Ђуровићем, Николом Јанковићем, Ксенијом Кантоци и Мишом Поповићем) припада оној групи скулптора који су задржали фигуру као основу своје уметности задржавајући миран, готово традиционалан концепт скулптуре: М. В. Protić, *Skulptura XX века*, 101.

⁴⁸⁷ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 239.

⁴⁸⁸ Скулпторски делови споменика над гробницом Наде Наумовић, Анте Гржетић је требало да заврши до 30. јуна 1959. а оног над гробницом Тозе Драговића до 30. септембра те исте године. За обе скулптуре је добио по 1.450.000 динара. „Уговор о делу склопљен 27. 06. 1957. године између Одбора за изградњу спомен-парка и Анте Гржетића“, Документација музеја „21. октобар“, бр. 310. 31.12. 1958.

модерне скулптуре, које представљају две фигуре жртава у тренутку стрељања ... Широким мирним третирањем форме, при чему се смењују обле и равне површине, лаким орнаментисањем основне масе (руке), скулптура је садржајно обogaћена. Томе нарочито доприноси укрштање неколиких супротности: она је истовремено монументална и лирска, патетична и уздржана у гесту.“

Јавност је са пажњом пратила подизање споменика, који је уочи откривања промовисан у штампи.⁴⁸⁹ Врхунац верификације Гржетићевог рада је било његово публикување у репрезентативним публикацијама посвећеним југословенској скулптури и споменицима, као и другим формама званичног сећања на устанак и НОБ.⁴⁹⁰ На тај начин дело Анте Гржетића је ушло у својеврсни југословенски и српски споменички „пантеон“, легитимишући коначно вишегодишње напоре да Спомен-парк у Крагујевцу постане део званичне југословенске репрезентативне културе.⁴⁹¹ Тумачење споменика од стране стручног жирија одредило је и његову рецепцију у јавности, а анализа његових ликовних вредности од стране ликовних критичара је била у суштини одређена његовим идеолошким оквиром. Јурај Балдани тако наводи да је „органска форма споменика потврђена кроз чистоту мермерног блока који расте у вертикалу, окупан светлошћу“. Нешто касније, београдски критичар Зоран Маркуш детаљније развија значење споменика:

„Две фигуре, мушкарца и жене исклесане су из једног мермерног блока симболично повезујући у уметности оно што је спојила смрт, - дати су контрастно: једно тело захваћено рафалом у грчу и друго још усправно, које пркоси смрти. Као у античкој драми, бол је уздржан, затворен у себи и у камену, општи и вечит, као што је пркос без патетике и сувишног геста, снажан и монументалан у истинитости израза.“⁴⁹²

У сличном духу споменик је сагледаван и у новије време.⁴⁹³ Упркос својој евидентној модерности, међутим, обе Гржетићеве фигуре за „Споменик Нади Наумовић“ ослањају се на класицистичку академску традицију, посебно оној која припада уметности ренесансе и њеној иконографији смрти. Решење за клонулу фигуру, њену торзију и наглашену изломљеност сродно је по својој форми фигури Микеланђеловог Христа из тзв. Фирентинске Пиете.⁴⁹⁴ Оваква преузимања великог узора из сфере западне хришћанске уметности нису била нова у уметности НОБ-, а посебно су обележила послератно стваралаштво са ратном тематиком Антуна Аугустинчића. Гржетићева стојећа (женска) фигура крагујевачког споменика се такође

⁴⁸⁹ „Над хумкама стрељаних“, Светлост, бр. 43. (20. октобар 1959), 3.

⁴⁹⁰ Jugoslavija: spomenici revoluciji, 43-44.

Juraj Baldani „Jugoslovensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo“, 15. Љиљана Константиновић, „Устанак у Србији 1941. у делима уметника“, Каталог изложбе Београд: Историјски музеј Србије, 1973, 65. О рецепцији у споменика: Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 238.

⁴⁹¹ Гипсана варијанта споменика је заједно са још једним радом Анте Гржетића, публикована у: М. Kolarić, Novija jugoslovenska skulptura, 77.

⁴⁹² М. Andrić, Spomen-muzej 21. oktobar, 6.

⁴⁹³ „По својој композиционој структури, скулптура је веома једноставно решење. Две људске фигуре, исклесане у једном блоку, представљају окамењену визију два бића ухваћена у тренутку највеће физичке и психичке драме, а то је силовит сусрет са смрћу. Тај последњи снажан и болан покрет, изражен кроз изразиту вертикалу усправног лика и наглашену спиралу другог, подсећа на античке купиве. Њихова благо геометризована стилизација огледа се у назначавану само најкарактеристичнијих контура људског тела које се сливају у хармоничну целину, без иједног сувишног детаља. При томе скулптура зрачи огромном енергијом која долази изнутра из самог језгра, заустављена чистим и широким површинама облика. Избалансирано односи маса и волумена сами стварају тензију у простору, тако да се драматика тренутка не намеће, већ само наслућује.“ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 239. Посебну пажњу ауторка посвећује моделовању глава и лица у ојима препознаје психолошко нијансирање ликова блиско оставрењима Томе Росандића, Гржетићевог учитеља.

⁴⁹⁴ Скулпторална група коју је Микеланђело наменио за сопствену гробницу, на којој је радио од 1547 до 1555. једно је од најинтригантнијих и истовремено иконичних дела западне уметности. Valerie Shrimplin-Evangelidis, "Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà". *Art Bulletin*. 71 (1), (1989): 58–66, Leo Steinberg, "Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg". *Art Bulletin*. 50 (4), (1968). : 343–353.

ослања на прототип из круга западноевропске религиозне уметности - тематски блиске иконографији смрти (стрелјањем) развијеној у ренесансним представама Светог Себастијана. Глава забачена уназад као знак наступајућег тренутка смрти такође је део старе визуелне конвенције успостављене још у антици.⁴⁹⁵ Прва фигура мртвог Христа је постала један од симбола нове духовности, нове хуманистичке димензије смрти и њене трагичности, док је друга, смртно рањена која стоји везаних руку, успоставила нову идеју мученичке смрти у којој је нагласак, уместо на страдање, стављен на постојаност и непоколебљивост вере.⁴⁹⁶ Управо те вредности истрајности и отпора које доводе до коначне победе над смрћу исказане су у још једном симболичном елементу споменика - његовом постољу у облику правилног квадрата чија је апстрактна идеална форма била општеприхваћени симбол *Stabilitas* (стабилности).⁴⁹⁷ Истицање женске фигуре било је у складу са наменом споменика – одавање поште хероини Нади Наумовић, а читав визуелни поредак скулпторалне групе са преузетим главним елементима иконишног обрасца хришћанског страдања (усправна и благо извијена фигура, форма постамент, забачена глава и поглед упрт у небо) подређен прослављању њене жртве. Одабир прототипа не само што обезбеђује неопходни слој „светости“ прослављеној револуционарки, већ и сама примена иконографије страдања у којој је уместо мушке фигуре представљена женска. Представа Св. Себастијана у ренесанси је била једна од оних тема у оквиру које су се могли несметано истраживати начини приказивања мушког акта. И Гржетићева женска фигура се, упркос „органској“ стилизацији и истањености, према својим морфолошким особинама држи више канона младог атлете, са наглашеном разликом узаног доњег дела тела и трапезоидног истакнутог торза, у којима једино блага, али довољно приметна, линија струка указује на женско тело. Оваква дискретна „маскулинизација“ женског тела била је једна од визуелних стратегија афирмације нове улоге жена у социјализму. Женско тело није буквално маскулинизовано, већ је подједнако као и мушко, изразито анти-еротично као „анонимни асексуални рудиментарни симболички носилац снаге, воље, ентузијазма, вере и послушности.“⁴⁹⁸ Оваква представа женског тела која је у јавној споменичкој пластици широм Југославије добила своју монументалну варијанту у бројним симболичним фигурама снажних жена.⁴⁹⁹

Сучељавање ова два, по свом карактеру различита, обрасца из западноевропске уметничке традиције и њене обраде суочавања са смрћу, дало је Гржетићевој целини онај

⁴⁹⁵ Представе хеленистичке скулптуре умирућег Александра Македонског из Галерије Уфици познате и по бројним римским и потоњим копијама. Erkinger Schwarzenberg, "From the Alessandro morente to the Alexandre Richelieu. The portraiture of Alexander the Great in seventeenth-Century Italy and France", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, (1969), 398-405.

⁴⁹⁶ Joan G. Caldwell, *Mantegna's St. Sebastians: Stabilitas in a Pagan World*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 36, No. 1. (1973), 373- 385. То значење наглашава и један детаљ обавезан у Мантењиној иконографији – постоље (у виду степеника или коцке) на коме светитељ стоји, пркосећи смрти, а које је и сама симбол *stabilitae*. Утисак понављања ове формуле у Гржетићевом решењу је јасан када се сагледа да његова скулптура није постављена у равни тла већ управо на постаменту правилне квадратне форме која је и иконографски и формално део представе.

⁴⁹⁷ Осим као симбол постојаности у духовном контексту, коцка је у време успостављања модерних уставних монархија постала и снажан политички симбол, када јој се осим постојаности придружују и врлине трајности и једнакости (због једнаких страница) Martin Knauer, „Embodiements of Ideal Order“, *Constitutional Cultures: On the Concept of representations and cultures in the Atlantic World*, edited by Ulrike Bock, Katrin Dirksen, Silke Hensel, Cambridge Scholars Publishing 2012, 251-271, 264-268.

⁴⁹⁸ О представи тела у социјалистичкој уметности: L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 28- 41.

⁴⁹⁹ Бројни су примери употребе женске фигуре у послератној монументалној скулптури у широком спектру значења од алегориских персонификација победе, слободе или Револуције (Споменик слободи у Риједи Винка Матковића из 1955, Споменик слободи у Србобрану Стевана Боднарова из 1957., Споменик револуцији у Куманову у Македонији Сретена Стојановића из 1957.), преко симбола колективног страдања (Споменик палим омладинцима у Лазинама у Даниловграду Драга Ђуровића из 1963. до вредновања жене као борца за слободу (Споменик женама борцима Борке Аврамове у Тетову из 1961.).

захтевани садржај који су тражили идејни творци спомен-парка. Две фигуре које симболизују различити однос према трагедији постављене су једна поред друге, али у суштини међу њима не постоји ништа што их повезује. Свака од њих је остала ентитет за себе, свака умире на свој начин. Јасна субординација која постоји у њиховом међусобном односу, у коме женска фигура има доминантни положај у односу на мушку била је од подједнаке, ако не и од веће важности за правилно значење споменика. Пресудно за разумевање скулптуре, њене естетике и значења, као и њене потоње рецепције имало је образложење жирија:

„Главна женска фигура, у карактеру је једне вертикалне форме која се од основе шири према врху што сугерира утисак уздицања, величине, а друга је у облику лако извођеног лука, што подвлачи идеју друге фигуре...Композиционим распоредом основних маса, њиховим међусобним односом, као и карактером главне женске фигуре, сугерирана је идеја и осећање не само пада и умирања него и тежња ка висинама, трајању, превазилажењу – победи. Експресивна једног наглашеног хуманизма индиректно потенцира ужас окупаторовог злочина.“

Идеја тријумфа над смрћу која доминира овом композицијом визуелизована је удруживањем два старија и међусобно различита иконографска образаца (људске фигуре у тренутку смрти) у нову целину подударујући се са обавезујућим оптимистичким погледом у будућност коме је било подређено сагледавање целокупне ратне прошлости. Стога је и на захтев жирија, споменик, изведен од белог мермера, уместо од црног јабланичког гранита, како је аутор првобитно замислио. Жири је наиме, био мишљења да светли камен више одговара концепцији спомен-парка и идеји самог споменика.⁵⁰⁰

Споменик над хумком где је сахрањена Нада Наумовић требало да буде подигнут до 30. јуна следеће 1959., а други где је сахрањен Светозар Драговић до 30. септембра те године. Аутор је био у обавези да изведе гипсани модел оба своја идејна решења у предвиђеној величини скулптуре и постави га на терену „импровизованим постављањем“. Извођењу скулптуре се приступало са великом пажњом. За прву скулптуру, на пример, било је предвиђено да аутор изведе прво умањени модел у гипсу, висине једног метра, и тек након потврде надзорног органа који чине стручни чланови жирија за оцену радова са конкурса, било би му одобрено да изведе модел у глини у правој величини скулптуре од 3,30 метара.⁵⁰¹

Обе скулптуре су требале бити подигнуте у истој 1959. години и, с обзиром на сродност стила, био би то јасан знак планског уређења споменичког подручја. Уместо два споменика, међутим, те године је подигнут само један. Рокови за подизање оба споменика, очигледно одређени у складу са годишњим обележавањем 21. октобра, ипак су се показали као исувише амбициозни, узимајући у обзир скромне финансијске и организационе могућности Одбора за изградњу. Управа Спомен-парка се стога определила да се као први споменик у Шумарицама подигне скулптура на гробници у којој је сахрањена Нада Наумовић. Након припремних

⁵⁰⁰ „Конкурсни рад под шифром 35587“ Документација Музеја 21. октобар.

⁵⁰¹ Укупна сума намењена аутору је била предвиђена за исплату тек након записником утврђеног „квалитетног пријема“ скулптуре постављене на терену. Обе скулптуре су коштале по 1.450.000 тадашњих динара свака, односно укупно 2.900.000 укупно. Уговором је уставновљена динамика плаћања за скулптуру код гробнице Наде Наумовић: 100.000 аконтације након потписивања уговора, 700.000 након пријема умањеног гипсаног модела, и остатак од 650.000 динара након пријема скулптуре у глину у уној величини. Трошкове постављања скулптуре у глину је сносио Одбор за изградњу спомен-парка. „Уговор о делу између Одбора за изградњу Спомен-парка и Анте Гржетића, вајара из Београда закључен 31. 12. 1958.“ Одбор за изградњу Спомен-парка октобарским жртвима, бр. 310 (31.12.1958) Документација Музеја 21. октобар.

радова и пријема модела у глини, Одбор саму израду скулптуре није поверио њеном аутору, већ искусним вајарима-каменоресцима из Београда Божићу Милићу и Стевану Лазићу. Стручни надзор над њиховим радом и изведбу деликатних делова скулптуре, односно моделовања главе и руку, Одбор је, вероватно по препоруци чланова стручног дела жирија, ангажовао већ чувеног предратног београдског вајара Ђузепеа (Јосипа) Пина Грасија, професора на београдској Академији за примењену уметност.⁵⁰²

Јавност је помно пратила радове на подизању прве скулптуре у Спомен-парку.⁵⁰³ Споменик је свечано откривен током обележавања 15-годишњице ослобођења града и 18-годишњице масовног стрељања 21. октобра 1959. Пред окупљеним масама споменик је открила Николија Кока Петровић, учесница НОБ-а и председник Среског одбора Социјалистичког савеза.⁵⁰⁴ Његова политичко-естетска коректност верификована је и утиском који је оставио на Јосипа Броза који је приликом своје посете Крагујевцу 1961. године, обишао Спомен-парк. Након полагања венаца на Централној хумци и оближњем споменику бораца и војника Црвене Армије, возилом се запутио у обилазак Спомен-парка. Његову пажњу на изласку из Спомен-парка привукао је „диван гранитни споменик који симболизује борбу и страдања крагујевачких грађана“⁵⁰⁵

5.2 Споменик Този Драговићу (Споменик Отпора и слободе)

Други споменик изведен према награђеном решењу Анте Гржетића је реализован тек 1966. године. Уместо над првом хумком у низу са јужне стране парка, у којој је био сахрањен Тоза Драговић, споменик је уз сагласност аутора био постављен поред гробнице са друге, северне стране парка, чиме је споменик изгубио део своје првобитне комеморативне улоге. Такође, мењајући место подизања споменика, изгубљен је онај ефекат дејства споменика у простору за који је он био првобитно осмишљен.⁵⁰⁶

За разлику од споменика Нади Наумовић, који је био конципиран је као чисто скулпторално дело, споменик народном хероју Този Драговићу, замишљен је као целина која се састоји од скулптуре и стуба. Скулптура је изведена у бронзи и представља веома стилизовану мушку лежећу фигуру дужине 4 метара, док је стуб, висок 11 метара, изведен од армираног бетона који се при врху шири и рачва у два конусна крака. Приликом оцењивања скулптуре, жири је одмах препознао значење овако замишљене композиције. Смрт и стрељање су представљени фигуром палог хероја док су протест и отпор изражени вертикалом у виду обелиска. Решење је било оцењено и као сугестивно – „одајући потребну захвалност палима, у исти мах симболизује успон и победу“. У целини и у детаљима скулптуре и архитектонских

⁵⁰² Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 237.

⁵⁰³ „Прва скулптура у спомен парку“ Светлост, бр. 15. (10 април 1959), 2. 271 Жири у саставу: Ђорђе Андрејевић - Кун, Добровић, арх. Михаило Митровић, арх. Жива Ђођевић и вајар Војин Бакић, се похвално изразио о споменику након пробног постављања модела у гипсу. „Над хумкама стрељаних“ Б. Мих. Светлост, бр. 43.(20. октобар 1959) , 3.

⁵⁰⁴ „Николија Петровић открила споменик на једној од 33 хумке стрељаних“. Светлост, бр. 44. (30. октобар 1959), 2.

⁵⁰⁵ „Тито у Крагујевцу. Председнику Републике педесет хиљада Крагујевчана приредило величанствен дочек“, Светлост, бр. 22., (9. јун 1961), 1-2.

⁵⁰⁶ Било је предвиђено да „обелиск“ буде постављен на падини испод пута, тако да се прво сагледава његов врх, а онда постепено прилазећи и читав споменик, што је био срачунат ефекат који је оставио снажан утисак на чланове жирија. Конкурсни рад „50305“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац“, к. 3. бб.

елемената споменика, жири је сматрао да је споменик третиран зналачки и са мером. То је, будући да је првобитно планирано да се овај споменик изведе први, било од велике важности. У време када је оцењиван, 1957. године, концепција је изгледала веома савремена, а идејно је изражавала тражене вредности: трагедију, борбеност, револуционарност и хероизам палих.⁵⁰⁷ У том смислу је споменик био и представљен јавности на изложби конкурсних радова, а његово тумачење је, као и у случају споменика Нади Наумовић, пружио сам аутор.⁵⁰⁸

Званично тумачење је као и код претходног споменика, његове естетске вредности подређивала његовој симболици. Раднички милитантни тријумфализам који се налазио у сржи његове идеје био је препознат као класична и психолошка тема, а ликовне вредности целине штуро су оцењене као „модерни пластични израз“ којим су представљене две фигуре – „једна покошена рафалом у грчу и друга – високим обелиском чија вертикала и раширене руке оваплоћују идеале покрета отпора“.⁵⁰⁹

Скулптура која представља тренутак стрељања изведена је у виду класичне лежеће мушке фигуре са погнутом главом, која се обема рукама ослања на тло. Као и код првог споменика и овде је фигура палог хероја носила јасну референцу на специфичност догађаја, у овом случају стрељање Народног хероја Светозара Тозе Драговића. У формалном смислу и овде скулптура задржава основне облике људског тела, али их користи као полазну основу предузимајући слободнији третман маса које заједно са сменом удубљења и испупчења делују као динамична форма у простору. Тиме су оба дела привидно испунила основну мисију модернистичког канона о аутономности уметничког објекта, чија снага долази из облика и односа који су постигнути унутар њега самог, уместо од његове везе са било каквим спољашњим садржајем.

Као и у „Споменику Нади Наумовић“ и овде је, када је реч о фигуралном делу споменика, Гржетић истраживао ову форму полазећи од њеног иконографског узора – скулптуре „Гала на умору“ још једног иконишног дела историје уметности.⁵¹⁰ Гржетић је урадио више скулптура које су варијација на ову тему, са очигледном свешћу о њеној погодности за меморијалну платику. Пре Крагујевца је сличну фигуру предложио за споменик у Јајинцима. Једна од варијанти, која би могла бити и прелазна фаза између фигуре која је изведена у Крагујевцу и оне која је предложена за Јајинце је скулптура „Пад II“, заснована на истом иконографском предлошку.⁵¹¹ Испитивање овог мотива, о чему сведочи и рад *Рањеник*,⁵¹² у контексту споменичке уметности сасвим је логичан. Чувена скулптура, иако

⁵⁰⁷ Такође, оно што је жирију било веома важно, споменик није наметао један одређени стил при тражењу будућих решења за остале гробнице. Напротив, његова једноставност, чистота и савремени третман је, по мишљењу жирија, омогућавао слободу концепције осталих споменика, док истовремено својим „квалитетом одређује изванредан ниво.“ Конкурсни рад „50305“, „Конкурсни елаборати обликовања гробница. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац“, к. 3. бб.

⁵⁰⁸ Д-ић, „Прича о херојима, разговор са ауторима награђених радова у Спомен-парку“, Светлост бр. (19. 9. мај 1958), 2.

⁵⁰⁹ Инспирација за споменик је у тексту Зорана Маркуша посвећеном споменицима, у водичу за Спомен-парк, а *posteriori* пронађена у апокрифној поруци стрељаног хероја отпора (Тозе Драговића), „Кажите друговима да се боре до победе. Ја гинем али они нека побију гадове. Живела Комунистичка партија Југославије.“ М. Andrić, *Spomen-muzej* 21. oktobar, 7.

⁵¹⁰ Ради се о чувеној римској мермерној копији хеленистичке бронзане скулптуре из 3. века п.н.е. која је се налази у Капитолинском музеју у Риму. Скулптура је постала славна одмах по свом открићу у трећој деценији 17. века. Копирање скулптуре је било обавезно за студенте уметничких Академија широм Европе, а проучавање оригинала, тј. римске копије, незаобилазан део тзв. Велике туре. Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven and London: Yale University, 1981.

⁵¹¹ М. Kolarić, *Novija jugoslovenska skulptura*, 76.

А. Гржетић, *Закључна пластика, Рад под шифром „70007“*, Трећа-четврта награда, Јајинци - povodom konkursa за идејни пројект споменика жртвима фашизма, 47, 87-88

⁵¹² <https://www.spomenikdatabase.org/ante-grzetic> (Приступљено 06.09.1022.)

настала у сасвим специфичном културном и историјском контексту, постала је временом не само једно од ремек-дела европске уметности, већ и универзални симбол храбрости и достојанственог суочавања са смрћу. Управо је са тим тумачењем, као идеал-типски образац херојске смрти, била искоришћена од стране Анте Гржетића за споменике у Јајинцима и у Крагујевцу⁵¹³

Други елемент који чини споменичку целину назван је првобитно „обелиск“. Обелиск је, као и пирамида, био важан део реторике монументалности предратних споменика, означавајући још од краја 18. века секуларни концепт славе, односно симболичну апотеозу палих ратника и вечно сећање на њихову жртву за ослобођење националне територије.⁵¹⁴ Иако није било оштре границе у значењу између пирамиде и обелиска, у времену после Другог светског рата, разумевање ове две форме се мења. Пирамиде, које су у част погинулих у НОБ-у масовно подизане у Србији, су као претежно фунерална форма одбачене као патетичне и застареле. Обелиск је, с друге стране у социјалистичком раздобљу имао другачију судбину. Осим старе форме обелиска која је као меморијал употребљаван у новим околностима, са звездом петокраком уместо крста на врху,⁵¹⁵ нова знатно монументалнија варијанта соцреалистичког обелиска типично комбинована са фигуром инаугурисана је спомеником *Победе Црвене армије* на Батинској скели и касније више пута била успешно понављана.⁵¹⁶ Обелиск је, међутим имао будућност и након напуштања модела социјалистичког реализма. У прихватању обелиска за модернистички опредељену нову меморијалну социјалистичку уметност је била важна и рецепција старе египатске уметности у оквирима дискурса и праксе модернистичке архитектуре у првим деценијама 20. века.⁵¹⁷ Пример нових обелиска и њихове кохабитације са традиционалним формама показују на пример обелиск-светионик Јована Солдатовића на Дунаву код Сурдука и обелиск који је подигла родбина погинулих бораца у истом селу код цркве. Различите могућности нових интерпретација ове осведочене форме показују *Споменик стрељаним партизанима* на Златибору Ане Бешлић и Јованке Јефтановић као и низ мање познатих примера.⁵¹⁸

Обелиск на Гржетићевом споменику, заправо не припада овом типу архитектонске симболичне форме. Гржетићев стуб је промишљено поједностављивање једне друге меморијалне симболичне композиције у хибридни склоп стуба-фигуре, при чему се облик може тумачити двојачко: и као фигура и као апстрактна форма. У иконографском смислу његове најближе референце се могу наћи у монументалним претходним остварењима социјалистичког реализма - Споменицима победе на Батинској скели и Иришком венцу које

⁵¹³ О могућностима примене овог прототипа и у нешто другачијем виду геометријске, уместо „органске“, стилизације на споменике НОБ-а сведочи и „Споменик палим борцима“ у Кикинди, рад Александра Зарина, откривен 1961.

⁵¹⁴ За шире основе „обнове“ египатске уметности на западу у 18. и 19. веку: Richard G. Carrott, *The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning, 1808 -1858*, Berkeley; Los Angeles, London, University of California Press, 1978. Европско симболографско наслеђе није правило јасну разлику између пирамиде или обелиска. М. Тимотијевић, „Меморијал ослободиоцима Београда 1806“, 16, напомена 56. са старијом литературом. Примери оваквих споменика подигнутих у међуратном периоду су: Спомен-костурница браниоцима Београда 1914-1015. на Новом гробљу у Београду, Споменик српским ратницима у Краљеву 1912 -1918, као и споменик у Гучеву у коме је пирамида доминантни елемент сложене архитектонско –скуплторалне целине.

⁵¹⁵ Као на пример онај у Куршумлији са костурницом погинулих бораца НОБ-а из 1951.

⁵¹⁶ Илустративни примери распрострањености и општеприхваћености овог типа споменика су Споменик „Слобода“ на Иригу Сретена Стојановића из 1951, „Позив на устанак“ у Сићеву Милована Крстића 1952.)

⁵¹⁷ Томе су посебно допринуле једноставне форме, равнине и редукован формални језик, који је одговарао идеји апсолутне апстракције Вилхелма Ворингера, али и монументалној трајности коју треба да имају национални споменици. Max Schreiber, *Altägyptische Architektur und Ihre Rezeption in der Moderne. Architektur in Deutschland 1900-1933*. (Berlin:Gebr. Mann Verlag, 2018), 280.

⁵¹⁸ Међу њима је посебно занимљив недавно обновљени обелиск код Зрењанина архитекте Тибора Бенцеа.. У конвенционалније примере обелиска обрађеног у складу са каноном модернистичке пластике је и споменик погинулима у НОБ-у у Баћевцу из 1961.

Гржетић понавља у једној, до крајњих граница доведеној, стилизованој апстрактној форми, показавши да је успешно савладао очекивања која су била постављена пред нову споменичку уметност Југославије. Недвосмислена корпорална реторика Гржетићевог „стуба“, односно фигуре са подигнутим рукама може се пронаћи у многим фигурама бораца, као неким од омиљених мотива споменичке пластике, до скоро преовлађујућег социјалистичког реализма. Трансформација мотива у апстрактни знак – симбол, се може пратити у делу Војина Бакића који кроз властиту уметничку еволуцију на други начин решава како формална питања обликовања скулптуре, тако и њен третман као аутореферентног уметничког објекта. Бакић наине користи овај мотив још у својој раној фази у споменику „Позив на устанак“ из 1946. године, када је поштујући принципе реалистичког моделовања успео да превазиђе конвенције послератног споменичког жанра и избегне „испразну реторичност“ и патетику коју су јој тадашњи критичари највише замерали.⁵¹⁹ Нешто касније у Споменику Стевану Филиповићу у Ваљеву, чије скице настају још 1949. а реализација тек 1960. године, Бакић користи овај прототип да би целу фигуру, њеном иконичном формом и монументалношћу која стоји сама у пејзажу, успешно претворио у моћан симбол револуције.⁵²⁰ Сажимајући у основи исти мотив, и претварајући стару архитектонску меморијалну форму у неку врсту “фигуре“ са уздигнутим рукама Гржетић јој је, као уосталом и фигури палог борца, дао праву меру реторичке убедљивости, коју је жири благонаклоно препознао. О успеху овакве синтезе сведоче и многобројни примери обелиска у Србији подизаних током шездесетих и седамдесетих.⁵²¹ Тако је обелиск као стари симбол повезан са профаним концептом славе и бесмртности, у социјалистичкој меморијалној уметности доживео још једну трансформацију поставши тријумфујући симбол победе револуције, и у ширем смислу (псеудо) трансцедентни симбол победе живота над смрћу, одражавајући тиме један од фундаменталних митова послератне глобалне културе.⁵²²

О граници између револуционарне реторичности ослоњене на идеалтипске обрасце хероизма старијих уметничких форми и потребе да се скулптура ослободи наративних садржаја, и приближи моделу модернистичке аутономне слободне форме, сведочи компаративно сагледавање Гржетићевог решења за гробницу Светозара Драговића у Крагујевцу и предлога који је урадио свега годину дана раније (1956) за централни споменик у Спомен-парку у Јајинцима.⁵²³ И тамо се ради о фигури палог хероја, али знатно више уопштенијих форми, сведених на основни облик, у коме су само овлаш препознатљиве руке и погнута глава док доњи део тела изведен у једној извијеној издуженој маси готово да губи своју телесну референцу, удаљавајући се знатно даље од свог природног извора него што је то случај у решењу за Шумарице. (сл.)⁵²⁴ „Фигура“ у овом случају остаје једна готово у потпуности апстрактна форма чија естетика почива на самом облику заобљених маса које се шире и сужавају дозвољавајући да скулптура делује естетиком самих својих волумена и површина. У идејном решењу за Јајинце се такође налази и вертикални елемент који чини саставни део споменика. И он је мање дослован од истог тог елемента рађеног за Крагујевац:

⁵¹⁹ Milan Prelog, „Djelo Vojina Bakića“, *Pogledi*, br. 11. (Zagreb 1953), 915. Наведено према Zvonko Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, ur. Nataša Ivančević, (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti 2014) 163-215, 181.

⁵²⁰ Zvonko Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, 180-181.

⁵²¹ *Споменик VI београдске гимназије ученицима палим у НОБ-у из 1960.*

⁵²² Управо са тим конотацијама ову форму је употребио и Барнет Њуман у свом чувеном раду *Сломљени обелиск*. Stephen Polcari, „Barnett Newman's Broken Obelisk“ *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Winter, 1994, 48-55.

⁵²³ Гржетићев предлог централне скулптуре за меморијални комплекс у Јајинцима је био позитивно оцењен као „снажно доживљени скулпторски акценат“. Конкурсни пројекат „70007“ добио је трећу и четврту награду (заједно са пројектом „77441“). Аутори урбанистичко-архитектонског решења су били Бранко Бон и Брана Мирковић, пејзажног дизајна Александар Крстић, сликарства Бошко Карановић, а скулптуре Владета Петрић и Анте Гржетић. *Jajinci - Jugoslavija*, ur. Oto Bihalji-Merin, Beograd: „Jugoslavija“, 1958, 87-88.

⁵²⁴ *Jajinci - Jugoslavija*, ur. Oto Bihalji-Merin, Beograd: „Jugoslavija“, 1958, 47.

осмишљен је у облику два плитка стуба различитих висина. Ови стубови глатких површина и заобљених ивица, који се благо шире ка средини да би се поново сузила при врху, као да су изведени од издуживања облутка. И овде је апстрактна форма свој извор пронашла у природи коју Гржетић, захваљујући њеним једноставним облицима, користи као полазну основу. Пуким издуживањем без икаквих додатних дисторзија, удвајајући основни елемент и остављајући суптилну разлику у висини, он је успео да задржи основне елементе изворног облика заустављајући се на границама његове властите естетике. Ови елементи очигледно сродни формама Барбаре Хепворт показују Гржетићеву везаност за „органични“ принцип скулптуре који се примењује и у утицају које су лежеће фигуре Хенрија Мура имале на Гржетићева испитивања овог мотива.⁵²⁵

Занимљиво је да је Гржетићево решење за Крагујевац у оба његова елемента, и скулптуре и стуба, знатно мање удаљено до реалистичких полазишта. Узимајући у обзир видне разлике које показују оба решења, оно за Крагујевац изгледа као корак уназад, извесна регресија у контексту општеприхваћених декларативних настојања за ослобођењем уметности од стега идеологије. Као да је свесно дозирао уопштавање облика настојећи да погоди праву меру очекивања или толеранције коју су различити поручиоци могли имати према редукцији дескриптивних елемената, још увек важних за реторику монументалне скулптуре. Гржетићев *Споменик отпора и слободе* је у контексту примене модернистичких принципа обликовања, односно успешне синтезе форме на споменичку пластику сродан иако за нијансу смелији од других споменика сличне структуре, попут на пример Споменика жртвама фашистичког терора у Пећинцима, Александра Зарина., а на тој линији модернистичке фигурације подигнути су и многи други споменици педесетих година.⁵²⁶

Као и претходним делом - *Спомеником бола и пркоса*, и овде је Гржетић успео да слободнијим скулпторским језиком одговори на захтеве службеног сећања на НОБ. Користећи иконичне обрасце, Гржетић је у своја прва два споменика показао неколико могућности синтезе антропоморфних облика и њихове трансформације у захтевани нови тип споменика - нове симболе револуције, прикључујући се тако оним уметницима који су успели да овладају различитим поступцима истраживања у третману скулптуре као више или мање аутономног уметничког објекта и да га примене у жанру монументалне пластике са свим њеним сложеним садржајним захтевима.

До реализације овог споменика је прошло шест година, а у међувремену је 1963. године био подигнут *Споменик ђацима и професорима* Миодрага Живковића, који је одмах по откривању постао симбол читавог Спомен-парка. Његово монументално, знатно смелије, решење засновано на експресивној геометрији апстрактних форми постало је иконичан знак самог Крагујевачког октобра и један од најпроминентијих остварења југословенске меморијалне уметности у целини. Подизање *Споменика отпора и слободе* је уследило након коначног дефинисања програма спомен-парка и одлуке да се као централни меморијални објекат подигне Спомен-музеј. Тек тада је дошло време да се настави са обележавањем гробница стрељаних грађана Крагујевца. Одлучено је да се награђени рад Анте Гржетића са за

⁵²⁵ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 246.

⁵²⁶ И на овом споменику је присутна јукстапозиција лежеће и стојеће фигуре са њиховим очигледном симболиком изједначавања страдања и тријумфа, али су обе фигуре упркос извесној симплификацији остале у границама конвенционалног приказивања.
<https://skulptura-hronologijaiizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaiizlaganja-rs-spojenik-zrtvama-fasistickog-terora-pecinci/>

прву гробницу у спомен-парку Светозара Драговића под шифром „50305“ и постави као трећи споменик по реду у Спомен-парку.⁵²⁷ Као што је то била уобичајена пракса, жири је препоручио да Одбору да се коначна одлука донесе када вајар изради гипсани модел у размери 1:1 и постави га на предвиђено место. Тек кад се скулптура сагледа у свом просторном окружењу донеће се и коначна одлука о материјалу од кога ће бити изведена. Као и у случају првог споменика и овде је жири интервенисао у ауторовој замисли па је тако одлучио да се фигура стрељаног уместо у бронзи изведе у јабланичком мермеру или у јабланичком граниту, стуб од армираног бетона, уместо од монолитног белог камена) а плато на којој лежи композиција од белог венчачког мермера.⁵²⁸

Уговор је склопљен 16. марта 1966. године и предвиђао је израду гипсаног модела у пуној величини скулптуре и обелиска у висини од једанаест уместо првобитно предвиђених осам метара. Рок за израду положене фигуре је био 30. јун, за израду обелиска 20. август и негатива обелиска 10. септембра 1966. године.⁵²⁹ Највећу измену представља промена места споменика. Уместо код прве гробнице у низу са јужне стране парка у којој је поред осталих био сахрањен Светозар Тоза Драговић, за коју је био предвиђен, споменик је подигнут са друге, северне стране парка код једне од гробница у долини Сушичког потока. Сам споменик представља композицију која се састоји од мушке лежеће фигуре у бронзи, дужине 4 метара, веома стилизованих и сведених форми и једног бетонског стуба неправилног конусног пресека који се при врху шири на два дела формирајући асиметрично латинично „В“. Висина стуба је 11 метара. Споменик је постављен на мањи поплочани плато на узвишењу непосредно изнад гробнице. За разлику од првобитног места за које је био предвиђен, овакав терен није ишао у прилог ефекту споменика.

Споменик је свечано откривен 21. октобра исте године. Прослава је те године имала посебну тежину будући да је њоме обележавана јубиларна двадесетпетогодишњица народне револуције. Свечаност је требало да увелича присуство председника републике Јосипа Броза, али је он уместо тога као свог личног изасланика послао Јована Веселинова, политичког секретара ЦК СК Србије. Прослава Дана ослобођења је те 1966. године била у знаку званичне подршке већ пољуљаном братству-јединству, посебно након чувеног Брионског пленума и Титове смене првог човека службе безбедности.⁵³⁰ Прослави су већ традиционално присуствовали високи функционери који су били и покровитељи спомен-парка: Душан Петровић – Шане, председник скупштине СР Србије и Раја Недељковић, председник републичког одбора СУБНОР-а, док је у име председника републике Јосипа Броза Тита, споменик открио Јован Веселинов.

Кључна промена приликом подизања трећег споменика у Шумарицама је била та што, за разлику од првог и другог није постављен на место за које је био направљен. Заједно са првим спомеником (Нади Наумовић), и овај је био награђени рад Анте Гржетића који је, исто

⁵²⁷ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 245.

Рад је био детаљно разматран од стране стручног дела жирија две године након Конкурса. Након увида у гипсани модел скулптуре у размери 1:3, жири је оценио да је награђени рад и по концепцији и по уметничкој вредности на нивоу који захтева наручилац, као и да се уклапа у замисао изградње парка који је тада већ почео да се реализује подизањем првог споменика (Нади Наумовић) истог аутора. „Извештај са састанка жирија“, Установа „Спомен парк“ Крагујевац (1961-1963.) ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. 19. (недатирано).

⁵²⁸ Исто.

⁵²⁹ „Уговор између Фонда за изградњу, одржавање и уређење Спомен-парка у Крагујевцу и Анте Гржетића“, Фонд за изградњу, одржавање и уређење Спомен-парка у Крагујевцу, бр. 126 (16. 03. 1966.) Документација Музеја 21. октобар. 1020608

⁵³⁰ Унапређење односа између наших народа и изградња социјалистичког друштва је била и суштина Титове поруке објављене током свечаности: „Свечана прослава Крагујевачког октобра“ - „Жртве Крагујевца обавезују да на делу оплемењујемо братство и јединство – каже се у поруци председника Тита поводом 21. октобра.“ Светлост, бр. 42. (27. октобар 1966), 1.

као и први, би наменски рађен за прву гробницу у низу са јужне стране парка - ону у којој је, између осталих, било положено и тело народног хероја Светозара Тозе Драговића. И формално и садржајно обе скулптуре су одговориле на захтев конкурса: споменик Нади Наумовић са доминантном женском фигуром у тренутку смрти и споменик Светозару Този Драговићу решен као мушка фигура у препознатљивој иконографској традицији палог хероја. Први споменик је, не само што је био постављен на месту за које је и био намењен – масовну гробницу у којој је, између осталих, била сахрањена ова партијска активисткиња, већ је и његов неформални назив и био *Споменик Нади Наумовић*.⁵³¹

Питање је шта се десило са сећањем на Тозу Драговића, па је споменик намењен њему подигнут на другом месту? Први споменици су, наиме, рефлектовали потребу да се сећање на погинуле грађане преобликује истицањем њиховог револуционарног херојског идентитета те су стога култови локалних партијских активиста - радника Светозара Драговића и студенткиње Наде Наумовић били од пресудне важности у најранијој фази подизања Спомен-парка. Ти споменици су требали да обезбеде трајно везивање Крагујевачког октобра за локални партијски и партизански покрет као природан наставак старих „слободарских традиција“ Србије и самим тим извориште легитимизације новог револуционарног режима. Међутим, две деценије након ослобођења и стабилизовања социјалистичког поретка, није било више потребе за таквом персонализацијом сећања и наглашавањем локалних хероја револуције. По свему судећи они нису никад ни били планирани да прерасту локални значај те нису ни могли персонификовати опште-југословенски револуционарни експеримент. Тај однос према локалним борцима је видљив и у постепеном умањивању значаја народних хероја који су сахрањени у центру града. За разлику од првих послератних година, када је указивање почастима борцима заузимало главни део Октобарских свечаности, у седмој деценији је полагање венаца на њихове гробове имало далеко мањи, чак споредни значај.⁵³²

Крагујевац је у међувремену успео да постане један од најважнијих југословенских индустријских центара па је и спомен-парк у Шумарицама, као и сам топос Крагујевачког октобра, све више постајао инструмент југословенске политике јавног сећања и југословенског колективног идентитета, у којима су истицане оне опште, свима заједничке вредности. У том контексту, подређивање монументалних споменика у Шумарицама култу локалних хероја више није имало своје оправдање. Сећање на њих је настављено да се негује, али у оквиру ниже ранжираних медија репрезентативне културе као што су именовање улица, предузећа, школа и других институција, редовно публикување панегиричких биографија и тако даље.⁵³³ Такав развој је већ био јасно назначен и раније и то управо приликом свечаног откривања првог споменика у Шумарицама. Док је сам споменик био још током изградње познат као споменик Нади Наумовић, на свечаној прослави 21. октобра 1959. године приликом церемоније његовог откривања у Шумарицама није било помена њеног имена. Откривајући споменик, Николија Петровић је говорила уопштено о седам хиљада жртава које је Крагујевац дао за слободу и демократију. И у званичном извештају са свечане прославе наглашено је да је откривен први споменик на једној од тридесет и три хумке у спомен-парку, не помињући да

⁵³¹ Није познато да је споменик носио званичан назив. Као Споменик Нади Наумовић последњи пут се помиње 1964. године. Ж. Васиљевић „Крагујевчани то никад неће заборавити“, Светлост, бр. 39. (24. септембар 1964.), 8.

⁵³² Д. Љ. П., „Пошта херојима“ Светлост, бр. 42. (27. октобар 1966.), 4. - О опште-југословенском и светском карактеру празника – сведоче групе ученика и грађана из других градова „све више се сећање за народне хероје везивало за друге важне датуме, попут Дана бораца или Дана устанка Србије. Ж. М. „Венци на хумку хероја“, Светлост бр. 26. (6. јул 1978), 2.

⁵³³ М. Никодијевић, „Хероји и борци нашег краја – Нада Наумовић“ Светлост, бр. 21. (1. јун 1967.) 11. М. Никодијевић, „Хероји и борци нашег краја – Тоза Драговић“ Светлост, бр. 22. (8. јун 1967.), 11.

се ради о гробници у којој је сахрањена Нада Наумовић.⁵³⁴ Споменик није добио званични назив, а одмах по откривању је био промовисан као „један од 33 споменика“, „споменик на једној од 33 хумке стрељаних Крагујевчана“ или „један од споменика стрељаним родољубима“ чиме се наглашавало његово место као само једног, првог, дела једне веће целине.⁵³⁵

Овакво преименовање, односно преозначавање првог, те самим тим и симболички најистакнутијег споменика у Шумарицама, показује да се у политици јавног сећања социјалистичке Југославије већ до краја педесетих најрепрезентативније монументализовано меморисање ограничило на уопштене вредности револуције и народноослободилачке борбе у којем су истакнути појединци (хероји), одређене групе (партизани, радници) па и читави догађаји (битке, стрељања) све више били сведени на пуки повод једног обједињујућег, апстрактног „вишег“ принципа попут слободе, отпора, пркоса итд.⁵³⁶ Тако је и Јован Веселинов говорећи на свечаности откривања трећег споменика истакао да се њиме продужава „непрекинута нит нашег сећања на херојске и трагичне дане овог града, да се гради још један симбол отпора и немирења са ропством.“⁵³⁷ Сличан принцип је већ раније примењен приликом откривања првог споменика. Николија Петровић је тада, не помињући Наду Наумовић, говорила о оствареним идеалима слободе и новим демократским и социјалистичким односима међу људима Југославије, осигураној будућности за које су пале жртве Крагујевца али и читаве наше земље. У званичном новинском извештају свечани тренутак самог откривања споменика описан је на следећи начин:

„Црвени огртач је лагано склизнуо. У белини камена уздигла се импозантна фигура са рукама стиснутим на смртно рањене груди, али са високо уздигнутом главом, гордом и у тренутку смрти.“⁵³⁸

Овакво преосмишљавање меморије формално је довршено касније, када је споменик Нади Наумовић добио званични назив „Споменик бола и пркоса“.⁵³⁹ У складу са тим је и

⁵³⁴ „Масовно учешће грађана у прослави. Николија Петровић открила споменик на једној од 33 хумке стрељаних“, Светлост, бр. 44. (30. октобар 1959.), 1. После говора уследио је посмртни марш за којим је наступио минут ћутања.

⁵³⁵ „Крагујевачка сазвежђа“ Светлост, бр. 2. (21. октобар 1960), 2. Власта Илић „Спомен парк“ Власта Илић, Светлост, бр. 46. (18. новембар 1960), 2. Николија Петровић, „Октобар 1941“, Светлост, бр. 25. (5. јул 1961.), 11. „Два октобра“, Светлост, бр. 40. (20. октобар 1961), 1. Изузетак представља потпис испод фотографије споменика коју је урадио М. Ракоњац „Споменик Нади Наумовић“: Ж. Васиљевић „Крагујевчани то никад неће заборавити“, Светлост, бр. 39. (24. септембар 1964.), 8.

⁵³⁶ Овај процес уопштавања револуције у култури сећања био је кључан за естетику меморијала НОБ-а о чему ће детаљније бити речи у трећем поглављу. Katarina Mitrović, „Skulptura slobodnog oblika – novi spomenik za novo vreme. Spomenik streljanim đacima i profesorima Miodraga Živkovića“, (Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu br. 17, Beograd 2021), 101-126.

Посвећивање споменика апстрактним вредностима револуције без икакве деноминације, било појединачна, било скупине која се меморише, постала је уобичајена пракса социјалистичке меморијалне културе. Принцип је инаугурисан још 1947. спомеником Црвеној армији „Победа“ посвећеном сећању на Батинску битку, затим 1951. Спомеником „Слобода“ на Иришком венцу посвећеним сећању на народноослободилачку борбу народа Војводине, („Споменик отпора и победе“ у Краљеву, Споменик „Победе“ посвећен народу Славоније). Овај „уопштавајући“ принцип званичног сећања на жртве рата и њихову деперсонализацију уочила је Олга Манојловић Пинтар у оквиру феномена женске жртве и идеал-типског обрасца спартанке, као превасходно жене и мајке која жртвује и себе и своју децу за национале, односно револуционарне циљеве. О. Manojlović – Pinter, *Arheologija sećanja*, 85-91.

⁵³⁷ „Свечана прослава Крагујевачког октобра“ – Говор Јована Веселинова.“ Светлост, бр. 42. (27. октобар 1966), 1, 4.

⁵³⁸ „Масовно учешће грађана у прослави. Николија Петровић открила споменик на једној од 33 хумке стрељаних“, Светлост, бр. 44. (30. октобар 1959.), 1. 15-годишњица ослобођења града и 18-годишњица масовног стрељања. 280 После говора уследио је посмртни марш за којим је наступио минут ћутања.

⁵³⁹ Није јасно када је тачно дошло до тог формалног именовања. У књизи о југословенској скулптури Миодрага Коларића из 1961. где је публикован модел споменика у гипсу, рад је потписан као „Споменик палима у Крагујевцу“, упор: Miodrag Kolarić, *Novija jugoslovenska skulptura*, 77. Слика споменика у посебном празничном

споменик намењен сећању на Тозу Драговића, постављен касније на друго место и назван споменик „Отпора и слободе“. О произвољности оваквог денотирања сведочи и алтернативни назив „Страдалник и победник“ од кога се на крају ипак одустало.⁵⁴⁰ И формална решења оба споменика Анте Гржетића ишла су у прилог овој тенденцији њиховог уопштавања, будући да је он сам, према сопственом сведочењу, подвиге народних хероја Наде Наумовић и Тозе Драговића искористио као повод да „исприча причу“ и о другим херојима који су ту пали.⁵⁴¹

Разлози премештања споменика Този Драговићу на гробницу која се налазила са супротне стране Спомен-парка, нису документовани. Могуће је да су они били чисто формалне природе, пошто су већ два споменика била подигнута са јужне стране парка, уз Ердоглијски поток, а уз Сушички није било још ниједног. У том случају у питању је вероватно била потреба да се направи извесна симетрија у споменичком обележавању простора Спомен-парка.⁵⁴² С друге стране, убрзо након Гржетићевих предлога за прве споменике дошло је до продора савременијег схватања скулптуре на меморијалну пластику, оличену у до тад незамисливим монументалним апстрактним формама. У односу на нови *Споменик ђацима* Миодрага Живковића, Гржетићева стилизована фигурација, остављала је утисак застарелости, па је могуће да је за споменик тражено мање упадљиво место на северној страни парка. Свакако, превага естетског принципа приликом обележавања гробница може указати на потребу што ефикаснијег обликовања Спомен-парка као функционалне и целовите просторне композиције. Првобитне замисли споменика, почев од оног основног - коме су и чему заправо посвећени, положаја и околине, биле су очигледно мењане како би се прилагодиле новој потреби „сублимирања револуционалног етоса и афирмисања идеје о слободи као највишој вредности социјалистичког друштва“ чиме је и јачан утисак масовности борбе и жртвовања, као темељном аргументу наднационалног југословенског идентитета.⁵⁴³

Анте Гржетић припада првој генерацији послератних српских и југословенских вајара међу којима ће многи постати главни протагонисти послератне скулптуре и споменичке уметности. Рођен у Шкаљарима код Котора завршио је Академију ликовних уметности у Београду 1949. Исте године избором на конкурс уписује новоосновану Мајсторску радионицу Томе Росандића, заједно са Аном Бешлић, Олгом Јанчић, Савом Сандићем, Јованом Солдатовићем и Ратимиром Стојадиновићем.⁵⁴⁴ Државну мајсторску радионицу основало је Министарство за науку и културу ФНРЈ са идејом планског стварања елитних уметника који ће бити актери званичне државне културне политике. У том циљу главном мајстору је препуштен одабир сарадника, који су право на упис добили након конкурса. Као и други

издању новина Светлост из 1967. је потписана са „Бол и пркос у исти мах“, Србољуб Пајевић „Спомен-парк данас и сутра“, Светлост, Ванредно издање (21. октобар 1967), 7. С друге стране исти споменик је 1969. године још увек називан и „Споменик стрељаним родољубима у Шумарицама“. Светлост, бр. 14. (10. април 1969.), 6. И у студији Јураја Балданија из 1977. споменик је потписан као „Споменик стрељаним грађанима“: J. Baldani, „Jugoslovensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo“, 15.

⁵⁴⁰ Оба назива су забележена графитном оловком забележен на првој страни Уговора између Анте Гржетића и Одбора за изградњу Спомен-парка потписаног 16. марта 1966. године, Документација Музеја „21. октобар“, бр. 16. (16. марта 1966.) Упор: Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 245.

⁵⁴¹ Интревју са Анте Гржетићем. Д-ић, „Прича о херојима, разговор са ауторима награђених радова у Спомен-парку“.

⁵⁴² Ово мишљење је изнето у: Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 245-246.

⁵⁴³ О. Manojlović – Pintar, Argeologija sećanja, 90-91.

⁵⁴⁴ Мајсторска радионица Томе Росандића основана је од стране Министарства за науку и културу ФНРЈ Документ о упису се налази у Музеју Томе Росандића, Музеј града Београда. <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-osnovana-majstorska-radionica-tome-rosandica/>

чланови Росандићеве радионице и Гржетић је током четворогодишњег рада у њој учествовао на реализацији више јавних споменика. Гржетић је према томе био један од оних уметника чији су рад публика и критика помно пратиле. Након више групних, његова прва самостална изложба је одржана у Београду 1953. године. Упркос очекивањима, међутим, Анте Гржетић није успео да освоји симпатије српске ликовне критике. У време када је српско и југословенско вајарство настојало да напусти реалистички канон, Гржетић је остао превише доследан „епској традицији“ Томе Росандића и каријатидама Ивана Мештровића.⁵⁴⁵ У својим раним радовима у којима је испробавао различите материјале (дрво, камен) и скулпторске медије (рељеф, слободна скулптура), али критика му је замерала што није успевао да оствари стилско јединство и поред очигледног интересовања „за пластично, за компактност и концентрацију облика“.⁵⁴⁶ Већ следеће 1954. године, излажући на групној изложби сарадника Мајсторске радионице Томе Росандића, Гржетић је показао напредак, улазећи у зрелију фазу развијања пуних монументалних форми, које нису биле усмерене ка једном циљу.⁵⁴⁷ Ту ће дивергентност у полазишту приликом приступа различитим задацима Гржетић показати и касније, у својим првим споменичким остварењима за Крагујевац, различитим у довољној мери да жирију који је оцењивао предлоге на конкурс, ништа не укаже да се ради о истом аутору. Радови изложени 1954. показали су већ оне особине које ће бити својствене и за Гржетићева потоња споменика остварења: чистоту у форми, једноставност и продуховљеност, „лепу осећајност“, како је то приметио Миодраг Протић.⁵⁴⁸

„Споменик бола и пркоса“ је био први реализован рад Анте Гржетића и истовремено његов први велики успех. Након позитивне оцене овог дела, Гржетић је реализовао многе споменике широм Југославије. Варирајући решење из Шумарица Гржетић је извео скулптуру „Ношење рањеника“ подигнута у Гњилану, 1963. године,⁵⁴⁹ а убрзо и Споменик мајкама и ћеркама Шумадије“, коју је наручила Општина Топола.⁵⁵⁰ У споменику *Палим борцима* у Дрвенику у Хрватској, подигнутом 1961., Гржетић је остварио још једну варијанту фигуре палог хероја који ће нешто касније бити реализован у Шумарицама. У каснијем раду, Гржетић ће остати доследан фигурацији, али ће испитивати њене изражајне могућности у другим материјалима и скулпторској форми. (*Споменик револуције* у Пећи из 1972. године)⁵⁵¹

⁵⁴⁵ А. Челебоновић, „Изложба радова Анте Гржетића“, Борба (25.06. 1953.) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1953/07/02-Grzetic-GK-1953-1-hronologijaizlaganja-1.pdf>
Стојан Ћелић, „Од изложбе до изложбе“, *Ревуја*, 1. јул 1953. (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-samostalna-izlozba-ante-grzetica-galerija-graficki-kolektiv-beograd-jul/>

⁵⁴⁶ П. Васић, „Изложба вајарских радова Анте Гржетића“, Политика (13.07. 1953.) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1953/07/01-Grzetic-GK-1953-1-hronologijaizlaganja-1.pdf>

⁵⁴⁷ Било је ту различитих извора на којима је почивала скулптура . У неким попут „Животиња “ и „Бик“ приближавао се „источњачко стилизацији“, у рељефима се ослањао на „национални стил“, у „Аутопортрету“ и „Девојци“ стилизација је округла и пуна са крупним масама. Алекса Челебоновић, „Изложба скулптура сарадника Мајсторске радионице Томе Росандића“, *Борба*, 25. март 1954. (izvor: Legat Olge Jančić, Kuća Legata Beograd) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/SIF_0370-b-hronologijaizlaganja.pdf

⁵⁴⁸ М. Б. Протић, „Изложба сарадника Томе Росандића“, *Књижевне новине*, 25. март 1954. (izvor: Legat Olge Jančić, Kuća Legata Beograd) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-izlozba-radova-saradnika-majstorske-radionice-tome-rosandica-umetnicki-paviljon-na-kalemegdanu-beograd/>

⁵⁴⁹ Споменик је свечано откривен 16. новембра 1963. <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/https-skulptura-hronologijaizlaganja-rs-spmenik-nosenje-ranjenika-gnjilane/> Приступљено (foto: Разуменка Зума Поповић, *Споменици народноослободилачке борбе и револуције СР Србије 1941-1945*, Експорт прес, Београд 1981)

⁵⁵⁰ Споменик је свечано откривен на Дан бораца 4. јула 1966. године. Љ.К. „Споменик мајци - хероју“ Светлост, бр. 25. (30. јун 1966), 7. На Дан бораца у Тополи ће се свечано открити споменик народном хероју Даринки Раковић из Рајковца коју су заједно са две кћери заклали четници 1943. Херојски лик Даринке и њених кћери овековечиће на високо уметнички начин дело вајара Анте Гржетића.

⁵⁵¹ Гржетић је покушао да пронађе другачију форму монументалности, и даље заснованој на људској фигури али у коме је она подређена једној компактнијој форми, опет снажне симболичне референце, будући да својим

У својим првим оствареним радовима, два споменика у Крагујевцу награђеним на конкурс 1957. године, Анте Гржетић је успео да покаже јасну дистанцу у односу на илустративни и дословни реализам претходног раздобља и показао могућности различитих врста и степена модерне редукционистичке фигурације као монументалне јавне скулптуре. Оба споменика, а посебно први, су задржали примарну једноставност облика и сензуалност површина путем којих се успоставља доживљај скулптуре као естетског објекта маркирајући при томе почетак развоја модернистичке споменичке скулптуре. Гржетићева скулптура је у контексту прогресивистичке оптике која је давала примат апстрактној скулптури „слободног облика“ деловала анахроно, те је његов опус у стручној литератури мање истражен.⁵⁵² Код Гржетића се очигледно радило о свесном опредељењу за људску фигуру као носиоца значења. За њега споменици, као дела ангажоване уметности, нису могли да нађу свој израз у апстракцији коју он са свог конзервативног становишта, види као чисти „формализам“ – јер она не може да „предочи посматрачу идеју, догађај ни личност препознатљивим симболима“. Симболи које производи апстрактна уметност – су за њега „субјективни“ и немају комуникативну моћ. Насупрот њима, само они симболи који произилазе из друштвених вредности могу „ангажовано“ деловати на гледаоца. Апстракција је за Анту Гржетића била негација теме. У контексту скулптуре као споменичке уметности, Гржетић је, са временске дистанце од неколико деценија, сматрао да утицај архитеката који су решавали велике просторе претварајући их у меморијалне паркове, на вајаре није био повољан. Када се принципи архитектонског обликовања преведу у језик скулптуре, она остаје у границама формализма и геометријских облика. Он то није видео као прогрес и ослобађање него као ограничење скулптуре.⁵⁵³ За оваква схватања је било места у јавном простору, али нису битније утицала на питање споменика, посебно великих меморијалних комплекса који су носили највећи терет симболичке државне репрезентације. Када је подигнут *Споменик отпора и слободе*, девет година након што је осмишљен, у српској и југословенској споменичкој уметности већ су се одиграле далекосежније промене у правцу прихватања апстрактне скулптуре, великих архитектонских захвата и употребе нових материјала, те је његово релативно конвенционално решење, од почетка конзервативније од онога што се радило готово у исто време, изгубило ону свежину са којом је успео да остави снажан утисак на жири.

6. Споменик стрељаним ђацима и професорима Миодрага Живковића – нови симбол Спомен-парка (1961-1963)⁵⁵⁴

Након искуства са подизањем првог споменика 1959. године Одбор за изградњу је био принуђен да преиспита основне поставке читавог меморијалног комплекса. Како је показао читав процес, почев од конкурсних решења па до самог извођења победничког рада, могућности добијања споменичких решења високих уметничких квалитета, какви су били прижељкивани с обзиром на репрезентативну функцију спомен-парка, били су веома

обликом подсећа на менору. Фигуре су пак, са ствоје стране далеко више конструктивистичке, него органске, почев од изломљених облика, па до саме површине у којој су видљиви блокови од којих је изграђена скулптура.

⁵⁵² Лазар Трифуновић Гржетића сврстава у конзервативнију струју модернистичке фигурације унутар корпуса нове српске скулптуре.

⁵⁵³ Radmila Radojković, „Анте Гржетић: Prepoznatljivi simboli – О споменицима револуције отворено., 4. jul, (23. oktobar 1979). (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1972/04/02-Grzetic-Pec-1971-hronologijaizlaganja.pdf>

⁵⁵⁴ Поглавље под овим насловом је готово у целости објављено у: Katarina Mitrović, „Skulptura slobodnog oblika - novi spomenik za novo vreme Spomenik streljanim đacima i profesorima Miodraga Živkovića“, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, br. 17, (Beograd 2021), 101-127.

неизвесни. Амбициозне планове о новом типу споменика револуције пореметили су резултати конкурса за прва три споменика који су показали су да уметничке могућности средине у том тренутку нису биле на задовољавајућем нивоу. Упркос успешном првонаграђеном решењу за два споменика, шира јавност није била обавештена о неповољним оценама већине пристиглих предлога, о којима, иако непотпуна, уверљиво сведочи конкурсна документација.⁵⁵⁵

То је вероватно био један од разлога за довођење у питање читавог првобитног концепта споменичког програма, односно централних споменичких структура на главној оси спомен-парка: Музеја, Маузолеја са спомеником народним херојима и Централном споменику стрељаних. Овом преиспитивању меморијалних садржаја свакако су допринели резултати конкурса за прва три споменика у спомен-парку, међу којима се није нашло ни једно адекватно решење за „Централну“ гробницу над којом је требало да се подигне централни споменик свим жртвама.

Суочен са предстојећим припремама прославе двадесетогодишњице почетка НОБ-а, Одбор за изградњу спомен-парка био је принуђен да интензивира изградњу предвиђених објеката и споменика или бар да их идејно и уметнички реши. У том циљу Одбор је позвао стручни део жирија како би расправљао о низу проблема у подизању спомен-парка.⁵⁵⁶ Највећи део дискусије био је посвећен ревидирању концепције централног свечаног простора као најрепрезентативнијег дела спомен-парка, који врши „врло деликатне функције у односу на простор и догађај“. Први проблем који је жири уочио је изградња музеја. Будући да је музејски материјал о овом догађају малобројан, он по њима не оправдава подизање посебне зграде музеја на овом простору. С друге стране, музеј као први у низу објеката на главној оси спомен-парка формира први план чиме би могао да заклања друга два меморијална објекта - маузолеј са гробницама хероја и централну гробницу стрељаних, односно да омета репрезентативну функцију овог простора у целини. Додатни аргумент за одустајање од музеја посвећеног октобарској трагедији је била тада веома присутна идеја оснивања музеја радничког покрета и НОБ-а широм Југославије. Чланови жирија су сматрали да се у једном таквом локалном музеју може издвојити посебан део посвећен овим догађајима. Због свега наведеног, жири је препоручио Одбору одустајање од зграде музеја.

Истовремено су критички сагледавана друга два меморијална објекта на главној оси спомен-парка. Жири је сматрао да се функције маузолеја са гробницама народних хероја и централне гробнице са главним спомеником свим стрељаним међусобно потиру. Због тога је предложио редукацију програма, односно поједностављење концепције ради „већег ефекта“ – уместо првобитне три сада је фокус стављен на једну симболичну структуру под именом *Крипта* која би обједињавала све стрељане жртве и представљала главно место комеморативних свечаности. Њен естетски дојам би био загарантован позивањем Николе Добровића као афирмисаног аутора модерничке архитектуре. На тај начин централна гробница не би била неправедно истакнута у односу на остале, будући да се, како је аргументовао жири, она није могла ни по чему издвојити у односу на остале.⁵⁵⁷

Иако је идеја о Крипти као о централном обележју Спомен-парка наишла на добар пријем, било је и мишљења да је такав пројекат прескуп и да би требало поново размислити о уређењу централног свечаног дела парка. С тим у вези је поново истакнута потреба да се измести пут Крагујевац – Горњи Милановац који пролази кроз средину парка. Управни одбор

⁵⁵⁵ „Конкурсни елаборати обликовања гробница“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. (б.б.).

⁵⁵⁶Састанцима су присуствовали еминентни архитекти и уметници који су већ били добро упознати са изградњом спомен-парка: Ђорђе Андрејевић Кун, Никола Добровић, Жива Ђорђевић, Јованка Јефтановић, Риста Стијовић, Војин Стојић, Стојан Ћелић. „Извештај са састанка жирија“, Установа „Спомен парк“ Крагујевац (1961-1963.) ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. 19. (недатирано).

⁵⁵⁷ Исто.

је поново инсистирао на задржавању аутентичности парка, али није било усаглашених мишљења око приоритета његовог уређења. Било је мишљења да треба уређивати парк, а мање пажње посвећивати изградњи „уметничких објеката“. С друге стране, када је реч о споменицима сматрано је да они треба да буду на „уметничкој и идејној висини па макар се са тим ишло и доста споро“.⁵⁵⁸ Један део Управног одбора је био упоран у одбрани интегритета уметника и критичара, и у томе следио мишљење стручног жирија, који је и раније одбацивао притиске „појединих другова“ да се израда споменика на Централној и Ђачкој гробници повери појединцима и стајао на становишту да се решења наставе тражити путем општих анонимних конкурса.⁵⁵⁹

У таквој атмосфери недовољно дефинисаних идеја, са планирањем *Крунте* као новог централног објекта и очекивању двадесетогодишњице револуције 1961. године, Одбор је, уместо да подигне други споменик Светозару „Този“ Драговићу према усвојеном решењу, одлучио да распише конкурс за трећи споменик у низу дуж Ердоглијског потока – за тзв. Ђачку гробницу у којој је било сахрањено око 300 ученика Крагујевачке гимназије и других средњих школа у граду. Ова гробница је већ дуго била јасно истакнута у односу на остале: стрељање ученика средњих школа био је злочин који је више од свих других најдубље потресао целу земљу. Умногome захваљујући песми Десанке Максимовић *Крвава бајка*, насталој одмах по стрељању, овај догађај је био убрзо уписан у колективно памћење. Званична послератна репрезентативна култура јој је дала првостепени значај у преношењу сећања на трагедију и њеном уздизању на митопоетску раван. Била је то својеврсна „вербална икона“ топоса о Крагујевачком октобру захваљујући којој је стрељање ђака постало симбол читаве трагедије.⁵⁶⁰

Ђачка гробница је у оквиру годишњих комеморативних церемонија у Шумарицама поводом Дана ослобођења града имала посебан значај. Док су представници органа власти полагали венце на централну гробницу, уз пригодне ритуале евокације и одавања поште стрељанима, највише посетилаца се сваке године спонтано окупљало на хумци изгинулих ђака.⁵⁶¹ Неговање сећања на страдале ученике је имало велики значај за патриотску мобилизацију младих, посебно имајући у виду култ младости у револуционарној идеологији социјалистичке Југославије. У тим оквирима дошли су и подстицаји за успостављањем специфичне локалне културе сећања на стрељање ђака чији би главни носиоци били њихови вршњаци. Група ученика Крагујевачке гимназије је од јесени 1956. године под вођством професора Милана Станковића прикупљала податке о стрељаним ученицима. Захваљујући њиховим напорима било је публикувано потресно оживљавање успомена, чињени су покушаји индивидуализације жртава, реконструкција догађаја и његових појединости. Прикупљани су сви доступни документи, фотографије и биографски подаци како би се оживело и трајно сачувало сећање на ову трагедију.⁵⁶² Одавање поште крагујевачким

⁵⁵⁸ „Извод из записника Управног одбора Фонда од 6. октобра 1960“. Документација Музеј 21. октобар, 66.

⁵⁵⁹ Аргумент Одбора да је таква процедура прескупа жири је одбацивао предлажући да се у том случају направи ужи избор уметника који би се позвали да дају своје предлоге и остајући при томе на становишту стручне валидације уметничких решења као јединог гаранта квалитета коначног споменика. „Извештај са састанка жирија“, Установа „Спомен парк“ Крагујевац (1961-1963.) ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. 19. (недатирано).

⁵⁶⁰ Томе ће знатно допринети филм Миленка Штрпца „Прозван је и V-3“, из 1962. године.

⁵⁶¹ „И овог пута је било највише посетилаца на хумци изгинулих ђака тако да је само на њој положено преко тридесет венаца... Међу посетиоцима најбројнији су били ученици неколико београдских школа који су тог преподнева испунили главну улицу и у дугој поворци се упутили у двориште учитељске школе и положили венце на бисту Милоја Павловића који је као директор те школе стрелјан заједно са својим ученицима и проглашен за народног хероја“ Р. Ј., „21. октобар свечано обележен“, Светлост, бр. 43. (28. октобар 1960, 1)

⁵⁶² Група ученика Крагујевачке гимназије је од јесени 1956. године под вођством професора Милана Станковића прикупљала податке о стрелјаним ученицима. Захваљујући њиховим напорима било је публикувано потресно оживљавање успомена, чињени су покушаји индивидуализације жртава, реконструкција

жртвама је до краја педесетих добило општејугословенски карактер и постало један од најмасовнијих манифестација социјалистичке епохе. Упоредо са тим и гробница Ђака је постепено прерасла локални значај и постала једно од централних места патриотске идентификације младих Југословена.⁵⁶³

Идеја југословенства и наднационалног „братства–јединства“ нашла је свој израз и у самој изградњи југословенских споменика, и то управо приликом подизања Ђачке гробнице. Иницијативу за подизање споменика су тако покренули студенти Скопског универзитета, вероватно приликом учешћа у комеморативним свечаностима. Према њиховој замисли то је требало да буде општејугословенска акција ученика, студената и професора, а у те сврхе је био формиран и посебан Фонд за изградњу спомен гробнице.⁵⁶⁴ На седници Управног одбора Установе за изградњу Спомен-парка 24. децембра. 1960. године усаглашен је текст конкурса за идејно решење ове гробнице.⁵⁶⁵ Конкурс је расписала Установа за изградњу Спомен-парка у заједници са Фондом за изградњу спомен-гробнице. Извод из текста Конкурса објављен је у дневним листовима Политика, Борба и Нова Македонија. Рок за предају елабората је био 15. мај 1961. године, а жирију је за доношење одлуке остављено тридесет дана од дана примања конкурсних елабората.

Као и у случају првог конкурса за споменике и у овом је наглашен захтев за пејзажним карактером парка у коме сви објекти морају бити складно обликовани, без „форсиране монументалности“, и уклопљени у амбијент парка. Ограничење у погледу величине, односно „монументалности“ будућег споменика било је, међутим, усмерено и на заштиту композиције парка као целине у којем је, како је то у тексту конкурса објашњено, требало да најистакнутије место има главна споменичка структура *Крунта*, око које ће се формирати плато као централни свечани простор за обављање „комеморативних и других пригодних свечаности“. На крају конкурсних услова још једном је истакнуто да решење за ову, као и све остале гробнице понаособ, не сме да конкурише централном свечаном простору. У том смислу је као изузетно успело решење истакнут први изведени споменик Нади Наумовић, које је у тексту конкурса понуђено као узор и за Ђачку гробницу.⁵⁶⁶

Резултати овог конкурса објављени су почетком јула 1961. године. И поред слободе остављене ауторима, предложена решења нису била на задовољавајућем уметничком нивоу. По мишљењу жирија, овај конкурс је био још слабији од претходног. Од чак 42 приспела рада ниједан није заслужио прву награду. Уз то општа одлика конкурса је била та да се мали број учесника придржавао његових пропозиција, које су предвиђале да се уз идејно решење приложи и пуна техничка документација како би се могла у потпуности сагледати замисао аутора. Већи број учесника се није придржавао овог захтева, због чега је жири доделио само

догађаја и његових појединости. Прикупљани су сви доступни документи, фотографије и биографски подаци како би се оживело и трајно сачувало сећање на ову трагедију. (Димитрије Тадић, „Нераздвојни другови“, Светлост, (21. октобар 1957), 4.

⁵⁶³ Године 1959. у манифестацији је учествовало 40.000 људи из целе Југославије. Прокламовани модел међу-републичке сарадње преносио се и на најмлађе, па су тако пионери из свих република организовано долазили у Крагујевац. Аноним, „Пионери из свих република у Крагујевцу“, Светлост бр. 41. (27. октобар 1959), 1.

⁵⁶⁴ До јула 1961. године већ су приспеле и прве уплате новца. Аноним, „Споменик стрељаним ђацима“, Светлост бр. 25. (5. јул 1961), 12.

⁵⁶⁵ „Конкурс за израду идејног решења (пројекта) за уређење Ђачке гробнице у Спомен парку у Крагујевцу“ Документација Музеја „21. октобар“. Стручни чланови жирија су били: Ђорђе Андрејевић-Кун, архитекти Никола Добровић, Жива Ђорђевић, Јованка Јефтановић, вајари Риста Стијовић, Војин Стојић и Анте Гржетић, сликари Стојан Ђелић, Милан Протић, затим Братимир Стојковић, председник Управног одбора Спомен-парка, савезни народни посланици Мијалко Тодоровић и Раја Неделјковић, Мића Прелић – члан Председништва ЦК НОЈ (Централног комитета Народне омладине Југославије), Бора Петровић – начелник среског комитета НО (Народне омладине), Крсте Ђаловски, председник Савеза синдиката Македоније, књижевни критичар Мите Митевски, Благоје Којадиновић, председик НОО Крагујевац.

⁵⁶⁶ Исто.

трећу и четврту награду у износу од 300.000, односно 250.000 динара. Трећу је добио рад Војина Стојића из Београда, а четврту рад Нандора Глида са архитектором Вером Ковачевић. Поред овога жири је одлучио да откупи још четири рада под шифром: „D-61“, „30506“, „22011“ и „Ми држимо час“. Као најквалитетнији, жири је оценио рад под шифром „211442“ чији је аутор академски вајар Миодраг Живковић из Београда. Овај рад је издвојен и учествовао је ван конкуренције јер уз идејно решење није била приложена техничка документација. Жири је предложио инвеститору да се Живковићев рад откупи за 500.000 динара, а уколико би се инвеститор и аутор споразумели да се прибави и потребна документација, жири је сматрао да би се овај рад могао узети у обзир за реализацију. У том случају би се и откупна цена у износу од 500.000 динара могла сматрати као друга додељена награда на конкурс.⁵⁶⁷

Управа спомен Спомен-парка је прихватила Живковићево идејно решење споменика као и предлог амбијенталног уређења споменичке целине са гробницом. Као и у случају првог споменика Нади Наумовић, и реализацији споменика Ђацима је посвећена велика пажња. Према уговору, склопљеном са аутором он је био дужан да изради четири пута мању студију споменика у гипсу ради прецизног дефинисања маса и распореда фигура, док је саме фигуре требало да изради у природној величини и обликује у предвиђеном материјалу.⁵⁶⁸ Изради споменика се приступило тек након финалног жирирања модела у пуној величини у гипсу који је аутор поставио на одређено место 5. августа 1963. године.⁵⁶⁹ На изради конструкције споменика је сарађивао архитекта Ђорђе Злоковић, док је за скулпторску обраду поред аутора, био задужен вајар Ладислав Фекете.⁵⁷⁰ Урбанистичко и хортикултурно уређење простора око споменика и гробнице урадио је Ратибор Ђорђевић, један од најугледнијих српских и југословенских пејзажних архитеката.⁵⁷¹

Радови на подизању споменика и припрему терена око споменичке целине са гробницом завршени су у јесен 1963. Исте године, на годишњицу стрељања 21. октобра, споменик је свечано откривен под називом Споменик стрељаним Ђацима и професорима.⁵⁷² Откривање споменика је био централни део главне прославе Дана ослобођења приређене у Спомен-парку. Свечаност је као и претходних година била масовна патриотска манифестација, а споменик је открила Спасенија Цана Бабовић, истакнута револуционарка, учесница НОБ-а, чланица ЦК Комунистичке партије Југославије и носилац највећих државних и политичких функција.⁵⁷³

Споменик је постављен на врх падине у близини Ердоглијског потока у чијем подножју се, с друге стране пута, ка потоку, налази масовна гробница ђака. То је бетонска конструкција обложена белим цементом која се уздиже изнад гробнице. Монументалних димензија, висине

⁵⁶⁷ Аноним, „Споменик стрељаним Ђацима“, Светлост бр. 25. (5. јул 1961), 12.

⁵⁶⁸ Уговор између Установе Спомен-парк и Миодрага Живковића склопљен је 14. 02. 1962. године. Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 241.

⁵⁶⁹ „Pismo Miodruga Živkovića Upravi Ustanove Spomen-park (7. avgust 1963)“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, Установа спомен-парк Крагујевац (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним Ђацима (1963).

⁵⁷⁰ В. Путник, „Меморијална скулптура Миодрага Живковића“, 20.

⁵⁷¹ „Predračun Ratibora Đorđevića za investiciona ulaganja za uređenje terena oko grobnice streljanih đaka“ (nedatirano), ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним Ђацима (1963).

⁵⁷² Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 241.

⁵⁷³ Аноним, „Октобарске свечаности“ Светлост, бр. 42.(17. октобар 1963), 2.

осам и ширине шеснаест метара, споменик је геометријска структура која се састоји од два неједнака крака спојена при дну који изгледају као да извиру из тла и шире се, разилазећи се. Површине су грубо обрађене тако да асоцирају на рустичност камена из кога као да извиру обриси дечјих стојећих фигура. Испред гробнице која је са горње стране уоквирена украсним шибљем, и њиме заклоњена од пута, изграђен је плато од сивог гранита до кога води стаза од истог материјала.⁵⁷⁴ Живковић је у свом елаборату предвидео да се на чеоној страни вишег крака испишу стихови „Крваве бајке“.⁵⁷⁵ При реализацији се одустало од ове варијанте, чиме је споменик решен као „чисти“ објекат који само својим облицима и фактурама говори искључиво уметничким језиком. Култни стихови песме Десанке Максимовић су уклесани на каменом блоку неправилног облика који је постављен у централном делу гробнице:

„Исте године
Сви су били рођени
Исто су им текли школски дани
На исте свечаности
Заједно су вођени
Од истих болести сви пелцовани
И сви умрли у истом дану.“

Аутор споменика, београдски вајар Миодраг Живковић (1928–2020),⁵⁷⁶ од својих првих реализованих дела 1953. године⁵⁷⁷ до *Споменика револуцији* у Приштини из 1959, брзо је прешао пут од реалистичке фигуралне пластике до стилизоване фигурације у којој слободније приступа обликовању маса као основном средству скулпторског израза. Посебно се на споменику револуцији у Приштини уочава сличност решења са оним Анте Гржетића за други награђени споменик (Този Драговићу) у Крагујевцу. Оба се састоје из два елемента – обелиска и скулптуре – и оба, и онај у Крагујевцу и онај у Приштини показују прихватање нових пластичких истраживања у послератној скулптури и њене карактеристичне редуције форме (унутар антропоморфног модела) и употребе празнине као равноправног елемента насупрот масе. Убрзо ће, како ће показати решења меморијала с почетка седме деценије, којима припада и *Споменик ђацима* у Крагујевцу, споменичка пластика коначно кренути путем потпуног ослобађања форме, потискујући наративно-дескриптивне модалитете скулптуре на рачун апстрактних симбола, одбацујући не само фигуру као доминантни принцип меморијалне уметности већ и традиционалне материјале конвенционалне скулптуре.

Споменик ђацима се поклапа са преломним тренутком у споменичкој уметности социјалистичке Југославије. Његово решење представља варијацију Живковићевог решења за *Споменик револуцији народа Славоније* у Каменском, на коме је заједно са решењем Војина Бакића освојио другу награду. У контексту проблема изналажења нове форме револуционарног споменика, што је била, како се види из програма Спомен-парка у Крагујевцу, главна преокупација актера југословенске симболичне политике, конкурс за споменик у Каменском, био је један од најзначајнијих. Расписан почетком 1960. године, овај

⁵⁷⁴ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 241.

⁵⁷⁵ „Elaborat pod šifrom '211442'“. Tehnički opis. Ideјna konsepcija spomenika strelјanim đacima. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним ђацима (1963).

⁵⁷⁶ Миодраг Живковић (1928–2020) вајар, дипломирао је 1952. на Академији примењених уметности. Један од најистакнутијих уметника у области меморијалне и јавне скулптуре. Добитник је многих награда и признања у Југославији, Италији, Аустрији, Чилеу и Габону. Био је и редовни професор на Факултету примењених уметности на предмету Примењена пластика. В. Путник, „Меморијална скулптура Миодрага Живковића“, 119.

⁵⁷⁷ То су *Композиција три фигуре* – три борца у Сурдулици из 1953. и *Борац* у Рашкој из 1959. Драган Раденовић, Сутјеска: скулптор Миодраг Живковић, Београд: Графолик, 2019. 53.

конкурс је, за разлику од оног у Крагујевцу, од стране стручне јавности оцењен као изузетно успешан.⁵⁷⁸

Посебно значајни се чине осврти на његове резултате у загребачком часопису *Архитектура* у коме су објављени прикази победничких решења са образложењима аутора, као и критичким рефлексјама читавог конкурса.⁵⁷⁹ Управо су његови домети, који су се поклапали са годишњицом двадесетогодишњице устанка, били повод да се резимирају дотадашњи проблеми и отворе нове перспективе у формулисању споменика револуцији. Сматрало се да је тек тим конкурсом, кроз победничко решење Војина Бакића, али и друге награђене радове, коначно разрешена стваралачка криза југословенске споменичке пластике. Бакић је свој концепт засновао на свом циклусу *Разлистаних форми* кроз које је редефинисао дотадашње промишљање пластичног обликовања унутар скулптуре као аутономног уметничког медија.⁵⁸⁰ Потпуна редукција волумена на истањену раван која се обликује у ритмичним конвексно конкавном кретању, дата у спектакуларној монументалној форми, представљала је инаугурацију високог модернизма у споменичку уметност.⁵⁸¹ Сличну визионарску смелост и инвенцију су показивали и други награђени радови због чега је читав конкурс оставио снажан утисак на критичаре. Општи дух конкурса је препознат као знак коначног прекида са „патосом дескрипције“ и победе модернизма који је поздрављен као „победа разума“ и „идеје над безидејношћу“.⁵⁸²

Из похвалних речи критике јасно се могу препознати заједнички концепти новог типа споменика – „идеја револуције, бунта, пркоса, патњи и поноса, свој прави смер је коначно пронашла на путу нове пластике, новог ликовног израза и архитектонско-скулпторске синтезе.“⁵⁸³ И поред жеље за „новом формом споменика“, ови принципи нису могли бити артикулисани у првој половини педесетих, када је осмишљаван Спомен-парк у Крагујевцу. С обзиром на спори продор савремених скулпторских схватања у поље споменичке пластике, у том подручју је све до краја шесте деценије владала формална и типолошка неусаглашеност и различит ниво уметничког квалитета.⁵⁸⁴

Лоши резултати конкурса за Крагујевац се могу објаснити и тиме да је идеолошки уобличено сећање на рат било више препрека него стимуланс за прихватање споменика као медија у коме се може отворити поље иновације и експеримента савремених пластичких истраживања.⁵⁸⁵ Чини се због тога да се може аргументовано тврдити да је продор радикалне апстракције високог модернизма као идеалног новог споменика (парадигматски оличеног у избору Бакићевог пројекта за извођење споменика у Каменском) био могућ тек после извесног редефинисања самог концепта споменика. Он је морао сам бити додатно „артифициран“, односно преосмишљен, али не првенствено као медиј чувања сећања на конкретне појединачне догађаје, већ као особена поетска категорија – *споменик Револуције*. Другим

⁵⁷⁸ Nataša Ivančević, „Promjena tipologije spomeničkog rješenja Vojina Bakića – Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije, Kamenska“, *ANALI GAA*, XXXII–XXXV (2012.–2015), 32–33/34–35, 405–426, 408.

⁵⁷⁹ *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961).

⁵⁸⁰ N. Ivančević, „Promjena tipologije spomeničkog rješenja Vojina Bakića“, 413.

⁵⁸¹ *Ibid.*, 414.

⁵⁸² Darko Venturini, „Spomenici revolucije – pobjeda ideje.“ *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961), 20.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Milan Prelog, „Dva vida spomenika revoluciji“, *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961), 4–6.

У врху Партије постојала је изражена свест о проблему неодговарајућег и застарелог израза југословенских споменика. Упор: Н. Кајге, *Сећање у камени*, 69–83.

⁵⁸⁵ Како истаче Нике Кајге, проблем су биле увек исте теме: војне акције, победе, herojska dela i patnje. *Ibid.*, 83.

речима, сама концепција споменика је, попут уметности која је у материјалној равни била ослобођена наративних садржаја и дескрипције, морала бити „апстрахована“ на идеју. То је јасно из програмских текстова о проблемима југословенских споменика објављеним поводом двадесетогодишњице револуције у београдском часопису *Архитектура и урбанизам*.⁵⁸⁶ У оквиру критике дотадашње споменичке праксе у којој различите врсте обележја имају споменичку намену, споменик се изричито дефинише као уметничко дело. Али више уметничко од „обичног“ (галеријског) уметничког дела: „Они (споменици) су не само средство за доживљај већ и веома суптилна снага за мењање људске психе, његовог културног домета и његовог укуса[...] То оплемењивање људи, то узбуђење које код њих изазива уметничко, истинско уметничко остварење – јесте оно по чему они остају трајно живи и снажни.“ Вера у уметност неодвојива је од вере у револуцију: „путеви уметности су сложени као путеви живота, а она природна као и живот и потчињена свим законима живота. Зато је она и природни савезник и пратилац револуционарних токова и мена.“⁵⁸⁷

Исти ток размишљања се може пронаћи у поменутом броју загребачког часописа *Архитектура*. У уводном уредничком тексту се, са умереном емпатијом, разумеју потребе народа за старим формама споменика и њиховом функцијом чувања успомене на мртве. Али се исто тако јасно разликују споменици над гробовима, костурнице и гробља од „споменика који говоре о Револуцији, о буђењу Устанка и масовном покрету народа.“⁵⁸⁸ У свом осврту на конкурс за Каменско, Дарко Вентурини формулише управо тај нови концепт споменика револуције. Полазећи од једне грандиозне митопоетске глорификације саме револуције која је нешто неизрециво („као слобода, као радост, као топлина“) и неизмерно („Револуција – то је неизмјерно велика, неизмјерно многозначна, неизмјерно сложена ријеч“), он долази до концепта споменика револуције као симбола:

„Идеја револуције је апстрактна идеја. У многозначности значења, у многократности доживљавања кроз тисућу личности – учесника – она је постала посве неизрецива у домени дескриптивних, наративних, комуникативних поштапала. Она подразумева Људско мноштво, свеобухватност простора, идеја и манифестација. Стога се може изразити само симболима[...]Једино апстрактне форме, које на изглед не говоре ништа, могу говорити све. Богатством својих асоцијативних вриједности, величином и чистоћом свог ликовног израза, једино нас оне могу понукати да осјетимо бар нешто од величине и идеје о којој камен говори. [...] Не мислећи ни на коју од безбројних пројекција свеобухватног појма, истовремено осјећамо све те пројекције рубом свијести, јер се само пред симболом можемо препустити опћој унутрашњој плими. Препустити јој се на исти онај спонтани начин како нас преплављује музика концерта или плима радости. Желимо ли мислити о величини или трагици мрачних и славних дана можемо то учинити само пред симболом. Он једини не спутава машту. Он нам једини допушта да лутамо властитим просторима.“⁵⁸⁹

Дакле, једино променом саме концепције споменика и његовим апстраховањем на једноставни симбол, променом размишљања о њему, али и о револуцији која постаје апстрактни митски топос – идеја, могао се остварити нови споменик револуције. Управо се тиме може објаснити и успех конкурса за Каменско и лош успех конкурса за Крагујевац. Ако се вратимо на текст Конкурса, видећемо да врви од контрадикторности. Споменик је морао

⁵⁸⁶ *Архитектура и урбанизам, часопис за архитектуру, урбанизам, применјену уметност и индустријско обликовање, орган Saveza Друштava архитеката и saveza Друштava урбаниста Југославије*, 10. II (Београд 1961). Поводом јубилеја револуције питање југословенских споменика је реактуелизовано у стручном делу јавности, па је тако цео број овог престижног југословенског часописа био посвећен управо проблемима југословенских споменика.

⁵⁸⁷ Драги Милenković, „Nesporazumi oko naših spomenika kulture“, *Архитектура и урбанизам, часопис за архитектуру, урбанизам, применјену уметност и индустријско обликовање, орган Saveza Друштava архитеката и saveza Друштava урбаниста Југославије*, 10. (II) II (Београд 1961). 3-5, 5.

⁵⁸⁸ *Архитектура, часопис за архитектуру, урбанизам и применјену умјетност*, 1-2, XV (1961), 3.

⁵⁸⁹ D. Venturini, „Spomenici revolucije – pobjeda ideje, 20.

бити ентитет за себе, али и део спомен-парка као целине, морао је бити на „потребном идејном нивоу, који произилази из карактера самог објекта, јер ће се на тај начин једино одржавати суштина догађаја који се одиграо на читавом простору“ али и „без форсиране монументалности“ да не би конкурисао предвиђеном централном меморијалном објекту.⁵⁹⁰ Пресудним се ипак чини контрадикција у оплакивању невиних средњошколаца и њихове глорификације као хероја отпора и борбе за слободу. С друге стране, на конкурсу за споменик у Каменском задатак је, наиме, био недвосмислен – требало је дати решење за споменик који ће „својом идејном концепцијом јасно одражавати сву величину борбе народа Славоније, да буде репрезентативан и да својом идејом сачува трајну успомену на борбу, хероизам, жртве и коначну победу народа овог краја наше домовине.“⁵⁹¹ Победа, више као појам него конкретни догађај, у овом захтеву је била кључна реч и, како је било примећено, управо задатак да се победа ликовно изрази „као да је унио нове импулсе у стваралачке снаге наших кипара и архитектата.“⁵⁹²

Живковићев споменик у Крагујевцу, односно решење за Каменско које му је претходило, открива његов приступ суштинском проблему споменичке уметности Југославије. Споменик је, наиме, морао функционисати на два плана која су морала бити усаглашена: плану (идеолошког) садржаја и плану чисте естетике, односно као споменик и као уметничко дело свог времена. То је проблем који је и у ширим светским оквирима био једно од централних питања модернистичке споменичке уметности по себи.⁵⁹³ У југословенском случају парадокс модерног споменика решен је, како смо видели, сажимањем званичног сећања на НОБ, као низа „сакрализованих“ појединачних догађаја, (устанака, битака, борби, жртвовања) на саму идеју *Револуције*. Тиме је она сама прерасла у посебан меморијски топос унутар званичне идеологије, која је одмах након ослобођења преузела облике „секуларне религије која је требало не само да утврди нови поредак већ и да људима обезбеди један емоционално задовољавајући поглед на свет.“⁵⁹⁴

Живковићево решење за Крагујевац се директно ослања на оно за Каменско, што говори како о савладавању синтетичког језика савремене скулптуре, тако и о успешној синтези комплексног наратива о НОБ-у у јединствен топос о револуцији, захваљујући коме су појединачни догађаји могли бити (ре)презентовани истим симболичним сликама - тропима и/или визуелним облицима. Управо због тога је потребно посветити пажњу Живковићевом решењу за Каменско, односно његовом одговору на проблем да се савременим скулпторским језиком изрази већ апстрахована идеја револуције. Његов концепт је дакле базиран на монолитној троугаоној маси пресеченој на два неједнака дела, слично као код Споменика Ђацима, с том разликом што два крака не излазе из тла, већ се једном страном читава структура ослања на руб окомите стене и надвисује подножје. Као и на *Споменику стрељаним ђацима* и на овом су површине обрађене, „избраздане“ у виду грубо назначених људских фигура.

Рецепција Живковићевог остварења у Крагујевцу добро је истражена.⁵⁹⁵ У њој је било више пригодних, есејистички конципираних и надахнутих похвала заснованих на потреби да се споменик промовише као симбол крагујевачке трагедије и самог града Крагујевца и да му

⁵⁹⁰ „Konkurs za izradu idejnog rešenja (projekta) za uređenje đачке grobnice u Spomen parku u Kragujevcu“ Документација Музеја „21. октобар“.

⁵⁹¹ N. Ivančević, „Promjena tipologije spomeničkog rješenja Vojina Bakića, 408.

⁵⁹² Zdenko Kolacio, „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura*, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961) 20–27.

⁵⁹³ Према Росалинд Краус (Rosalind Krauss) споменици настали у модернизму не могу да упућују ни на шта друго осим себе самих као чистих обележивача или основе. Rosalind E. Krauss, *The Originality of Avant-Garde and other Modernists Myths*, 280.

⁵⁹⁴ Kosta Nikolić, „Komunizam i religija: historiografsko-antropološki ogled“, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год, 12. св. 1, (2017) 51-70, 55.

⁵⁹⁵ J. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 242–243.

тине, кроз форму модернистичког, смелог и монументалног уметничког дела, помогне да заузме важно место у репрезентативној култури социјалистичке Југославије. С друге стране, како је већ запажено, евалуација његове естетике као скулпторског уметничког дела, као и подробнија анализа његових формалних елемената и шира историјско-уметничка контекстуализација је изостала.⁵⁹⁶ Због фигуралних елемената који ће остати битан део његових споменичких решења, критика је сматрала да његов рад ипак представља одраз поштовања старијих меморијалних конвенција у виду антропоморфне пластике, али интегрисане у савремену форму геометријске апстракције и чистог пластичног поретка типичних за модернистичку скулптуру „слободних облика“. Тако је у репрезентативном прегледу југословенске скулптуре XX века Живковић сврстан у групу аутора код којих „образац фигуративног иде до његове радикалне геометријске транспозиције“, у чијим се радовима „у ритму основних пластичних дата фигуративно осећа тек као успомена.“⁵⁹⁷ Лазар Трифуновић га заједно са Отом Логом, Аном Бешлић, Војином Стојићем, Мишом Поповићем и др. смешта у ону групу уметника који су привучени пластичним задацима апстрактне скулптуре, неким својим делима или у једној фази свог рада, прелазили у токове апстракције.⁵⁹⁸

Меморијална скулптура Миодрага Живковића недавно је скренула пажњу истраживача.⁵⁹⁹ Напор да се надокнади недостатак анализе и евалуације естетских вредности његових меморијала био је превасходно усмерен на *Споменик стреланим ђацима*.⁶⁰⁰ Ипак, кључна веза између тог, сада иконичног, дела са пројектом за *Споменик победе* у Каменском остала је неиспитана. Осим очигледне сродности, на ову везу и пресудан значај самог конкурса за Каменско указао је сам уметник. Конкурси су за њега представљали прилику да искаже своје идеје и замисли, али и велику школу и могућност даљег учења. Као преломну тачку у свом развоју он је истакао управо своје решење *Споменика победе народа Славоније*.⁶⁰¹

Да би се разумеле идеје које стоје иза оваквог дизајна споменика који треба да глорификује победу, претходно сведену на сам појам, упутно је осврнути се на образложење идејног решења самог аутора. Оваква образложења, као обавезан део конкурсне документације, представљају прворазредан извор за разумевање концепата и решења споменика. У случају Живковићевих споменика сачувана су образложења и за Каменско и за Крагујевац. Њиховим поређењем уочава се која су то општа места нове репрезентативне југословенске споменичке уметности, као и она која су карактеристична за Живковићев рукопис и специфично његов начин решавања и артикулације самог појма споменика. У образложењу за *Споменик победе народа Славоније*, Живковић даје једну поетску дескрипцију тумачећи истовремено свој концепт:

„На рубу узвишења, на самој косини обронка који се спушта према насељу Каменско, постављена је монументална громада оријентисана према путу у подножју. Формирана је из две масе, које међусобним односом прерастају у динамичност пуну пркосне снаге. Та маса која намеће осећај непобедивости стоји као див и бди над путевима који су избраздали земљу. Стоји као вечита претња поробљивачима наше домовине, опомињући. Оштро наглашен продор кроз камени масив симболизује подизање и тешке борбе партизанских јединица, које су крочиле новим путевима, ослобађале подручја и спајале људе и земљу у њиховој тежњи за слободом у јединствену целину, монолитну

⁵⁹⁶ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 242.

⁵⁹⁷ М. В. Протић, *Skulptura XX veka*, 102–103.

⁵⁹⁸ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, 5-32, 29.

⁵⁹⁹ В. Путник, „Меморијална скулптура Миодрага Живковића“. 115-124. Иста, „Естетика и улога меморијалних паркова у Југославији“, 298-309.

⁶⁰⁰ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 244–245.

⁶⁰¹ Miodrag Živković, *Anketa –vajari, Umetnost* (1970) 81-82, 82.

као камена громада. Продор кроз камени масив у светлост наговештава величину и елементарну снагу бораца слободе. Избраздана Људским фигурама површина громаде прича покољењима о борби, патњи, страдањима и слободи и чини ту масу још хуманијом дајући јој трајну и стварну вредност. Наднета избраздана маса представља оличење наших људи сливених у једно, у велики камен, утиснут у земљу као вечити темељ слободе. На предњој страни споменика урезана је фигура ратника с подигнутом руком, који у мирном ставу с потенцираним вертикалама говори о несаломивом духу једног народа. Он стоји као камена громада, као симбол победе и чувар бесмртних тековина, достојанства и слободе. Стоји као подстрек и опомена[...].“⁶⁰²

Иако његов рад није одабран за извођење, нема сумње да је висока награда коју је добио на конкурсима била потврда да је на правом путу у властитим покушајима обликовања новог споменика. Зато се чини и логичним да је приликом наредног конкурса за „Ћачку гробницу“, прибегао модификацији првобитног дизајна. Главни елементи су ту: монументална маса изразито геометријске форме, раздвојена на двоје, и површина „избразданих“ стилизованим људским фигурама наглашених вертикала. Основни елемент дизајна у оба решења је „камена громада“ која је и главни носилац симболичне форме. У оба решења постоји наглашена склоност ка драмском ефекту, који ће у каснијим остварењима бити још више изражен. Он проистиче из саме једноставности основног облика који је одраз оновремених актуелних искорака ка различитим видовима апстракције, односно скулптури „слободних облика“ као главном току модернистичке уметничке парадигме која се ангажовано супротстављала неотрадиционалним токовима српске скулптуре.⁶⁰³

Како сам уметник каже: „То је једна сасвим нова концепција. Једноставност је њена основна врлина. Овде се појављују огромне камене масе, на чијим површинама су урезане људске фигуре, – празан простор, који чини саставни део опште пластичне концепције.“⁶⁰⁴ Тај празан простор као посебан елемент даје додатну динамику читавој структури. Он у решењу за Каменско има форму пролаза и на симболичком плану означава „продор у светлост слободе“ – идеја коју ће Живковић у потпуности разрадити у свом највећем остварењу – *Споменику бици на Сутјесци* на Тјентишту.

Простор код Живковићевог решења није само онај елемент који раздваја масу на два дела, већ су сам простор око споменика и карактеристике природе активно утицали на његову структуру, форму и положај. У Каменском, постављена на узвисину изнад насеља, читава дводелна структура се једном страном наслања на косину. Зато је и метафорично описна као „див који бди над избразданим путевима“ и „камен утиснут у земљу као вечити темељ слободе“. У Крагујевцу пак основни облик, иако очигледно изведен из оног за Каменско, проистекао је из логике самог пејзажа, што је био један од битних услова конкурса. Пронашавши одговарајућу форму оличену у монументалном облику избразданих површина, Живковић ју је могао варирати спрема посебности простора предвиђеног за споменик. Тај осећај за околну, спољашњу и већ постојећу простор као неопходан елемент структуре је битна одлика његовог особеног „рукописа“. Он се сам дефинисао као уметник који не може деловати у затвореном простору галерије, по његовим речима његову главну преокупацију је представљала „скулптура која по својој општој концепцији и ликовној структури чини саставни део природних амбијената и урбаних простора, као и скулптура која уклапајући се у архитектуру постаје њен органски део.“⁶⁰⁵

⁶⁰² Miodrag Živković, „Rad kipara Miodraga Živkovića“ (II nagrada), Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko) : rezultati natječaj : autori o svojim radovima: Zdenko Kolacio, *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1-2, XV (1961), 22.

⁶⁰³ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, 17–22.

⁶⁰⁴ M. Živković, *Anketa –vajari*, 82.

⁶⁰⁵ Ibid.

Однос према простору је, по свему судећи, кључан моменат за Живковићев концепт новог споменика. За разумевање како је тај однос разрешен у решење за *Споменик стрељаним ђацима* у Крагујевцу од изузетне је важности образложење самог аутора. Као и образложење које је пратило решење за Каменско; оно има наглашене литерарне, митопоетске особине и може се према томе, као свака вербална представа визуелне представе, посматрати и као *екфрасис*:

„На месту где су стрељани ђаци уздиже се камени масив расцепљен на двоје, као обележје трагедије. Обележје иде за тим да прикаже величину догађаја кроз форму која обликовно носи у себи сву драму трагичног стрељања ђака. Маса споменика која се једном тачком ослања на земљу расцепљена је на два неједнака крака, од којих се један простире ка гробници, док се други уздиже у висину надвијајући се над местом стрељања. Камена громада споменика (као крик) драматично се уздиже над местом злочина ширећи се и надвијајући својим масама, немоћна да се уздигне као птица чији је лет пресечен. Тај расцепљени масив пун је драматике, тај полет маса пресечен у свом корену изобразан је фигурама, још неоформљених са идејом да симболизује децу чији је полет пресечен на почетку живота. Док камени монолит својим обликом пуним динамике и крацима расцепљеног масива који шикљају у висину треба издалека да пружи сву драму трагичног стрељања ђака, дотле његове површине изобразане људским фигурама, својим композицијама и обликовним формама, дају изблиза онај ликовно најосновнији акценат који говори о људском отпору. Архитектоника основних маса споменика је тако постављена да он просторно зрачи низом пластичних елемената који су тако распоређени да вишестепено делују у простору, кинетички, ликовно и емоционално. Сменом рељефно обрађених површина са онима које делују структуром геолошких формација асоцирајући (на) трагичан догађај, монумент пружа увек нове визуре сагледавања и доживљавања. Фигуралне композиције којима је изобразан монолит споменика не иду у наративност, већ на то да обележе људску присутност и оплемене масу споменика. Покрети фигуре су сведени на минимум, тако да читава маса споменика са рељефним композицијама фигура код којих су наглашене вертикале говори о једном отпору, мирном и узвишеном отпору људске достојанствености. Камени масив изобразан фигурама ђака остаје да као историја говори поколењима о стрељању и патњи недужне деце. Он стоји као симбол и опомена.“⁶⁰⁶

Одмах се могу приметити главне подударности са решењем за Каменско: и тамо се основни облик масе тумачи као главни носилац општег значења, док површине са тек назначеним фигурама „причају причу“ – у Каменском о борцима за слободу, у Крагујевцу о деци као симболу отпора. И овде се инсистира на драматичном ефекту који проистиче из самог обликовања маса и његовог односа према простору. Док је у Каменском та „камена громада“ због свог положаја била метафора „камена темељца“ као „дива који бди“, овде је она немоћна да се уздигне као „птица чији је лет пресечен“ и која се „као крик уздиже и шири“. Ефекат у овом случају проистиче из самих маса које једном тачком додирују земљу и оштро задиру у простор повезујући правцима свог распростирања место стрељања и гробницу.

У оба случаја се, као што је већ примећено, ради о једном активном односу према простору и његовим особеностима, с једне стране, и самој маси као инструменту обликовања простора, с друге. То је оно што је било кључно за концепт новог споменика револуције. О том значају простора и масе и њиховим међусобним условљавањима речито говори један од значајнијих покушаја да се дефинише нови споменик и то у поменутом броју часописа *Архитектура*, у потпуности посвећеном овом проблему. У свом тексту „Два вида споменика револуцији“, Милан Прелог пажњу посвећује не толико, како би се очекивало, победничком

⁶⁰⁶ Миодраг, Живковић, Елаборат под шифром „211442“, „Технички опис. Идејна концепција споменика стрељаним ђацима. Споменик стрељаним ђацима“. Документација музеја „21. октобар“. Установа спомен-парк „Крагујевачки октобар“, (недатирано).

решењу Војина Бакића за Каменско, већ споменику који му је претходио (подигнутом 1960. године код Ваљева) – монументални *споменик Стјепану Филиповићу*.⁶⁰⁷ Препознајући почетак седме деценије као тренутак прекретнице „и с обзиром на друштвену наруцбу и с обзиром на стваралачке могућности наше скулптуре“ Прелог, као критичар који је од почетка подржавао Бакићев рад, управо овај споменик сагледава као пресудни критички модел конвенционалне скулптуре. Кроз његову анализу он издваја неколико елемената *новог споменика револуције* који су, чини нам се, од суштинске важности не само за остварења Миодрага Живковића већ и низа других аутора југословенске споменичке уметности у наредне две деценије.

Први од тих елемената је идеја да нови споменик који одражава идеје револуције захтева нови, другачији простор. Он не може бити „заробљен“ у старом урбаном ткиву (испреди гостионица, аутобуских станица, на прашним раскршћима ...) смештајући ликове наших револуционара у „невидљиве кавезе туђих просторних оквира“. Будући да је његова функција другачија, он мора имати властити простор у коме доминира, односно његова функција је да буде присутан у посебном, необично широком просторном оквиру, што онда последично утиче и на његове изузетне димензије, садржај и облике. То је оно што Прелог види као важну Бакићеву иновацију, његов захтев да споменик буде смештен изван града, иако је сам споменик задржао конвенцију фигуралног представљања. По њему, споменик мора да буде револуционаран симбол једном граду и његовој широј околини, и то је главни разлог што он не може бити интегрисан у град, будући да мора бити већи од њега.⁶⁰⁸

Споменик је дакле, сагласно потреби формулисања једне нове југословенске меморијалне топографије, превасходно инструмент револуционарне тоталитарне дидактичности. С тим у вези су и следеће карактеристике: претварање индивидуалног податка (догађаја или појединца) у снажан ликовни симбол, у случају *Споменика Стјепану Филиповићу*, побуне и борбе. Дакле транспоновање из конкретног у симболично и из индивидуалног у опште. Управо је то пребацивање тежишта ка симболичном значају условило и подвргавање дескриптивних детаља експресивној динамици целе скулпторалне масе. То је оно што је отворило пут упливу апстрактних токова оновремене скулптуре у споменичку пластику. И Живковић је стално инсистирао на експресивности масе код својих споменика. То се може видети и у Образложењима која су била део обавезне конкурсне документације, али и у покушајима да објасни естетику редукције скулптуре на геометријске облике и њихове изражајне могућности. Тако је и у интервјуу који је дао званичном локалном листу *Светлост*, уочи откривања споменика, Живковић инсистирао на аутономности његове форме негирајући било какве асоцијативне везе са облицима из спољашњег света. И то не само његовог препознавања као *Споменика V-3* односно, повезивањем његовог облика са популарним филмом „Прозван је и V-3“, већ и сваке везе са обликом „сломљених крила“. Насупрот томе, Живковић је инсистирао на потпуној еманципацији своје скулптуре: „Под утицајем филма, и због изгледа самог Споменика распрострањено је мишљење да он обележава догађај обрађен у филму и да има облик сломљених крила. Међутим и једно и друго је погрешно. Камени масив расцепљен на двоје, као обележје трагедије, приказује величину догађаја која обликовно носи у себи сву драму трагичног стрелјања ђака.“ Живковић је био изричит: „Камена громада“ нема облик птице, него се својим масама надвија над местом злочина, „немоћна да се уздигне као птица чији је лет пресечен.“⁶⁰⁹

Монументалне димензије споменика и његова смела форма биле су типична одлика нових споменика револуције, чија је реализација била могућа само уз помоћ нових нетрадиционалних материјала. Како Милан Прелог запажа, то више није скулптура у

⁶⁰⁷ М. Prelog, „Dva vida spomenika revoluciji“, 4–6.

⁶⁰⁸ Ibid.

⁶⁰⁹ Б. Николић, „Споменик пред завршетком“, *Светлост* 33 (16. август 1963), 9.

класичном смислу, већ синтеза скулптуре и архитектуре „која квалитативно и квантитативно прераста у нови ликовни симбол“.⁶¹⁰ Иако је негирао сваку асоцијативну непосредну везу са крилима у формалном смислу, Живковић је сигурно био свестан снажне архетипске симболике птице раширених крила. Тај дубински слој у значењу одређених савремених облика уочио је Милан Прелог на Бакићевом решењу за *Споменик победи* препознавши у њеној једноставној експресији античку крилату Нику.⁶¹¹

Код Живковићевог *Споменика стрељаним ђацима* види се помак у односу на његов дизајн за Каменско у смислу веће динамике маса – утисак који је остварен асиметричном диспозицијом два крака која као да су благо „покренута“. Сам Живковић је објаснио у свом образложењу да су пластични елементи маса тако распоређени да делују у простору „кинетички, ликовно и емоционално.“ Није немогуће да се Живковић за ову форму одлучио инспирисан Бакићевим „крилима“ за *Споменик победе*, успевши да оствари утисак покрета, готово лебдења колосалних маса – утисак који се добија приликом приласка споменику. И Живковићев споменик има одређени дубински значењски слој. Он га сам додуше није толико препознавао у самој форми, као што је то био случај са Бакићевим алуминијумским „крилима“, већ у посебној обради површина у којима се смењује рељефна обрада са „онима које делују структуром геолошких формација“. И фигуре које су ту да „хуманизују и оплемене“ чисту архитектонику маса су „избраздане“. С друге стране, одсуство „чисте“ апстракције код Живковића подудар се са општим токовима српског вајарства које је критика запажала и тумачила као склоност ирационалном и метафизици.⁶¹² Ту, у основи „магијску“ компоненту у свом, ауторском тумачењу наговестио је сам Живковић. И у образложењу за Каменско и оном за Крагујевац он наглашава идеју својих споменика који се надвијају над местом, као да бдију над њим. У оба је споменик поистовећен са чуварем, опоменом, њему се дакле додељује извесна заштитничка магијска улога.⁶¹³ „Он стоји као камена громада, као симбол победе и чувар бесмртних тековина, достојанства и слободе. [...] Стоји као симбол и опомена“. Иако заправо изведен вајарским моделовањем оплате од белог цемента и камена којом је прекривена бетонска конструкција, споменик у Крагујевцу је јасно идентификован са необрађеним каменом у коме и саме „геолошке формације“ које се смењују са рељефом асоцирају на трагичан догађај.

Споменик је од свог свечаног откривања 21. октобра 1963. године имао изванредну рецепцију у јавности.⁶¹⁴ То су биле есејистички интониране екфразе, углавном засноване на цитираном образложењу које је сам аутор саопштавао. Објављен је у две капиталне монографије посвећене југословенским споменицима у којима су публикована најбоља остварења меморијалне уметности у Југославији, улазећи на тај начин и у најужи круг државне репрезентативне културе.⁶¹⁵ Међународни публицитет је добио када је, заједно са другим најуспелијим остварењима споменичке уметности у Југославији, представљен у угледном француском часопису *L'architecture d'aujourd'hui*.⁶¹⁶ Један од првих приказа споменика

⁶¹⁰ Парадигматски пример по њему је скица за Каменско која представља афирмацију апстрактне форме као скулпторског решења споменика који треба да изрази неки симболички садржај. М. Prelog, „Dva vida spomenika revoluciji“, 4-6.

⁶¹¹ Ibid.

⁶¹² L. Trifunović, *Putevi i raskršća srpske skulpture*, 29–30.

⁶¹³ Тај контекст можда постаје јаснији ако се узме у обзир да је Живковић непосредно пре конкурса за Крагујевац подигао монументалан споменик *Крајнутаи* у селу Божурња код Тополе.

⁶¹⁴ Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 242–244.

⁶¹⁵ J. Baldani, *Revolucionarno kiparstvo*, 16, 84–85. 1977. *Spomenici revolucije*, 185–187, 1968. Упор: Ј. Давидовић, „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'“, 242.

⁶¹⁶ По сведочењу самог Живковића, споменик је у часопису представљен 1963. заједно са другим споменицима у Југославији, а годину дана касније и самостално преко целе стране под насловом *Monument commémoratif – Miodrag Živković*. Весна Мајхер, Казивања и искази српских вајара. Друга половина 20. и почетак 21. века, Београд 2006, 176–177.

намењен локалној јавности, пре свега грађанима Крагујевца, као онима који су за споменик и најдиректније везани, представља самостални покушај да се разуме његова савремена естетика и да се њене вредности приближе публици, али и да се, упркос настојањима његовог аутора, конкретизује његова симболика:

„Споменик стрељаним ђацима и професорима део је комплексног решавања Спомен-парка. На овом послу су ангажовани сви – од урбаниста до ликовно-естетских креатора и утилитарних мајстора. Дакле биће то велико дело наших Људи, са трагично-епским духом, али и блиски хумани амбијент у којем се брижљиво компонују дела савремених вајара. Као акорд у јединственој симфонији, долази овај споменик стрељаним ђацима и професорима својом снажном армирано-бетонском пластиком. То је лепо архитектонско, урбанистичко, скулпторално дело, које се укомпоновало у пејзаж као једна пространа и пластична поента. Овај споменик почиње у слободном простору а живи и другује са Људима и у њима, да развија јасна дубоко људска осећања и смисао за нове линије и ритмове. Октобарски бол и понос је продуховљен. Из земље натопљене крвљу, никао је бели армирано-бетонски споменик. Као сведок једног времена – за времена која долазе. Имена ђака прерасла су једно заједничко В-3, дивовско и лепо, израсло као из ђачке маште.“⁶¹⁷

Споменик је од тренутка свог свечаног откривања заиста постао симбол читаве крагујевачке трагедије и целог Спомен-парка, истакнуто „свето место“ Југославије и један од важнијих центара патриотских ходочашћа и годишњих ритуала евокације и комеморативних свечаности. Био је то први споменик у Спомен-парку који је јасно отелотворио визију „новог споменика револуције“ истакнуту чак десет година раније, приликом првих замисли меморијала у Шумарицама. У недостатку изграђеног Спомен-музеја као централне тачке меморијала, Управа спомен-парка је била принуђена да сву пажњу јавности преусмери на тек изграђени *Споменик ђацима*, стварајући од њега главно место „октобарског“ култа. За такву улогу, Живковићева скулптура се, наиме, наметнула и по себи, својим монументалним димензијама и смелим геометријским решењем којим је на изванредан начин био свечано инаугурисан концепт модернистичког споменика. Управо је Живковићев споменик показатељ да је модернистичка парадигма уметности била уведена у репрезентативну споменичку уметност на премисама вере у могућност нових симбола да изазову емоционални одговор код људи, настојећи да њиме прикрије или бар потисне идеолошки слој који је могао створити напуклину у самодовољном целовитом естетском објекту захтеваног „идеалног“ новог споменика.⁶¹⁸ Са том намером је управо код *споменика ђацима* приређивана комеморативна манифестација *Велики школски час* као један од најмасовнијих поетско-музичких ритуала перформативног сећања у Југославији. Захваљујући својој монументалној иконичној физиономији, али и „употреби“ у југословенској симболичној политици, *споменик ђацима* преузео је функцију „централног“ споменика читавог Спомен-парка, постајући његов својеврсни симбол. Такође, он показује да је управо могућност реализације у великом и „посвећеном“ простору омогућила српској и југословенској скулптури да то и постане.

Програмско истицање тек подигнутог *Споменика ђацима* унутар меморијалне структуре Спомен-парка мора се посматрати и у контексту идеолошког привилеговања младих коју је неговао југословенски социјалистички режим. Сам споменик је својом готово тотемском апстрактном формом требало да постане симбол социјалистичке омладине - њеног идеалтипског жртвеног обрасца и залога будућности социјалистичког друштва у исто време.⁶¹⁹ О осмишљеном пројектовању таквог значења споменика речито говори и покушај

⁶¹⁷ М. Varjačić „Spomenik streljanim đacima i profesorima“, Svetlost, br. 42.(17. oktobar 1963), 2.

⁶¹⁸ К. Mitrović, „Емоције у меморијалној скулптури социјализма, 50.

⁶¹⁹ В. Д. „Цвеће за војнике. полагање заклетве нове генерације војника крагујевачког гарнизона крај хумке стрељаних ђака“, Светлост. бр. 16 – 17. (30. Април 1966), 5.

успостављања нове традиције – одавање почести на хумци стрељаних ђака од стране тек венчаних парова, слично совјетској пракси и њеном култу Отаџбинског рата.⁶²⁰ Иако се обичај није усталио, Споменик ђацима је, захваљујући свакако својој иконичној монументалности, али и интензивној промоцији, заслужан што је Крагујевац успео да изгради препознатљив имиџ у конкуренцији југословенских градова, постајући наднационални југословенски „град младих”, „град ђака“, симболизујући веру у светлу будућност југословенских „народа и народности“.

7. „Контра – споменик“?

Конкурсна документација за ђачку гробницу, иако непотпуна, показује преовлађивање решења која су се кретала у кругу модернистичке асоцијативне симболике углавном апстрактног морфолошког одређења. Када је реализован, *Споменик ђацима* Миодрага Живковића коначно је понудио довољно ефектан одговор модернистичке скулптуре на питање суштине и идентитета новог споменика. Био је то тријумф модернистичке парадигме у српској скулптури, која је показала да може да се изрази у пољу највећег изазова – монументалној скулптури у репрезентативном јавном простору првог реда. Конкурс за овај споменик, међутим, показао је да поред овог главног тока у коме је споменик детерминисан као модернистичка скулптура-објекат, постоји и споредни, онај у коме се питања о самој природи споменика, која је као усамљени глас прва поставила Олга Јеврић, остала и даље отворена. Неколико пројеката поднетих као предлог за споменик ђацима у Шумарицама значајно је управо зато што показују мањи или већи отклон од уобичајене репрезентативне функције коју је споменик задржао у модернистичком дискурсу уметности и архитектуре. Први међу њима који заслужује пажњу (под шифром „22122“) најдоследније се држи испитивања граничних могућности форме споменика као аутономног уметничког дела, али ван уобичајених асоцијативних решења, своју реторику заснивајући на промишљањима односа елемената саме структуре доведене до граница апсолутног. Он је интересант и због тога што осим потпуног фетишизирања формалних елемената преузима језик поезије и мистицизма који у потпуности преовлађује у ауторском образложењу идејног решења.⁶²¹ У својој оцени, жири је оцењивао техничке елементе предлога замеривши ауторима „шематски“ приказ те немогућност било каквих увида у вредност форме.⁶²² Како није остварен овај услов, идејни део елабората, кључан за разумевање појма споменика није ни разматран. Споменик је био инспирисан стиховима Милована Данојлића и Бранка Миљковића, а идејно образложење пројекта било је у потпуности прожето поезијом и сједињено у аутономну филозофско-поетичку целину. Већ је у избору литерарних референци видљиво одступање од општеприхваћене и безусловне вере у прогрес и рационализам, али и присне сентименталности којом се одликује вербална икона крагујевачког меморијског топоса - песма Десанке Максимовић „Крвава бајка“. Вођени

⁶²⁰ Д. Николајевић, „Од матичара у Спомен-парк“, Светлост бр. Бр. 22. (31. мај 1973), 6.

⁶²¹ У техничком делу елабората налази се дескрипција пројекта споменичке целине: од стазе до платоа на коме је споменик, назван једноставно „Симбол“, воде пешачке рампе. Са источне стране су три бетонске клупе, које нису намењене одмору посетиоца већ су подсетник „на оне који су са њих одведени“. Плоче постављене по трави симболично представљају пут којим су довођени до губилишта, затим прелазе плато и долазе до самог споменика од глатко ливеног армираног бетона. Испред је низак бетонски зид са уклесаним стиховима Милована Данојлића из песме „Сунце“: „Сунце је успомена на оне који су га гледали. (Оно постоји уместо њих. Они су му се предали).“ Елаборат под шифром „22122“. Конкурсни рад за уређење ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу (Технички извештај). Документација Музеја 21. октобар.

⁶²² „Елаборат по шифром „22122“. Конкурсни рад за уређење ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу. (Образложење жирија). Документација Музеја 21. октобар.

метафором сунца из Данојлићеве песме, аутори су свој споменик видели као причу о смрти „оних који су сунце прво видели у ноћи и оне који су смрт чули пре него своје име“. Не обазирјући се на чињеничне елементе наратива, без помињања „актера“ као ни контекстуалног оквира догађаја, што је било уобичајено за реторику конкурсних пројеката, образложење се наставља описивањем „средстава“ за реализацију „идеје“. Споменик је имагинација утемељена у свету тадашњег рецентног новог таласа српске и југословенске књижевности, чији су носиоци били млађа генерација писаца - посебно поезије Бранка Миљковића, чије стихове аутор и цитира. То је свет интелектуалне, филозофске поезије неосимболичне оријентације, опсесивно фокусиране на тему смрти. У том духу је писано и образложење идејне концепције споменика.⁶²³ Образлажући начин обликовања аутори се позивају на Хенрија Мура,⁶²⁴ а празан простор је оличење опште неумитности смрти коју су видели као суштину споменика. Њихов концепт донекле може указати и на критику одвећ непосредног, емоционалног одговора на смрт толико присутног у идејним концепцијама других конкурсних пројеката:

„Замишљени смо били над суштином смрти и којим симболом забележити то физичко уништење – без патетике и много нарације. Човек са рођењем понесе смрт – али зар тако рано мора да је пробуди? Две бетонске литице пустили смо да из земље израсту. Нису смеле да буду велике – све су смрти овде једнако тешке; монументалност смо постигли пропорцијом – а не димензијом. Хтели смо, бескомпромисно, да сачувамо везу са суровом манифестацијом убијања. Ми не подижемо споменик смрти – подижемо га девојкама и младићима који су постали велики у њој. 'Отуда у овоме има и снова и истинитог гнева и суптилне мирноће и тврдох обриса и тужних звукова и меких кантилена и удаљене ведрине и дубоке људске туге...'.⁶²⁵

У наставку свог образложења аутори дају реконструкцију генезе форме споменика у које је управо његова празнина, иако парадоксално, дала нов садржај. Сам споменик - „Симбол“ смештен је у примордијалну сферу сукоба сила, који на људском плану у поезији касних педесетих има еквивалент у архајској, преисторијској прошлости, пред цивилизацијском свету у коме владају инстинкти. Ова псеудо спиритуалност оличена у прихватању идеје „празног“ простора насупрот масе и позивању на Хенрија Мура, још један је покушај артикулисања идеје тријумфа над смрћу, победе бесмртног духа над смртним телом, али лишене не само било каквих еклезијалних/хришћанских референци, што је разумљиво, већ и било каквих спољашњих (историјских, културолошких, па чак и чисто естетских) референци уопште. Читав елаборат представља један пример спекулативног испитивања могућности форме и њеног значењског потенцијала, више карактеристичних (и очекиваних) у пољу савремене југословенске скулпторске праксе која је по природи свог

⁶²³ „Громаду смо једну расекли, располутили – исцепали. Велика је то хука била у овом пољу тишине – страшна ко Судњи дан, ко вода до рубова устију.

Једном су живели – а умирање њихово вечито је.

'Гледали смо како умиру стојећи они које волимо'.

Тек што су навикли на дан – сунце криво их на залазу умива. Сенке - ко авети... тишина... криво сунце умире у расцепу између две стене. Свакога дана – во вјеки вјеков.

Зеленим велом обмотали смо стрелиште – а у срцу му белега расте.“

⁶²⁴ „Шупљина спаја једну страну са другом стварајући тродимензионалност. Она сама може имати такво обликовно значење као и крута маса“.

⁶²⁵ “Елаборат под шифром „22122“. Конкурсни рад за уређење Ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу (Технички извештај). Документација Музеја 21. октобар.

медија, била ослобођена идејно-идеолошких предилекција уобичајених за монументалну меморијалну пластику.⁶²⁶

Међу приспелим елаборатима још два се издвајају по свом неконвенционалном, чак радикалном приступу споменику, од којих ни један није испунио ни формалне ни суштинске услове конкурса, те није нити узет у разматрање. Оба пак, сваки на свој начин, представљају критику споменика као уметничког дела, која је и након промене естетско-идеолошког канона, односно одбацивања реализма и окретања модернизму, преовлађивала у званичним меморијалним програмима социјалистичке Југославије. Оба елабората су само делимично сачувана без одговарајуће оцене или мишљења жирија, чак и без шифри под којим су поднети оцењивачком суду Установи Спомен-парка. Први пројекат представља радикалну негацију не само конвенционалног споменика, већ и било каквог обележавања места укопа.⁶²⁷ Образложење предлога заснива се на критици „патетичне игре згрчених фигура“ и наративних приказивања која су била срж друштвених очекивања од споменика жртвама фашизма. Гробница није скулптура, те се нити сме тако (лажно) представљати. Она се мора уклопити у парк, дословно нестати у њему. То је, према овом предлогу, требало учинити тако да читав травњак на коме је гробница треба претворити у гробни простор. Другим речима, саму гробницу треба укинути и утопити у травњак. Он би са своје стране требало да буде оивичен и затворен групама високог дрвећа, али са високим крошњама (изнад висине ока), без партерног зеленила, да поглед не би наилазио на баријере грмља и шибља. Овакав анти-споменик или споменик као анти-уметност је стога крајњи израз ултимативне негације функције споменика као јавног артифицираног облика сећања на умрле, као нечега што „репрезентује“, односно заступа оне којих више нема.

Други, нешто мање радикалан у приступу је још један делимично сачувани пројекат.⁶²⁸ Овај предлог се такође заснива на критици самог појма споменика, односно немогућности било каквог визуелног репрезентовања масакра у камену или бронзи. Аутор полази од претпоставке да споменик није медиј који саопштава информацију о злочину, већ ће посетилац „сигурно знати и прије него што дође до овог мјеста како изгледа радња стрељања, а вероватно и кога су на овом мјесту стрељали.“ Зато ће га било која уметничка форма, сматра аутор овог решења, оставити хладним. Чак и више хладним од постојећег гроба са цвећем. Образлажући свој концепт он полази управо од тог гроба који „у својој сличности са обичним гробом, али у хипертрофираној димензији, говори једноставно, али уверљиво о броју жртава, о трагедији јединства њихове смрти, о губитку.“⁶²⁹ Сам гроб је, дакле, по аутору овог предлога траг људског односа живих са мртвима, коме је сваки мермерни или бронзани споменик потпуно излишан.

⁶²⁶ „Затварањем простора фамилијом кривих добија се драматика, која на тренутак – чини се саму себе негира. Волумен смештен у простору обогаћен садржином и удружен својим откинутим делом ту драматику само потенцира. То је тренутак драме, смрти, уништења – физичка манифестација стања када свест напушта себе – и кад остане само самртни грч ка свести.... Дематеријализовани простор у чину кидања добија свој изражајни потенцијал. Два волумена растегла су део простора који ширењем према небу уноси тон мистике. Та нова ликовна компонента, флуидног састава и бременига садржајем формира нову димензију“. Исто.

⁶²⁷ Елаборат под непознатом шифром (1). (Образложење) Конкурсни рад за уређење ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу. Документација Музеја 21. октобар.

⁶²⁸ Елаборат под непознатом шифром (2). Конкурсни рад за уређење ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу. Документација Музеја 21. октобар.

⁶²⁹ „.....Тај интимни однос према површини иза које осјећамо трајно присуство ових бесконачно одсутних дјечака, та релација живих и мртвих која се оптички успоставља преко ове површине, велика је емотивна вредност која мора фасцинирати сваког посјетиоца.“

Идући овом линијом размишљања, потпуно фетишизирајући само тло (земљиште) испод кога се налази „незнатни остатак прорешетане младости“, аутор је уместо споменика предложио једноставну плочу од белог мермера, истих димензија као постојећа гробница.⁶³⁰ За њега је догађај био превасходно повод за покушај уопштавајућег спекулативног мишљења о самом споменику као медијуму отпора природним силама деструкције. Мермерна плоча тако, полирана до високог сјаја, представља контраст у односу на неравни „природни“ пејзаж травњака и тла – она је симбол опирања „логици природе“ и претварања у аморфну масу земље која га окружује. Спомен-гробница је тако својом речитом „кристално јасном“ формом визуелна интерпретација „апстрактног хтјења у конкретни материјал.“⁶³¹

Оба пројекта одају извесне правце размишљања о феноменологији споменика у социјалистичкој Југославији, започетих још утопијском имагинацијом споменика Олге Јеврић, који као да су најавили читав талас тзв. „контра-споменика“, који ће се у западној уметности појавити знатно касније, почетком осамдесетих година, са Вијетнамским ветеранским меморијалом Маје Лин из 1982, а који ће се наставити низом млађих уметника који ће се бавити споменицима холокауста. То је, према тумачењу Џејмса Јанга, био генерацијски одговор на амбивалентан однос који су ти уметници имали према конвенционалним меморијалним формама и чврстим националним сећањима које су те форме „посвећивале“.⁶³² Под конвенционалним меморијалним формама подразумева се не само употреба старих симбола фунералне или патриотске уметности, већ било каква, чак и апстрактна високо модернистичка естетизација места сећања. У најновијој „ревизији“ споменика, одбачен је управо његов идентитет као уметничког објекта који се и даље намеће својом „статичношћу, самопоузданошћу, бомбастичном ауторитарном дидактичношћу, док је посетилац сведен на пасивног посматрача“.⁶³³ У средишту формалних решења споменика која су следила вашингтонски меморијал Маје Лин, нашла су се питања губитка и (ненадокнадивог) одсуства која су представљала паралелни ток са конвенционалним споменицима чије је главно значење било фокусирано на идеју победе над смрћу као једног од стожера око која се формира заједничко сећање.⁶³⁴

⁶³⁰ У образложењу своје концепције споменика аутор наводи и обавезујуће идеолошко тумачење па тако „јединственост и компактност бјеле форме мрамора своди све личне преокупације у заједнички израз значења догађаја као јединствене мисли 'чете ђака' што су полет и идеале своје младости усмјерили на јединствени циљ револта против зла.“

⁶³¹ Елаборат под непознатом шифром (2). Конкурсни рад за уређење ђачке гробнице у Спомен-парку у Крагујевцу. Документација Музеја 21. октобар.

⁶³² James E. Young, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today“ *Critical Inquiry* Vol. 18, No. 2 (Winter, 1992), 267-296.

James E. Young, „The Contemporary Arts of Memory in the Works of Esther Shalev-Gertz, Mirosław Batka, Tobi Kahn, and Komar and Melamid“, *The Stages of Memory, Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, University of Massachusetts Press, Amherst Boston, 2016, 155- 164.

⁶³³ James E. Young, *The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven . CT Yale University Press, 1998, 28.

⁶³⁴ По Јангу, размишљања различитих уметника о сећању и губитку био је одговор „одоздо“ на потребу да се сећање артикулише ван државних споменичких пројеката који је довео и до усвајања другачијег, више демократског и инклузивног типа споменика, од којих се као најзначајнији издвајају *Споменик убијеним Јеврејима Европе у Берлину* архитекте Питера Ајсенмана и Ричарда Сера из 2005. и Меморијал 9/11 архитекте Мајкла Арада и Питера Вокера у Њујорку на месту срушених кула близнакиња СТЦ откривен на десету годишњицу терористичког напада 2011. James Young, „Introduction: The Memorial's Vernacular Arc between Berlin's Denkmal and New York City's 9/11 Memorial.“, *The Stages of Memory, Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, University of Massachusetts Press, Amherst Boston, 2016, 1-17.

IV

(Не) променљиви контексти сећања

Од почетка његове изградње Спомен-парк у Крагујевцу је полако стицао статус знаменитости града постепено постајући препознатљив споменик, како у српском тако и у ширем југословенском меморијалном пејзажу, дајући споменички карактер целом граду.⁶³⁵ Парк је временом постао важно место патриотског ходочашћа свих Југословена, посебно школске деце и омладине, а његов обилазак је постао обавезан део школског програма широм Југославије. Као уређени простор, са већ неколико подигнутих споменика Спомен-парк је био укључен и у програме посета страних делегација.⁶³⁶ Спомен-парк у Крагујевцу је постао топос по себи, „место сећања“ које обезбеђује стално присуство прошлости, вечно годишње обнављање *Крагујевачког октобра* и његовог цикличног кретања у стално обнављајућој динамици жртве и победе, умирања и васкрсења, патње и радости. Синергично деловање обе ове просторно - временске спреге је достигало врхунац током комеморативних *Октобарских свечаности* установљених још приликом оснивања Спомен-парка. Тада се колективном патриотском телу поново предочавала историја 21. октобра, онако како је осмишљена још 1945. и пригодно уоквирена неком од задатих тема актуелне партијске пропаганде. Обавезујући херојско-револуционарни наратив, који је био у основи Октобарских свечаности, пригодно је допуњаван водећим темама тренутне државне политике попут обнове и изградње, успеха самоуправљања, али и пропагирањем великих јавних пројеката градске управе, попут изградње новог водовода, новог клиничког центра и сл.⁶³⁷

Прослава *Октобра* је служила граду да се позиционира не само као незванична престоница Србије, већ и у ширем југословенском простору као „дрвени“ град, „град мученик“, „град херој“, као и да се промовише као модеран, прогресиван индустријски град, „град младих“, као и, подједнако важно, привредни и туристички центар. Ради потребе истицања значаја Крагујевца у ширим државним оквирима, Октобарске свечаности су све више попримале југословенски карактер. Тако се увек наглашавало да Спомен-парк граде омладинске организације из градова широм Југославије,⁶³⁸ а упоредо је ретроактивно истицана и мултинационална структура радника предратног Војнотехничког завода, чиме су и жртве стрељања биле донекле „југословенизиране“.⁶³⁹ Крагујевачки октобар и Спомен-парк постали су важни агенси међу-републичког повезивања, па су тако већ од првог *Воза*

⁶³⁵ М. Јеремић, „Наше паралеле, градови споменици – Теле кула и Шумарице, Светлост, бр. 46. (18. новембар 1960.), 1-2. Д.Љ. Петковић, „Показали би спомен-парк“, Светлост, бр. 11. (23. март 1966.), 7. На часу историје у седмом и осмом разреду основне школе „Ђура Јакшић“ разговарају деца о томе шта деца знају о трагедији свог града.

⁶³⁶ Процењено је да је Спомен-парк у 1977. години посетило 303 хиљаде људи у оје се убрајају чак 82 иностране делегације: М. Марковић, „За лепши спомен-парк. Нови план уређења Меморијалног простора у Шумарицама. Светлост, бр. 15. (20. април 1978), 11. До средине 1978. године Парк је посетило преко 100.000 гостију, а очекивало се да ће тај број до краја године достићи 300.000 гостију из земље и иностранства. Велики школски час тада излази у 150.000 примерака, док је фото-монографија о Спомен-парку штампана у 50.000 примерака: М. Пећо, „Фотомонографија на пет језика“, Светлост, бр. 31. 10. август 1978), 8.

⁶³⁷ О индустријализацији града и почецима обнове производње после рата: М Ђокић, „Крагујевац пред свој јубилеј. Дело наших руку“ и Д. Павловић „Као да је јуче било“, Светлост, бр. 42. 15. октобар 1964), 3; Аноним, „За празник: нови водовод“ Светлост, бр. 40. (13. октобар 1966), 2. З. Глишовић, „Слободо, ти дару непроцењиви“, Светлост бр. 44 (27. октобар 1977), 1.

⁶³⁸ М. В. Стаменковић, „Скора будућност: Спомен-парк, фабрика аутомобила, стадион“, Светлост, бр. 43. (25. октобар 1957), 3.

⁶³⁹ Н. Марковић, „Крагујевац 1941“, Светлост, бр. 25. (5. јул 1961), 2.

братства-јединства између Марибора и Краљева, 1961. путници из Марибора обилазили и хумке стрељаних у Шумарицама.⁶⁴⁰ Посебно се водило рачуна да се негују међу-републичке везе између Србије и Хрватске и Србије и Босне и Херцеговине.⁶⁴¹ Везе између братских народа су истицање и њиховим најмонументалнијим меморијалима, па су тако Шумарице, као највећи споменик НОБ-а Србије биле еквивалент Петровој гори у Хрватској и Тјентишту у Босни.⁶⁴²

Константна тема Октобарских свечаности била је глорификација радничког покрета и партије, а јавност је стално подсећана на патриотски карактер жртава које су пале за слободу. Посебан је био и однос према Титу, почевши још од његове фундирајуће улоге као митског покретача револуције који својом (натприродном) моћи препознаје и прихвата жртву коју је град поднео 1941. године, дајући јој место у „светој“ историји ослобођења. Тај однос је, може се рећи, био двосмеран, па је тако и „црвени“ Крагујевац са својим жртвама-херојима и напредном омладином био и један од важнијих центара Титовог култа. Управо је из овог града потекла идеја о штафети из које се развио култ младости који је постао један од упоришта његове харизме.⁶⁴³ О значају Крагујевца за успостављање и потоњу консолидацију Титовог режима, сведоче и његове посете овом граду и његовом меморијалу. Тито је Крагујевац, као очигледни кључ своје моћи у Србији, обилазио у чак четири наврата: први пут 1945. године када је као ослободилац утемељио 21. октобар као Дан ослобођења града; затим 1961. поводом прославе јубилеја двадесетогодишњице устанка и стрељања.⁶⁴⁴ Трећи пут је обишао Крагујевац и Спомен-парк 1970. у оквиру своје шумедијске турнеје када је као „најдражи гост“ Шумедије обишао и Аранђеловац и Тополу.⁶⁴⁵ Титов култ у Крагујевцу је достигао свој врхунац када је као „човек епохе“ приликом своје последње посете 1978. упалио „Вечни пламен слободе“ – ново знамење у Спомен-парку“ испред недавно отвореном Музеја 21. октобар“.⁶⁴⁶

Иако је 21. октобар од свог првог обележавања у тек ослобођеном Крагујевцу био реторички уобличен стекавши осмишљену историјско-митску димензију, његово празнично прослављање је тек временом добијало своју одговарајућу форму и обим. У годишњем календару градских свечаности обележавања 21. октобра је првобитно било изједначено по значају са другим важним датумима новог режима: прославама Октобарске револуције, Дана устанка у Србији и Првог маја, али је убрзо, са оснивањем Спомен-парка и његовом изградњом, стекло статус најзначајнијег градског празника, добијајући временом све сложенију структуру: пригодне уметничке вечери у свим доступним салама у граду, које су кулминацију имале у Народном позоришту, затим спортски догађаји, читање „усмених

⁶⁴⁰ Д.П. „Срдачни сусрети“, Светлост, б р. 36. (22. септембар 1961), 5. Путници из „Воза братства и јединства“ посетили Крагујевац- 36 словеначких изгнаника су обишли куће у којима су били смештени и хумке у Шумарицама и фабрике.

⁶⁴¹ Аноним, „О Каравану Братства и јединства“ из Карловца – града побратима, Светлост, бр. 28. (13. јул 1972), 9. В. Добричић, „Више него пријатељство - три стотине Крагујевчана посетило Карловац“, Светлост бр. 19. (10. мај 1973), 2.

⁶⁴² В. Д., „Тренутак историје“, Светлост, бр. 39. (3. октобар 1968), 3.

⁶⁴³ Д. Петровић, „Прва штафета Понос Црвеног града“, Светлост, бр. 21. 29. мај 1973), 13.

⁶⁴⁴ „Тито у Крагујевцу. Председнику Републике педесет хиљада Крагујевчана приредило величанствен дочек“, Светлост, бр. 22. (9. јун 1961), 1-2.

⁶⁴⁵ „Тито- најдражи гост Шумедије“, Светлост, бр. 48. (3. децембар 1971), 1. „Тито у Крагујевцу и у Спомен-парку“, Велики школски час, бр. 2. (Крагујевац 1970), 3.

⁶⁴⁶ Ж. Васиљевић, „Вечни пламен слободе“, Светлост бр. 41. (19. октобар 1978), 1.

новина“ у свим радним организацијама и средњим школама у којима се понављала званична пропаганда о „два октобра“. Врхунац прославе је падао на сам дан 21. октобра када је одржавана свечана седница града и додела диплома и када је, у ново уређеном свечаном окружењу меморијалног парка, било уприличено ритуално полагање венаца на хумкама стрељаних.⁶⁴⁷ Као и свим другим новим празницима и *Крагујевачком октобру* је била потребна харизма те је стога било важно да се он што више укључи у поље високе културе. Тако су у оквиру Октобарских свечаности биле организоване изложбе значајних сликара, премијерна извођења одабраних позоришних комада, музичких остварења реномираних аутора и гостовања истакнутих књижевника.⁶⁴⁸

Најважнија од свих уметничких манифестација одржаваних у оквиру годишњих октобарских свечаности био је централни комеморативни перформанс *Велики школски час*. Установљен је 1962. године, а од 1964. одржаван је код *Споменика стрељаним ђацима и професорима*, постајући везан за његову „иконичност“ као новог симбола Спомен-парка, али и самог 21. октобра. Са сличним амбицијама су убрзо установљене и друге уметничке манифестације: 1967. године основана је *Октобарска сцена* свечано отворена Драмом о Крагујевачком октобру,⁶⁴⁹ а пет година касније основана је још једна манифестација која ће постати традиционална – камерне музичке свечаности *Октобру хододарје*.⁶⁵⁰

Највећи значај прослављања Октобра је ипак имала централна манифестација *Велики школски час*. Замишљен првобитно од стране партијски ангазоване градске омладине још 1957. као „савремена акција“ са низом приредби уприличених ради васпитно-образовног деловања на младе, убрзо је захваљујући непосредном приступу и атрактивном филмском програму стекао велику популарност.⁶⁵¹ Међутим, тек од када се као централна комеморативна свечаност организује испред ђачког споменика, Велики школски час прераста у церемонијалну масовну свечаност на отвореном којим је годишњи ритуал званичног сећања коначно добио своју аутентичну уметничку форму. Тек тада је прослава 21. октобра коначно уобличена као нови социјалистички ефемерни спектакл који је развијен као посебан облик перформативног колективног сећања у „најсветијем“ простору Спомен-парка – монументалне расепљене громаде чија је „рустичност“ одговарала актуелним представама о аутохтоности, примордијалности као једне од основа модерног култа народа. Свечаност је увек започињала полагањем венаца на споменик ђацима, након чега је свирана химна; затим је следио уметнички програм који се састојао од рецитовања поеме и музичког дела програма, углавном ораторијума који је као наративно-драмска форма уметничке музике највише жанровски одговарала захтевима за свечаним и узвишеним тоном комеморације. Сваке године писана су нова дела за Велики школски час омогућавајући тако непрестано „живо“ сећање на октобарско стрељање, а аутори поеме су били реномирани аутори који су обезбеђивали потребан престиж свечаности: Десанка Максимовић, Душан Радовић, Мира Алечковић, Милован Витезовић, Љубивоје Ршумовић, Оскар Давичо, Јеврем Брковић. Музику за текстове поеме су писали еминенти композитори: Зоран Христић, Војислав Костић, Енрико Јосиф, Ксенија Зечевић. Исто је важило и за извођаче - глумци, оркестри и хорови, сви су припадали елитним културним институцијама републике.⁶⁵² Као највећа манифестација, *Велики школски час* је био

⁶⁴⁷ Аноним, „Програм прославе“, Светлост, бр. 42. (21. октобар 1957), 1. Пеђа Милосављевић

⁶⁴⁸ „Афирмација уметности упоредо са друштвеним системом“, Светлост, бр. 8. (27. фебруар 1969), 3-4.

Аноним, „Данас нови водовод - Октобарске свечаности у Крагујевцу“. Светлост, бр. 41. (20. октобар 1966), 2. Д. М., „Иво Андрић у Крагујевцу. Доћи ће песници октобра“, Светлост, 22. октобар 1970), 8.

⁶⁴⁹ Д. Д. „Драма о Крагујевачком октобру“, Светлост, бр. 31. (10. август 1967), 13.

⁶⁵⁰ Аноним, „Октобру хододарје“, Велики школски час бр. 8 (1976), 21.

⁶⁵¹ О оснивању Великог школског часа: 3. Прокић, „Без школског звона - Како је настао велики школски час“. Светлост, бр. 42. (21. октобар 1973), 5.

⁶⁵² Дина Војводић, „Сећање кроз музику – уметничко обликовање манифестације Велики школски час у Крагујевцу“, Шумадијски анали бр. 8 (2015), 276-283.

кулминација социјалистичких идеала о демократским основама „високе“ уметности у коме се посредством масовног ефемерног спектакла колективном народном телу предочавала историја – архетипска слика прошлости али и слала порука за будућност. Томе се касније прикључио и телевизијски аудиторијум, а непосредно учешће младих у спектаклу било је омогућено и тзв. Часом свих школа када се *Велики школски час* преносио у свим учионицама широм Југославије.⁶⁵³

Спомен-парк је, као најрепрезентативнији републички меморијал морао током целе године, а не само 21. октобра, да функционише као монументални театар организованог сећања. Током шездесетих се коначно озбиљније приступа обогаћивању садржаја и развоју професионалнијег односа према посетиоцима.⁶⁵⁴ У те сврхе Управа је предузела организацију водичке службе за организовану посету Спомен-парку, али и другим истакнутим установама града - Народном музеју и галеријама. Улазнице су истовремено у складу са савременом праксом биле замишљене као сувенир са фотографијама споменика и основним информацијама о Спомен-парку. Успостављена је сарадња Спомен-парка са дугим градским установама – Народним музејем где су тада били изложени документи о стрељању, Народним позориштем, Домом омладине, Туристичким савезом. Управа је примењивала стратегије маркетинга, успешно „брендирајући“ Спомен-парк и Крагујевачки октобар. Као новина за то време било је и стварање јединственог визуелног идентитета путем стандардизације улазница и позивница за пригодне свечаности и програме које ће од тада имати стални формат и утврђене текстове: информације о Спомен-парку, речи познатих личности о октобру, објашњење свечаности на коју се позива.⁶⁵⁵ Била је то у сваком смислу осмишљена стратегија модерног културног менаџмента и истовремено одраз локалне културне политике која је имала еманципаторски, просветитељски и демократски однос према култури.⁶⁵⁶

Спомен-парк је од средине шездесетих почео организовано да делује као институција културе интензивирајући рад на култури сећања - промоцији *Крагујевачког октобра* и самог Спомен-парка и њиховом медијском уобличавању. Покренуте су многобројне културне акције, успостављени контакти са великим бројем југословенских и страних уметника, расписивани су конкурси за драмска, музичка и друга уметничка дела инспирисана Октобром, па су се тако на већ канонизовану „Крваву бајку“ Десанке Максимовић надовезала друга поетска и музичка дела, слике, графике, фотографије и документарни и играни филмови. Покренута је и обимна издавачка делатност са објављеним збиркама песама и књижевних радова на теми 21. октобра, репрезентативном фото-монографијом, грамофонским плочама,

⁶⁵³ Касније су основане још неке манифестације, попут књижевни сусрети 21. октобар – *Доста су свету једне Шумарице*. М. Андрић, *Спомен-музеј 21. октобар*, Крагујевац 1983, 136.

⁶⁵⁴ У складу са недовољно изграђеном инфраструктуром ово је представљало далеко тежи задатак и осим мање више магловитих најава у локалној штампи о “широкој културној активности” мало тога је могло бити реализовано. В. Д. „Миру у походе. Спомен парк у 1970. Години“, *Светлост*, бр. 15. (16. април 1970), 8.

⁶⁵⁵ В. Добричић „Сликарска колонија у Спомен-парку“, *Светлост*, бр. 26. (3. јул 1969), 7.

⁶⁵⁶ Захваљујући таквој политици, Крагујевац био одабран да буде домаћин Конгреса културне акције 1971. године. Крагујевац је одабран као симбол оних кретања у култури који су творци идеје о културној акцији имали на уму. Позитивни пример децентрализације културе, показатељ колико култура добија тиме што се одговорност за њен развој препушта радним организацијама и општинама. Крагујевац је учинио велики материјални и интелектуални напор да обезбеди своје културне аспирације. М. Петровић, „Култура у самоуправном друштву. Разговор са Живаном Берисављевићем, републичким секретаром за образовање, науку и културу“, *Светлост* бр. 47. (26. новембар 1971), 7.

Више о Конгресу културне акције: Владимир Пауновић, „Четири и по деценије конфузне тишине: анализа разлога институционалног заборавља на конгрес културне акције методом усмене историје“ *Култура* бр. 161 (2018), 186-199. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2018/0023-51641861186P.pdf> (Приступљено 10. јула 2021.)

едицијом „Крагујевачки октобар“ са више од десет књига, књиге порука стрељаних родољуба, итд.⁶⁵⁷

Значајан допринос популаризацији *Крагујевачког октобра* у колективној свести Југословена дали су и играни филмови о овој теми. Након бункерисања првог филма о стрељању у Крагујевцу (Жорж Скригин, Авала филм) снимљеног још 1949, у коме су партизанске акције које су испорвоцирале одмазду представљене далеко од херојских, а тема била исувише „српска“ за цензоре Агитпропа,⁶⁵⁸ догађај није нашао одговарајућу филмску обраду све до шездесетих година, када је сећање на њега било већ догматски прочишћено и уоквирено званичним погледом на рат. Почетком те деценије снимљен је и први црно-бели играни филм у режији Миленка Штрпца „Прозван и је V 3“ у продукцији Удружења филмских радника Србије (1962). Након што су идеолошке „истине“ биле већ добро фундиране у претходним деценијама, овај филм је показао да је фокус сећања коначно могао бити преусмерен на емотивно евоцирање трауме.⁶⁵⁹ Филм је коинцидирало с припремама за подизање *Споменика ђацима и професорима*, те је знатно допринео да се у колективној имагинацији Југословена *Крагујевачки октобар* готово поистовети са стрељањем ученика.

На сличном идејном фону убрзо је снимљен и други филм („Кравава бајка“ Бранимира Торија Јанковића, 1969.) који се такође заснива на драматургији догађаја кроз визуру једне групе деце као колективног јунака. Много амбициозније замишљен од претходног, визуелно далеко раскошнији, овај филм је продукцијски подухват Установе Спомен-парка и Филмске радне заједнице из Београда.⁶⁶⁰ И овог пута, идеолошка позадина је неутралисана и поред неких жеља представника партијског руководства,⁶⁶¹ а емоционални набој врхунац добија у завршним сценама опела, које се први пут након забране отворено приказује.⁶⁶² Иако награђиван, филм се налази међу остварењима који оспоравају или релативизују дотадашњу партијски детерминисану слику о протеклом рату. Посебно су потресне завршне сцене у којој се тематизује најважнији табу комунистичког мита о *Крагујевачком октобру*: имена стрељаних, њихов индивидуални али и колективни идентитет. Наиме, једина која се сећа имена убијених дечака је њихова другарица, анонимна као и они, као и хиљаде других убијених цивила широм Србије те 1941. године. Финална сцена у којој се поставља питање „Како ћемо вршити опело кад не знамо имена убијених? и одговара који следи „Изговарајмо сва српска имена, јер се сва налазе међу стрељанима“ сумира сву „страхоту геноцида у

⁶⁵⁷ А. Милосављевић, „Спомен-парк јуче, данас, сутра. Вечна порука мира и опомена“ Светлост, бр. 18. (7. мај 1970), 8.

⁶⁵⁸ Живомир Симовић, „Судбина филма „Крагујевац 1941“ Жоржа Скригина“, Синеаст, бр. 86/87, 1990/1991. 3-8. О филму у ширем контексту фабриковања сећања на НОБ од стране нових власти и његовим вишеструким циљевима: Горан Милорадовић, „Стаљинови поклони. Тематика југословенског играног филма 1945–1955“, Историја 20. века, часопис Института за савремену историју, год. XX бр. 21. (2002), 97-114, 106-107.

⁶⁵⁹ Страхиња Савић, „Постсећање и Крагујевачки октобар 1941“, *Зборник радова Факултета драмских уметности*. бр. 33. (2018), 181-192.

⁶⁶⁰ Новац за филм су бројне радне организације широм Југославије уплаћивале на жиро-рачун Установе Спомен-парк, која је и организовала више хиљада грађана Крагујеваца као статисте у масовним сценама. Аноним, Велика акција Спомен-парка „Филм о Октобру“ Светлост, бр. 14. (10. април 1969), 6.

⁶⁶¹ Мијалко Тодоровић је желео да се у филму и четници „обележе“ у неповољном светлу. „Афирмација уметности упоредо са друштвеним системом“ Разговор Мијалка Тодоровића, секретара извршног комитета ЦК СКЈ са протагонистима филма „Крвава бајка“ и представницима Спомен-парка, Светлост, бр. 8. (27. фебруар 1969), 3 - 4.

⁶⁶² О својеврсном катарзичном моменту у чину колективног сећања током снимања филма у Крагујевцу посебно оном који је одигран (одглумљен) у сцени опела сведочио је сам Тори Јанковић: „Можете замислити како је било нама из екипе. Било је много потресних тренутака и сусрета који се више не могу заборавити. Ево јуче приликом снимања опела: Стотине жена у црнини; сви плачу, и статисти и публика. И сви чланови екипе. Срозао сам се на столицу и нисам више могао да управљам својим покретима.“ Т. Ј., „Завршено снимање филма „Крвава бајка. Октобар у јуну.“ Светлост, бр. 26. (3. јул 1969), 6.

контексту памћења“.⁶⁶³ За доживљај Спомен-парка као високо-естетизованог простора сећања посебно је интересантан филм „Минут ћутања“ из 1963. Димитрија Станчуловића у продукцији Дунав филма Београд, који својим прочишћеном визуелношћу, динамичним кадрирањем и потпуним одсуством нарације, представља Спомен-парк кроз његову природу, гробнице, плоче на хумкама, али и нове споменике и њихову естетику. Више него филм Торија Јанковића и овај заобилази дотадашњи тријумфални и херојски аспект смрти и уводи мотив оплакивања и транс-генерацијског сећања, прелазећи са младих који се виде у тренутку одавања поште на почетку филма, на старије, оне који су преживели, мајке и жене стрељаних – сви они ћуте, замишљени у својој контемплацији. Камера бележи детаље, необичне углове, а нове споменике прикључује ширем свету симбола јасног значења – звезда петокрака, бодљикаве жице, крст, поништавајући још актуелне идеолошке поделе и наглашавајући патњу као универзални хумани аспект сећања.

Током друге половине шездесетих, *Крагујевачки октобар* осим револуционарног, радничког и југословенског, добија и наглашено интернационални и антиратни карактер. Тако се 1967. године из Шумарица шаљу поруке Фронту за национално ослобођење Вијетнама, док октобарске свечаности прерастају у „велику антиратну манифестацију“.⁶⁶⁴ Мења се и однос према жртвама које се све више сагледавају као недужни цивили, што је била новина спрам првобитне доктринарне варијанте сећања на 21. октобар у којој су жртве конвенционално прослављане као хероји који су добровољно дали живот за ослобођење и револуцију. Преусмеравање фокуса сећања на трагедију губитка живота као легитимног објекта сажаљења део је новог сензибилитета у култури званичног сећања на ратна страдања. Он се може довести у везу са променама спољашње политике Југославије која је сврставајући се на чело Несврстаног покрета покушавала да у ситуацији блоковске поделе, заузме проминентну позицију на светској сцени, постајући гласна заговорница мира и антиратне политике. Тако је, осим интерног југословенског сећања на НОБ претежно обојеног прослављањем радничког покрета и комунистичке револуције, *Крагујевачки октобар* све више добијао универзални антифашистички и посебно антиратни карактер.

Спомен-парк је добио важну улогу у представљању Југословенске политике отворености и несврстаности, а страдање цивилних жртава је био основ његовог повезивања са другим местима фашистичких злочина и геноцида. Стрелаше у Крагујевцу и меморијални комплекс у Шумарицама постају препознати у европском, па и ширем светском оквиру и улазе у ред истакнутих споменика жртвама фашизма.⁶⁶⁵ И програм Великог школског часа, на коме већ 1964. учествују и страни књижевници, постаје главни носилац пацифистичке политике земље,⁶⁶⁶ што врхунац доживљава повезивањем са јубилејом Уједињених нација 1970.⁶⁶⁷ Свечаност се континуирано тумачи као „симбол људског страдања и узнећа, слободе и мира,

⁶⁶³ О овом филму као агенсу трансформације индивидуалног у културално памћење и пост-сећање: С. Савић, „Постсећање и Крагујевачки октобар 1941“, 187-188.

⁶⁶⁴ Аноним., „Поруке из Шумарица – Фронту за национално ослобођење Вијетнама“, Светлост, бр. 41. (19. октобар 1967), 12. Аноним., „Крагујевачке октобарске свечаности велика антиратна манифестација“ Светлост, бр. 42. (26. октобар 1967), 1. М. Ђокић, „Октобарске свечаности у Крагујевцу – снажна антиратна манифестација 'Борба за мир нема граница'“, Светлост, бр. 42. (24. октобар 1968), 1-3.

⁶⁶⁵ Празнични број Светлости за 1967. годину је тако донео текстове из светске штампе о Крагујевачком октобру (Из стране штампе „Час историје“ Новое Времеја (28. новембар 1966) Иља Константиновси ; Лотте Нуове, лист уједињене Социјалистичке партије Италије, Франце Виара, Зуције Варшави „Крагујевачки октобар“ С. Јакубович. ; Радио станице Демократске Републике Немачке 21. октобар 1965.) Светлост, Ванредно издање, (21. октобар 1967), 8-9.

⁶⁶⁶ Љ. К., „Припрема се свечана прослава“ Светлост, бр. 42. (15. октобар 1964), 2. Ж. Васиљевић „Поезија мира на великом школском часу“ Светлост, бр. 42. (26. октобар 1967), 3.

⁶⁶⁷ Спомен-парк је издао и посебну публикацију „Светски хероји мира“ публицисте Живојина Тодоровића „Велики школски час посвећен Уједињеним нацијама“, Светлост бр. 41. (17. октобар 1970), 5.

заједништва и разумевања међу људима и народима, а њен хуманитет (...) представља заједнички именован за сва антиратна и мирољубива настојања напредног света.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ М. Андрић, Spomen-muzej "21. Oktobar", 136.

Изградња Спомен-парка и Музеја „21. октобар“ (1964-1976)

1. Завршно уобличавање Спомен-парка

Након одустајања од сложеног програма централног меморијалног простора (који би обухватао музеј, главни споменик стрељанима и маузолеј народних хероја) предложено је да се уместо три објекта подигне један - монументална крипта. У међувремену, као што је већ наведено, *Споменик ђацима* је преузео улогу симбола парка, која је сваке године ритуално потврђивана масовном комеморативном свечаношћу „Велики школски час“ организованом код самог споменика. Ипак, без централног меморијала који би представљао све жртве у целини, Спомен-парк се није могао сматрати ни близу довршеним. Прилика за нову ревизију меморијалног комплекса се указала са навршених десет година од почетка његове изградње.⁶⁶⁹ Током протекле деценије, захваљујући Спомен-парку, Шумарице су израсле у знаменито место социјалистичке Југославије и постајући истовремено једна од њених значајнијих туристичких дестинација.⁶⁷⁰

И поред великих залагања, међутим, меморијални простор је био далеко од завршеног. У очекивању јубиларне двадесетогодишњице ослобођења која је падала те, 1964. године, као и двадесет три године од страдања 1941., нови управни одбор Спомен-парка је донео одлуке које су биле кључне за дефинитивну физиономију овог меморијалног простора. Најважнија међу њима, и она која је пресудно утицала на коначни изглед Спомен-парка је била та да подигне спомен-музеј. Суочена са превеликим програмом првобитног решења и сталним недостатком финансијских средства, управа је била принуђена да реалније сагледа могућности уређења читавог меморијалног подручја. Од претходне промене концепта који је предвиђао изградњу крипте задржано је то да се као главни споменик изгради један објекат, само што је уместо крипте одлучено да то буде спомен-музеј.⁶⁷¹ Тиме је заправо био враћен првобитни програм, али у знатно сведеном облику. Од главних споменичких објеката на централној оси парка, које су чиниле окосницу првобитног меморијалног програма, задржан је само музеј који је требало да обједини различите функције и постане доминантна тачка читавог простора. Таква улога музеја је била дефинисана и његовим истакнутим средишњим местом у Спомен-парку, које је било и највиша тачка на централном „гребену“ простора. Место музеја је одређено у непосредној близини *Централне хумке* што указује да је музеј замишљен да истовремено буде и *Централни споменик* свим стрељаним.⁶⁷² О значају места јасно говори и

⁶⁶⁹ „Захтев за кориговање идејног пројекта Спомен-парка и стварање услова за израду детаљног идејног решења“, Одбор за подизање Спомен-парка октобрском жртвама, бр. 318. 10.01. 195(-), Документација Музеја 21. октобар, без године.

⁶⁷⁰ Према званичној евиденцији, парк је годишње посећивало преко 100.000 гостију, претежно школске омладине. У том броју није био ни занемарљив ни број страних делегација, организација и туристичких група из свих европских држава, али и из Ирака, Индонезије, Сједињених Америчких Држава и др. Само у првој половини 1964. парк су посетили бројни новинари, јавни радници и делегације из седамнаест држава. „Информација о изградњи спомен-парка у Крагујевцу“, Документација Музеја 21. октобар, 1. јун 1964.

⁶⁷¹ „Информација о изградњи спомен-парка у Крагујевцу“, Документација Музеја 21. октобар, 1. јун 1964.

⁶⁷² Радован Јанковић. „Језеро, хотел, музеј“, Светлост, бр. 12. (19. март 1964.), 12.

програмски захтев припремљен за будућег аутора пројекта музеја,⁶⁷³ а симболичка тежина овог узвишеног места за разумевање целог простора додатно је јаснија када се узме у обзир да су, упркос проблемима у финансирању изградње и одржавања парка, предузети радови на измештању дела пута магистралног пута, како би Улица 21. октобра убудуће остала само приступни пут за Спомен-парк.⁶⁷⁴

Одлука да се као главни споменик и обједињујући симбол меморијалног простора подигне музеј и тиме коначно уобличи његова естетика била је део програмског редефинисања спомен парка уочи јубиларне двадесетогодишњице ослобођења 1964. године. Тада је одлучено да се оснује нова организација, Фонд за одржавање изградњу и уређење Спомен-парка како би организовано радила на његовој промоцији и неговању културе сећања, али и како би се ефикасније бринула о уређењу овог простора. Важну промену првобитног решења парка представљала је и одлука да се изгради термо-акумулационо језеро на северозападној граници парка. Изградњом бране на Сушичком потоку, добило се језеро намењено трајном решавању проблема наводњавања земљишта у парку. Осим тога, битан мотив за изградњу језера је била рекреативна функција меморијалног парка, па су тако постојале и идеје да се језеро користи за веслање, спортски риболов и једрење. Како је званична штампа са одушевљењем закључила, Спомен-парк је све више постајао излетиште – „место на коме ће Крагујевчани моћи да пријатно проведу своје слободне часове, да се одморе и забаве“.⁶⁷⁵ Било је то остварење програмског захтева дефинисаног од самих почетака конституисања Спомен-парка а коме се, по мишљењу новог Управног одбора, није посветила довољна пажња. Тежиште Спомен-парка који је од почетка био замишљан као „живи споменик“ је заправо још више померено ка интеграцији парка у свакодневни живот града. Тако се у предлогу новог плана инсистирало на што већем искоришћавању слободних површина за изградњу терена за рекреацију и спортске активности како грађана Крагујевца, тако и бројних посетилаца из разних крајева земље, посебно омладине.⁶⁷⁶ Чак је било и предлога да се Шумарице прогласе за Национални парк, будући да је имао „југословенски значај“. То је разумљиво када се има у виду да су се Шумарице својом аутентичношћу шумадијског „херојског предела“ уклапале у стратегију југословенске репрезентативне културе у којој су природа и народ имали важан интегративни значај примордијалног југословенства.⁶⁷⁷ Ипак, Управни одбор је одлучио да Спомен-парк у Шумарицама треба да подлегне Закону о обележјима спомен-гробља, чиме је још једном заштићен меморијални карактер простора као његова основна функција.⁶⁷⁸

⁶⁷³ Било је предвиђено да изабрани аутор архитектонског решења музеја буде упућен на сарадњу са ауторима идејног урбанистичког решења Спомен-парка како би заједно дефинисали композицију средишњег простора који морао у потпуности да одреди значај и карактер догађаја који обележава а истовремено бити у пропорцији са осталим споменицима и хумкама. „Захтев за кориговање идејног пројекта Спомен-парка и стварање услова за израду детаљног идејног решења“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарском жртвама, бр. 318. 10.01. 195(-), Документација Спомен-парка, без године, 4.

⁶⁷⁴ „Спомен-парк у слици и речи“, Светлост, бр. 32. (17. август 1967), 12.

⁶⁷⁵ Радован Јанковић. „Језеро, хотел, музеј“, Светлост, бр. 12. (19. март 1964.), 12.

М. Лончаревић, Т. Тешић, „Вештачко језеро до 21. Октобра“, Светлост, бр. 35, (27. 08. 1964), 12.

⁶⁷⁶ „Захтев за кориговање идејног пројекта Спомен-парка и стварање услова за израду детаљног идејног решења“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарском жртвама, бр. 318. 10.01. 195(-)Документација Музеј 21. октобар, без године, 1.

⁶⁷⁷ О идеологији интегралног југословенства и примордијалистичкој парадигми југословенског идентитета заснованој на идеји о исконском јединству и племенској једнакости свих народа: Aleksandar Ignjatović, „Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost“, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, br. 6 (2010), 7-20.

⁶⁷⁸ Проглашење Шумарица за Национални парк је предложио генерал Милорад Јанковић, чему се супротставио Раја Недељковић, поново инсистирајући на аутентичности хумки. „Извод из записника Управног одбора Фонда“, 1. јун 1964. (ст. 3-4), Документација Музеја 21. октобар.

То међутим, никако није значило занемаривање оне друге, рекреативне, функције парка као главног градског излетишта и важне туристичке дестинације.⁶⁷⁹ У складу са замишљеном рекреативном функцијом Спомен-парка, већ је 1958. године Генералним урбанистичким планом била предвиђена изградња хотела у Шумарицама и рушење старог Ловачког дома. Као што је језеро, осим основне функције наводњавања парка, требало да обезбеди квалитетнији живот грађанима Крагујевца, тако је и планирани хотел требао да надокнади недостатак туристичког смештаја не само у Парку, већ и у целом Крагујевцу.⁶⁸⁰ Хотел „Шумарице“ је подигнут 1969. године у близини Ловачког дома, који је убрзо срушен, чиме су, поред спонтане девастације старог Војничког гробља, из простора Шумарица коначно били избрисани скоро сви већи трагови предратне историје града. Истовремено, чињени су стални напори да се Спомен-парк допуни одговарајућим рекреативним и туристичким садржајима који, што због мањка средстава, што због немогућности управе да успостави ефикасну контролу над територијом парка, нису увек уродили плодом.⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Управа парка је том питању посвећивала једнаку пажњу као и споменицима, али такође са променљивим успехом. У настојању да се парк што више укључи у свакодневни живот града, са очигледно недостајућим адекватним садржајима који би привукли грађане, разматране су различите идеје. Тако је приликом новог ревидирања плана Спомен-парка 1966. године, поред старих захтева за изградњом спортских терена за потребе (развоја) физичке културе и „квалитетан“ спорт, било и предлога да се подигну: стални омладински табор, један угоститељски објекат ради „оживљавања“ Спомен-парка; базен за купање код новоизграђеног језера, ауто-камп где би посетиоци могли да се задрже дан-два, а да то не ремети амбијент Спомен-парка, итд. „Извод из записника Управног одбора Фонда“, 26. 02. 1966. , 5. Документација Музеја 21. октобар.

⁶⁸⁰ Одмах по доношењу одлуке да се изгради хотел предузета је кампања за преузимање Ловачког дома у Шумарицама, којим је још увек управљало крагујевачко Ловачко друштво, како би се дом што пре оспособио за прихват гостију. Одбор за изградњу Спомен-парка је захтевао од Ловачког друштва уступање над управом старе зграде Ловачког дома, које је Ловачко друштво издавало приватним лицима у угоститељске сврхе. Одбор је тврдио да ниво услуге није на задовољавајућем нивоу и да „изазива протесте код грађана и крњи углед и Спомен-парка и Ловачког друштва“ па је до изградње модерног хотела, планирао да уложи знатна средства за отварање ресторана. „Писмо председника Одбора за изградњу Спомен-парка Ловачком друштву у Крагујевцу“, Установа Спомен-парк. ИАШК, Инв. бр. 16. 1958. 20. 05. 1958. Р.Ј. „Да Крагујевац буде лепши“, Светлост, бр. 20. (16. мај 1958), 2. Одбор је успео да преузме Ловачки дом и 1964. предузета је адаптација постојећег ресторана, коју је финансирало угоститељско предузеће „Дубровник“ Адаптација је подразумевала преуређење ресторанског простора са доградњом сепаре-сале и проширење терасе са двеста места, као и уређење апартмана и соба са четрнаест лежајева. Радован Јанковић. „Језеро, хотел, музеј“, Светлост, бр. 12. (19. март 1964.), 12. Исто предузеће је финансирало и изградњу хотела који је у „шумадијском стилу“ пројектовала Јованка Јефтановић. Д.В.П., „Нови хотел у Шумарицама“, Светлост бр. 8. (27. фебруар 1969), 9.

⁶⁸¹ У покушају стварања рекреативних и туристичких садржаја на обали новог језера направљена је кућица за чувара са просторијама за риболовце, а за најмлађе посетиоце је у близини новог ресторана био направљен мали зоолошки врт за децу са срнама, фазанима, пауновима и голубовима „Спомен-парк у слици и речи“, Светлост, бр. 32. (17. август 1967), 12. - Спомен-парк је као редовну пријављивао крађу клупа и другог парковског инвентарау које је ова установа уложила доста новца. Новоосновани дечји зоолошки врт је такође био уништен, будући да су украсни голубови послужили као мета ловцима, две срне и срндаћ су били заклани, а запушена је била и цев извора за који је Спомен-парк издвојио два милиона динара. Д.О. М.В. „Спомен-парк остао без срна“, Светлост, бр. 18. (9. мај 1968), 11. – О промашеној инвестицији језера у коме се удавило чак пет купача, неуређеним обалама, приватним парцелама под водом и неисплаћеним надокнадама за пола хумки које су на туђем земљишту: М. Бошковић, „Језеро – запуштени декор града“, Светлост, бр. 21. (27. мај 1971.), 6.

2. Спомен-музеј „21. октобар“ (1964-1976)

Одлуком да се као централни меморијални објекат подигне музеј, Спомен-парк је добио свој коначни изглед. Са музејем на „врху“, имагинирање парка је остало у оквирима архетипских меморијалних форми које стреме у висину, са утврђеним конотацијама стремљења ка небесима, ка „вечности“, слави. Изградњу овог репрезентативног монументалног објекта (површине око 700 м²) преузео је крагујевачки индустријски гигант „Црвена застава“. Био је то декларативни тријумф самоуправљања, као специфичност југословенског привредног модела. Као егземпларни доказ успеха југословенске социјалистичке привреде, тек отворена нова фабрика је постала кључна за нови идентитет социјалистичког, модерног Крагујевца.⁶⁸² Индустрија аутомобила је постала понос града и главни мотор његовог даљег развоја, па је било и логично да у своје деловање укључи и бригу о Спомен-парку као најистакнутијем месту локалне, али и републичке репрезентативне културе.⁶⁸³ То је постало посебно важно у контексту нарастајућих потреба да се парк коначно приведе својој намени будући да је од изградње фабрике Крагујевац постао незаобилазна тачка страних државних и привредних делегација.⁶⁸⁴ Увиђајући нераскидиву везу између свог (радничког) модерног и социјалистичког града и његовог најважнијег меморијала, раднички савети „Заставе“ су се током 1964. договорили да на себе приме изградњу Музеја у Спомен-парку од својих средстава. Како је изгледало самоуправљање на делу, јасно је из изјаве Првослава Раковића (оснивача и генералног директора „Заставе“) приликом званичног саопштавања ове одлуке члановима Управног одбора Фонда за изградњу спомен-парка:

„Ми нећемо улазити у његово урбанистичко и пројектантско решење, али када пројекат буде решен, молим да се достави нама да изнесемо пред наше форуме и органе управљања и да донесемо одлуке које су потребне за материјализовање целе те замисли. Желим да изјавим да смо решили да је најбоље да ми Музеј изградимо у целини и да га као таквог обележимо, да је то не само одужење генерацијама које су претрпеле све те несреће, већ да то буде пример и за будуће и данашње генерације да су то подigli радници Завода *Црвена застава*.“⁶⁸⁵

⁶⁸² Израсла након рата из уништених погона старог крагујевачког Војнотехничког завода, крагујевачка Застава која је пре непуну деценију постигла договор о производњи домаћег аутомобила са Фиатовом лиценцом, је отворила нову фабрику 1962. године Аноним, „6. јула отворена нова фабрика аутомобила“, Светлост, бр. 25. (4. и 7. јул 1962), 1.

⁶⁸³ Управа спомен-парка је највероватније упутила позив фабрици тек након консултација са републичким органима. Радован Јанковић. „Језеро, хотел, музеј“, Светлост, бр. 12. (19. март 1964.), 12

⁶⁸⁴ М.С. „Чехословачка државна делегација посетила Крагујевац, Заводе 'Црвена застава' и хумке стрељаних родољуба у Спомен-парку, Светлост, бр. 1. (1. јануар 1964), 7.

Аноним, „Посета председника ЧССР Антоњина Новотног. Новотни и Веселинов јуче у Крагујевцу“, Светлост, Бр. 39. 24. септембар (1964) насловна Посета председника ЧССР Антоњина Новотног. Новотни и Веселинов јуче у Крагујевцу . стр. 1-3.

⁶⁸⁵ Извод из записника Управног одбора Фонда, од 1. јуна 1964. Документација Музеја „21. октобар“ (ст. 3-4) Годину дана касније, штампа је са одушевљењем (и извесним олакшањем) извештавала о тој иницијативи, што је и разумљиво када се има у виду разлика између огромног буџета за изградњу музеја од 178 милиона динара које се Застава обавезала да обезбеди, и знатно скромнијих 80 милиона које су радници предузећа „21. октобар“ нудили да сакупе свега годину дана пре тога. Застава“ је преузела иницијативу за финансирање изградње спомен-музеја годину дана пре тога, али та одлука управног одбора Спомен парка није била позната јавности. „Спомен музеј октобарских жртава“, Светлост, бр. 31. (29. јул 1965.), 8. До суме од 80 милиона динара би се дошло тако што би се радници свих радних организација Крагујевца током једне године одрекли своје дводневне зараде у корист Спомен-парка. Тако би било скупљено 50 милиона, а остатак од 30 милиона би се могао обезбедити само ако би се територијалне организације и Комунални завод за социјално осигурање одрекли доприноса на ову суму, која ионако није планирана у приходима. Шта се тачно догодило са овом радничком иницијативом с почетка 1964. остало је непознато. Радован Јанковић. „Језеро, хотел, музеј“, Светлост, бр. 12. (19. март 1964.), 12.

Музеј је у сваком смислу требало да осликава идеале социјалистичког Крагујевца, његову безусловну веру у прогрес и модернизацију – два кључна појма којима се дефинисала идеја будућности. Био је то истовремено и главни споменик у новоизграђеном парку, те је самим тим, и његово визуелно решење требало да представља симбол свега онога што је представљао нови Крагујевац као социјалистички индустријски центар и незванична престоница Србије. Са тако високим улогом, разумљиво је што је Управни одбор Спомен-парка заједно са стручним жиријем одлучио да не ризикује решење расписивањем конкурса. Уместо тога одлучено је да се позову архитекте Ивана Антића и Иванку Распоповић - ауторе тек завршеног Музеја савремене уметности у Београду, који је одмах по завршетку постао „једно од оних ретких остварења, која се готово једнозначно сматрају најзначајнијом архитектонским делима своје епохе“.⁶⁸⁶

Убрзо након позива, ауторски тим Антић - Распоповић доносе подједнако спектакуларно, радикално иновативно идејно решење спомен-музеја у Крагујевцу.⁶⁸⁷ За изградњу овог монументалног објекта као и завршно уређење Спомен-парка била је организована заједничка акција новооснованог Фонда за изградњу и уређење Спомен-парка и локалних радних организација и радних људи.⁶⁸⁸ За три године Заводи „Црвена застава“ су успели да прикупе довољно средстава да би се отпочело са припремним радовима.⁶⁸⁹ Пројекат је био завршен, а изградња је требало да почне у септембру 1970. године. Рок за завршетак радова је био септембар следеће 1971. године, како би Музеј могао бити свечано отворен током прославе јубиларне тридесетогодишњице стрељања, када се очекивала и посета председника републике Јосипа Броза.⁶⁹⁰ Изградња, међутим, није могла почети на време, будући да су се на месту које је било одређено за изградњу музеја, налазиле куће и имања у приватном власништву. То је био стари нерешен проблем који је годинама отежавао функционисање Спомен-парка као целине.⁶⁹¹ У међувремену Иван Антић је коначно утврдио локацију музеја

⁶⁸⁶ Ljiljana Blagojević, *Novi Beograd: osporeni modernizam*. Beograd: Zavod za udžbenike, Arhitektonski fakultet, Zavod za zaštitu spomenika kulture, 2007., 232. Детаљно о архитектури Музеја савремене уметности: Милан Поподић, „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду“, *Наслеђе*, бр.10, (2009), 159-178, 159-177.

⁶⁸⁷ Уговор бр. 01-668 од 15. 11. 1964. према коме је ауторима идејног решења Ивану Антићу и Иванки Распоповић исплаћено 21.821,50 динара преко Југословенске ауторске агенције 8. јануара 1966. „Преглед уговорених радова“, Фонд за изградњу Спомен-парка, Документација Музеја „21. октобар“ бр. 35, 24. 02. 1971. Према истом Уговору Михаило Митровић и Радивој Томић су се обавезали да ће урадити идејно решење платоа око музеја и централне гробнице за 9.150,00 динара, што није урађено до 1971. Годину дана касније уговорено је (Уговор бр. 173 од 7. 12. 1965, Фонд за изградњу Спомен-парка, Документација Музеја „21. октобар“) да исти аутори ураде корекцију постојећег урбанистичког плана, што су и урадили, али и детаљна решења за уређење прилазне авеније, што нису урадили.

⁶⁸⁸ Радници су давали неколико својих дневних зарада у наменски фонд за инвестиције у Спомен-парку. Тај новац није био опредељен само за музеј већ и за уређење споменика и одржавање зеленила. Поред крагујевачких предузећа, међу којима су били Елвод, Црвена застава, 21. октобар, Завода за урбанизам и Предузећа за путеве, акцији су се придружили и предузећа Путеви Србије, Путеви Босне и Херцеговине, Предузећа за путеве из Титограда. Ж. В., „Градиће се музеј. Спомен-парк се уређује“, *Светлост*, бр. 11. (23. март 1967.), 7. – повод за текст је било интересовање грађана за Спомен –парк и како се троши новац који су донирале радне организације.

⁶⁸⁹ Од прикупљених 1.454.126 динара 124 хиљада је било утрошено на израду пројекта и израду велике слике Петра Лубарде на улазу у Музеј. Још 420 хиљада је било потрошено за припрему терена на путу Крагујевац - Горњи Милановац на коме ће се градити музеј. Само прва фаза је коштала 830.000 динара, док је за завршетак објекта било предвиђено четири и по милиона динара. В. Д., „Спомен музеј – монументално здање - Ускоро почиње изградња музеја у Спомен парку“, *Светлост*, бр. 38. (24. септембар 1970), 7.

⁶⁹⁰ За изградњу Музеја потребно је 5.559.000,00 динара. По уговору цео објекат финансирају Заводи „Црвена застава“, а уређење земљишта треба да обезбеди Фонд. „Извод из записника Управног одбора Фонда од 28. 08. 1970“. Документација Музеја 21. октобар.

⁶⁹¹ Постојао је проблем откупа земљишта од око 160 хектара и обезбеђивање 62 стана за власнике приватних кућа које се налазе на земљишту Спомен-парка. За обештећење власницима и обезбеђивање станова требало је издвојити око 50 милиона старих динара. „Белешка са састанка одржаног у Спупштину општине 11.11. 1970. у

потврђујући његово доминантно место на самом улазу у меморијални простор.⁶⁹² Изградња музеја је била велика ствар за Крагујевац и од почетка је била у центру пажње локалне јавности. То није био само још један објекат у Спомен-парку, већ симбол коначне победе читаве идеје радничке револуције.⁶⁹³ Почетак подизања музеја је свечано обележен у оквиру прославе тридесетогодишњице Револуције и стрељања у Крагујевцу, 21. октобра 1971. године. Тада је откривена спомен-плоча у знак сећања на овај јубилеј и почетак изградње музеја чиме је сам музеј и званично „освећен“ у већ сакрализованом партијској историји страдања и спасења. Плочу је у име радних људи Крагујевца открила Милосава Дамјановић, председница Радничког савета Завода „Црвена застава“.⁶⁹⁴

За извођача је одређено предузеће „Рад“, а рок је продужен за годину дана.⁶⁹⁵ Од постављања темеља, међутим, пројекат је морао бити измењен у неким појединостима, не одступајући од основне концепције. Измене су се, поред осталог, односиле на прилаз и задњу страну музеја, па је уместо да слободно стоји на платоу, он делимично затворен зидом који га штити од погледа на суседна дворишта и сеоске куће које су остале у приватном власништву. Изградња је углавном текла по плану, осим проблема са куполама од плексигласа које су биле једно од специфичних обележја архитектуре музеја. Музеј је требало да се отвори 21. октобра 1973, али се због купола које су биле наручене из Белгије и које нису биле одговарајуће величине од тога морало одустати.⁶⁹⁶ Проблем са куполама се одужио па је коначни завршетак зграде и музејске поставке померен до јесени 1975.⁶⁹⁷ Отварање музеја је требало да буде централни део *Октобарских свечаности* те године, а значај Крагујевца као једног од најважнијих упоришта оданости Титу требало је да буде потврђен и његовим присуством.⁶⁹⁸ Жеља да Тито отвори музеј ипак није била остварена. Било је то усред његове чистке „либерала“ у врху Комунистичке партије Србије, када су као жртве пали и многи способни руководиоци који су били покретачи индустријског развоја Србије у ери социјализма, међу којима је био и Првослав Раковић, директор Завода „Црвена застава“.⁶⁹⁹

Од одлуке да се као централни и најважнији објекат у Спомен-парку подигне меморијални музеј па до његовог отварања 1976, прошло је тачно дванаест година.⁷⁰⁰ Те године је сећање на стрељање и ослобођење града било уоквирено обележавањем јубиларне стогодишњице радничких демонстрација „Црвеног барјака“, којим се требала потврдити истакнута позиција Крагујевца као идеалног социјалистичког града и примерног центра радничког самоуправљања. С тим је било у вези и отварање спомен- музеја Светозара Марковића. Исте године било је обележено пет векова Крагујевца, чиме се први пут након Другог светског рата појавило интересовање да се Крагујевац сагледа и у ширим историјским

вези решавања имовинско-правних односа са власницима кућа које се налазе на локацији музеја“.

Документација Музеја „21. октобар“.

⁶⁹² „Забелешка са састанка одржаног у Установи Спомен-парк у вези пројекта музеја“. (5.11.1970),

Документација Музеја „21. октобар“.

⁶⁹³ „Музеј – симбол неуништивости“ Светлост, бр. 39. (30. септембар 1971), 9.

⁶⁹⁴ „Свечано обележен почетак градње музеја“, Велики школски час, бр. 3 (1971), 21. велики школски ч 361

⁶⁹⁵ „Забелешка са састанка одржаног 24. марта 1971“. Документација Музеја „21. октобар“.

⁶⁹⁶ Укупно 33 купола од плексигласа које су покривале 33 вертикале музеја и симболизовале број гробница у спомен-парку су биле наручене из Белгије, али су биле погрешних димензија. Куполе су на крају поручене из Аустрије. Д. Јовановић, „Спомен музеј – Дар октобру“, Светлост, бр. 38. (25. септембар, 1975), 7.

⁶⁹⁷ Д. Пленча, „Зграда спомен- музеја Крагујевачки октобар“ Велики школски час, бр. 6., (1974), бр. 6.

⁶⁹⁸ Д. Јовановић, „Спомен музеј – Дар октобру“, Светлост, бр. 38. (25. септембар, 1975), 7.

⁶⁹⁹ М. Ракић „Одлучно у разрачунавању са носиоцима либерализма“, Светлост, бр. 46. (15. новемар 1973) . Раде Грујић, *Како смо смењени – Говоре бивши директори великих колектива у Србији*, Привредни преглед Београд, 1989.

⁷⁰⁰ Трошкови изградње музеја су на крају износили 22 милиона (нових) динара, а трећину тих средстава су сакупили радници Завода „Црвена застава“. И. Дубљевић, „Страдање и слободарство. Музеј 'Крагујевачки октобар'“ Светлост, бр. 6. (12. фебруар 1976), 12.

оквирима.⁷⁰¹ У пољу локалне културне политике међутим, обележавању јубилеја радничког покрета је дат прворазредни значај. Прослава, чији је покровитељ био сам Јосип Броз, почела је 14. фебруара свечаном академијом у хали Завода „Црвене заставе“ а наставила се Осмим сусретом самоуправљача Југославије, отварањем Дома самоуправљача, Музеја Светозара Марковића и Музеја октобарских жртава.⁷⁰² Пред великим бројем грађана међу којима су се налазили високи функционери Федерације и свих република, говорио је Ђорђе Костић, секретар Општинског комитета СК док је пресецањем врпце музеј отворио истакнути локални револуционар Душан Петровић Шане, тада на функцији председника Савезне конференције Социјалистичког савеза. Како је музеј у Шумарицама отворен у оквиру прославе стогодишњице „Црвеног барјака“ његов значај као и значај стрељања сагледаван је у контексту жртве која је пала за слободу „у којој је остварен сан наших комунара Светозара Марковића и оних из 1876. здружених под црвеном заставом самоуправе“.⁷⁰³

2.1. Музеј – архитектура и/или скулптура (Иван Антић и Иванка Распоповић)

Већ самим одабиром тима Антић-Распоповић управа Спомен-парка је показала амбиције локалне репрезентативне културе и значај овог места на симболичкој мапи Југославије. Њихово решење за зграду Спомен-музеја је одговорило овим очекивањима. Био је то монументалан објекат необичне геометризоване структуре са снажним симболичним референцама на догађај који обележава: тридесет и три збијена „кубуса“ различите висине које симболизују тридесет и три хумке „стрељаних родољуба“. Оваква архитектура се својим решењем заснованим на умножавању једног елемента (кубуса) надовезивала на претходни музејски пројекат ауторског тима, али са битним значењским, садржајним и посебно симболичким разликама, што је истовремено подвукло флексибилност овакве „модуларне“ архитектуре и варијетете њених изражајних могућности.⁷⁰⁴ У оба пројекта примењена је иста основна синтакса архитектонског језика: динамичност структуре постигнута мултипликацијом основне просторне јединице и употребом зениталног осветљења. Ефекти архитектуре код ових остварења су, међутим, битно другачији. Унутрашњост Музеја савремене уметности је увођењем полу-нивоа и дијагоналним диспозицијама модула решена као необично сегментисан али истовремено обједињујући простор, који се „купа“ у природној светлости - док његова спољашњост својим „кристалним“ формама, сугерише светлост и у симболичном смислу.⁷⁰⁵ За разлику од београдског музеја, у Спомен-музеју у Крагујевцу Антић, сасвим контекстуално и очекивано, користи таму, подвлачећи идеју смрти и гробнице. Бирајући правилне геометријске просторне модуле једноставне квадратне основе и изразите издужености, са светлом које допире искључиво одозго кроз транспарентне куполе од плексигласа, аутори су хтели да постигну клаустрофобични ефекат бунара.

Споменичком карактеру музеја више од његовог садржаја, који уосталом није у потпуности ни реализован, допринеле су скулпторалне вредности његове архитектуре: затворене зидне површине глатке фактуре од црвене опеке читавој структури састављеној од

⁷⁰¹ М. Кандић, „Велики јубилеји у Крагујевцу - Сто година 'Црвеног барјака' и пет векова града“ Светлост, бр. 1. (8. јануар 1976), 8.

⁷⁰² Ж. Милићевић, „Повеља граду Београду“, Светлост, бр. 2. (15. јануар 1976), 4.

⁷⁰³ Аноним, „Симбол страдања недужних и пркоса храбрих, Отворен спомен-музеј у Шумарицама“, Светлост, бр. 7. (19. фебруар 1976), 4.

⁷⁰⁴ Сличност се уочава у првобитно замишљеној трипартитној функционалној подели простора која ће у финалној изведби бити донекле коригована. М. Попадић, „Архитектура Музеја савремене уметности“, 164.

⁷⁰⁵ Ефекат који је постигнут белим каменом којим су обложене фасаде, а за који је заслужан М. Б. Протић.

једноставних форми, динамиком у распоређивању правилних издужених маса дају особине скулптуре геометријске апстракције. Према Антићевом сведочењу: „Једино што сам увек желео било је да имам геометријску форму, чисту. Неку рационалну форму. Да то буде квадрат, троугао, круг, елипса.“⁷⁰⁶ Та посвећеност форми видљива је и у концепцији улаза који је спуштен под земљу једнокраким степеништем, како би се избегло постављање улазног трема у нивоу приземља што би пресекло компактну вертикалу музеја. Скулпторални ефекат музеја је наглашен и позиционирањем улаза смештеним бочно односу на приступни пут који води од центра града до Спомен-парка. Посетилац је тако принуђен да иде око музеја чиме се првобитна слика грађевине која стоји на самом улазу у меморијални простор, нужно мења. Структура, са збијеним кубусима, се постепено открива, а ритам мења са кретњама посматрача откривајући „динамичне међуодnose елемената који се преклапају, расту и спуштају“.⁷⁰⁷ Читав пројекат је заснован на примарном тродимензионалном модулу (3x3x3m) „који као заједнички именитељ дефинише основну просторну јединицу којом се решавају функција, форма и конструкција целокупног објекта“.⁷⁰⁸ Овим је кроз архитектонску модуларну праксу достигнут идеал синтезе савремене скулптуре и остварена једна од могућности траженог новог типа споменика револуције, коју ће касније, другим средствима, али на слично монументалан начин, достигнути Војин Бакић на његовом споменику на Петровој гори (1982).

Споменичко својство односно споменички идентитет зграде музеја у Шумарицама остварен је радикалном иновативношћу модуларне архитектуре и пластичким ефектом, али и снажном асоцијативном везом са познатим, културолошки и историјски кодираним, визуелним симболима националног духовног наслеђа. Тај аспект је наглашен специфичним распоредом кубичних маса које постепено елевацијом творе пирамидалну структуру наглашене вертикалности. Овим је, прочишћеним језиком генеричких геометријских јединица, био разрађен стари, добро познати мотив хришћанске православне сакралне архитектуре, посебно оне у цркви манастира Грачаница, дајући тако згради спомен-музеја шири контекст националног културног наслеђа, бескомпромисно исказаног рационалистичком формом савремене архитектуре. У Крагујевцу је споменички карактер структуре, осим основним обликом маса и силуетама које оне формирају наглашен и употребљеним материјалом. Ауторски тим је овде, наимае, имао прилику да реализује замисао о употреби опеке, које је првобитно било планирано и за Музеј савремене уметности у Београду, а на интервенцију Миодрага Б. Протића, замењена скупоценијим белим венчачким мермером. Употреба римске опеке, односно фасадног платна изведеног у фугованој опеци римског формата била је видљива алузија на архитектонске споменике римске, византијске и српске средњовековне архитектуре, у којима је опека имала не само конструктивну, већ и естетску улогу. Ове значењске слојеве, међутим, треба разумети у контексту дозвољеног (и очекиваног) републичког/националног идентитета унутар обједињујућег модернистичког модела југословенске уметности. Они, у овом случају нису никакав традиционализам, нити анти-модерност, већ су у потпуности били подређени принципу „бескомпромисне јасноће форме која је консеквентно пренесена на организацију и доживљај унутрашњег простора“, а која доследно спроведена и у облику и у црвеној опни од опеке која дефинише и спољње и унутрашње волумене.⁷⁰⁹ Зграда *Музеја 21. октобар* пример је синтезе не само различитих меморијалних садржаја (споменик, маузолеј, крипта, музеј), синтезе архитектуре и скулптуре, већ представља и манифестацију идеалног споменика револуције како је он дефинисан почетком шездесетих – свођење свих наративних и формалних елемената на поједностављени апстрактни поетски исказ саме идеје револуције/жртве/победе, схваћене као сублимни и

⁷⁰⁶ М. Martinović, „Exhibition Space of Remembrance“ 318. Д. Милашиновић-Марић, „Развојни токови у српској архитектури“, 10.

⁷⁰⁷ М. Martinović, „Exhibition Space of Remembrance“ 318.

⁷⁰⁸ Лј. Благојевић, *Novi Beograd: osporeni modernizam*, 235.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 236.

утопистички идеал. У том смислу, архитектура *Музеја 21. октобар* својим геометријским растером „којим се апстрактни меморијални садржај поставља у апстрактни контекст рационалистичког континуума“⁷¹⁰ представља парадигматски пример новог модернистичког споменика социјалистичке Југославије.

У контексту појединачних обликовних проблема споменичке уметности, зграда музеја у Шумарицама развија и, на специфичан начин решава, две битне теме модернистичке пластике: мотив празнине и однос према тлу. Као и МСУ и музеј у Крагујевцу је конципиран као систем „празнина“, геометријских волумена међусобно повезаних у јединствени ентеријер у којем вертикалне празнине сугеришу одсуство страдалих.⁷¹¹ Принцип континуалног тока у музеју *21. октобар* додатно је артикулисан у изведеном пројекту у коме су међуспратни делови, али и спољашњост са унутрашњошћу, повезани помоћу три спирална степеништа. Смештањем улаза испод нивоа земље, до кога доводи прво спирално степениште, посетилац бива прво уведен у другачији свет - свет гроба и тиме „инициран“ у простор контемплације. Једини извор природног светла долази из другог спиралног степеништа које привлачи попут светионика. Извијен „органички“ облик даје читавом простору динамику живог организма додатно наглашену зеленилом које краси бочни зид степеништа. Посетилац, вођен светлом, постепено долази на горњи ниво на коме се суочава са различитим модалитетима празнине, почев од паралелопипедних волумена „бунара“ из којих допире светлост или тоталним мраком сале са лицима стрељаних. На крају, последњим спиралним степеништем се враћа на доњи ниво, кроз међусобно повезани јединствен простор непрекинутог тока, који својим ритмом просторних односа одређује и телесни ритам и кретње посетилаца.⁷¹² Тај интегрални доживљај простора без преграда и хијерархије један је од најзначајнијих аспеката модерности Антићеве архитектуре.⁷¹³

Друга преокупација споменичке уметности социјалистичке Југославије, исказивана формулом споменика који „ниче из тла“, у овој грађевини доведена је до крајњих консеквенци. Штавише, ова идеја је поред свог органицистичког призвука и иначе у потпуном сагласју са концептом непрекидног раста модуларне архитектуре, али и корпуса „виталистичке“ пластике српске и југословенске скулптуре.⁷¹⁴ Мотив ницања из тла овде је постао тема за себе, носећи идеолошки подобну, а опет универзалну, конотацију победе над смрћу. Отуда и зграда музеја која видно стреми у вис, постављена на највишој тачки у средини меморијалног простора, која ниче из земље. У исто време тај органички призвук одражава и однос према околном простору за који је Антић увек сматрао пресудним за архитектуру, надовезавши се тако на темељну замисао Спомен-парка као превасходно простора природе.⁷¹⁵ И у реализованој варијанти музеја поштована је замисао о формалном јединству и недељивости површина, па је тако улаз, иако нешто другачије позициониран, и даље смештен испод приземног нивоа. С друге стране, нова микролокација музеја, на самом улазу у Спомен-парк допустила је поигравање са подножјем, које је у изведеном пројекту обликовано као вештачки брежуљак покривен травом. Он формира неку врсту природног постаментa који овде, у једној промишљеној природној/органичкој форми, представља савремену интерпретацију старе реторичности

⁷¹⁰ Ibid.

⁷¹¹ Ibid., 237.

⁷¹² О значају спиралних степеништа у архитектури музеја 21. октобар: М. Martinović, *Exhibition Space of Remembrance*”, 320.

⁷¹³ Lj. Vladojević, *Novi Beograd: osporeni modernizam*, 239.

⁷¹⁴ О амбивалентној природи теоријске позадине архитектуре МСУ, односно рационалној, геометријској и „органичкој“ структури која „природно ниче“ из места у комесе налази: М. Попадић, „Архитектура Музеја савремене уметности“, 166.

⁷¹⁵ Владимир Митровић, „Тамо где постоји феномен природе ташко је направити феномен архитектуре. Интервју са Иваном Антићем“, ДАНС, бр. 68 (април 2009.), 5-8.

споменика као класичне артифициране форме медијације сећања, која као узвишена симболична структура доминира својим непосредним окружењем.

2.2. Свечани улаз и централни церемонијални простор – нереализовано решење

Упоредо са одлуком да се подигне музеј као централна меморијална структура која ће обједињавати све жртве стрељања, размишљало се и о уређењу његовог непосредног окружења које би обухватало простор око музеја, прилазну авенију и простор око централне гробнице. Прилазни пут је требало да представља свечани улаз у меморијални простор, односно да припреми посетиоце и „уведе их у догађај.“ Као прва етапа будуће репрезентативне прилазне авеније 1964. године изграђен је приступни пут са делимично сређеном пешачком стазом - Улица 21. октобра.⁷¹⁶ Управни одбор је убрзо (1966) позвао ауторе идејног решења парка (Михајла Митровића и Радивоја Томића) као и Петра Лубарду, као једног од најугледнијих југословенских уметника, како би се поново ревидирао урбанистички план парка. Поново су учињени су напори да се уреди прилазна авенија и централни део меморијалног простора. Такође, опет је покренуто и нерешено питање Централне гробнице. Потврђена је позиција музеја у њеној близини и наглашена потреба да се тај простор обележи као централни простор парка. Михаило Митровић и Радивоје Томић су поново инсистирали на уклањању локалног међуградског пута за Горњи Милановац као главне сметње коначном обликовању парка. Они су сматрали да је парк у суштини урбанистички већ решен само да треба реализовати постојеће замисли: Основне аутомобилске саобраћајнице које су већ раније биле прецизиране, а које чине прилазна свечана авенија, аутомобилска и пешачка стаза са једним „богатим профилем“, која води до централног меморијалног простора. Овде се пут рачва и ту почиње и завршава се кружни пут Спомен-парка. Питање уређења приступне авеније су и Томић и Митровић сматрали веома сложеним задатком, који тражи одређено време и посебан дизајн „која могу да дају свечан приступ“. Исто се односи и на питање Централне гробнице која је као главно место одавања поште, требало да буде главна тачка, својеврсна кулминација „светости“ целог парка, коју посетиоцима најављује приступна авенија. И за њу је било предвиђено посебно „ликовно обликовање“, а неки нацрти су, према Извештају са седнице Управног одбора Фонда, већ постојали. По свему судећи, након неуспешног првог конкурса за споменике, када се није нашло адекватно идејно решење за Централну хумку, питање њеног дизајна је прешло у руке архитеката и урбаниста, аутора Спомен-парка. Како је музеј преузео функцију централног споменика свих стрељаних, централна гробница је према томе требала да буде пригодан објекат подређен унапред задатим простором и потребама „ходочасничких“ кретања. Основна идеја уређења централног меморијалног простора, која није никада реализована, била је једноставно усмерена на стварање формалног оквира за вођење кроз најважнији део парка, као и одговарајуће понашање посетиоца и ритуале одавања поште.⁷¹⁷

⁷¹⁶ „Захтев за кориговање идејног пројекта Спомен-парка и стварање услова за израду детаљног идејног решења“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарском жртвама, бр. 318. 10.01. 195(-), Документација Музеја 21. октобар, без године.

⁷¹⁷ Како је то објаснио Радивој Томић: „Основни концепт је овде, а он се своди на то да дошавши на овај централно плато посетиоци се прво упућују да положи венце, одатле иду у Музеј, а затим колима обиђу Спомен-парк.“ Идеја која је била постављена у првобитном урбанистичком решењу, а која је касније била одбачена, сада се поново враћа и везује за урбанистичко решење овог простора, а то је да преко пута централне хумке постоји неколико сеоских кућа и дворишта које изградњом Музеја треба да се руше. Архитекти су сматрали да уз изградњу Музеја, може да се узме у студирање и пројектовање и замисао да се две или три

Земљиште око централне гробнице је, међутим, остало у приватном власништву, што је представљало један од кључних проблема за уређење централног свечаног простора. У међувремену, поново су одређене границе Спомен-парка, а његове површине смањене ради изградње стамбеног насеља. Спомен-парк је добио термо-акумулационо језеро које је требало да реши питање снабдевања водом, али и да обогати спортско-рекреативни садржај парка. Такође, измештен је део пута за Горњи Милановац у дужини о једног километра како би Спомен-парк остао по страни од саобраћајнице, а коначно је била завршена и последња деоница кружног пута који је повезао све гробнице. Уложено је доста у озелењавање и уређење пешачких стаза, осветљење и стајалишта.⁷¹⁸

Михаило Митровић и Радивој Томић су завршили дизајн приступне авеније и простора око музеја 1973. године. Од стављања акцента на централну гробницу као симболичког и перформативног средишта читаве композиције од које би након полагања венаца посетиоци били „вођени“ у музеј а потом и у обилазак гробница, морало се одустати. Фокус је стога био усмерен на приступну авенију. Она је у овом решењу добила сопствени програм сложеније структуре. Приступна авенија се састојала од коловоза и свечане пешачке стазе дужине једног километра. Починјала је монументалном улазном капијом која је била обликована као наткривени правоугаони портал са скулптуром стилизованог цвета у средини и перфорираном таваницом са кружним отвором на чијој ивици је требало да буде стих *Крваве бајке*. Улаз је фланкиран дуплим полу вазама у чијим се удубљењима налазе исписани преостали стихови поеме Десанке Максимовић, а у њима је било предвиђено и зеленило и кроз које, са обе стране, пролазе пешачке стазе. Прилаз парку је омогућен пешке, кроз капију, због чега је испред ње и предвиђен паркинг простор, али и аутомобилом, те коловоз заобилази капију да би се након ње поново спојио са пешачком стазом. Приступна авенија је била уређена као свечана променада чији је пешачки део од аутомобилског одвојен високом бетонским вазама фланкираним зеленилом, док су на десној страни биле предвиђена одморишта у виду клупа са високим и ниским украсним растињем које би визуелно штитило свечани прилаз. Авенија се пред самим парком завршавала *Амфитеатром голубова мира* са монументалном урном у средини, одакле се лево одваја пешачки део који води до музеја и даље до централне гробнице, док се аутомобилски пут наставља до великог паркинг простора у близини.⁷¹⁹ Пуне и полукружне монументалне вазе богате профилације припадају класичној иконографији фунаралне уметности и главни су декоративни елемент читаве композиције.

Као целину, приступну авенију карактерише умножавање једног мотива, богатство композиције и детаља, избегавање праволинијске геометрије и пресецање великих потеза мањим целинама парковског мобилијара, зеленила и декоративних елемената. У контрасту са формалном прочишћеношћу модернистичког архитектонског језика музеја, композиција приступне авеније пре припада постмодернистичкој ретроспективној поетици директног цитирања историјских форми и мотива, нагомилавања, извесне „распричаности“, декоративности и децентрираности.⁷²⁰ Решење прилазне авеније са својим богато разрађеним, нескривено артифицираним елементима, које укључује и експресивну употребу зеленила и светла, па тако представља пример једног од могућих одговора на редуccionистичку естетику

сеоске куће са двориштем задрже да би ту онај ко дође у Спомен - парк могао да сврати. „Извод из записника Управног одбора Фонда, од 26. 02. 1966“. Документација Музеја 21. октобар.

⁷¹⁸ М.Ђ. „Учионица по ведрим небом“ Светлост, бр. 14. (14. април 1966) 12. Србољуб Пајевић „Спомен-парк данас и сутра“, Светлост, ванредно издање, Крагујевац (21. октобар 1967) 6-7.

⁷¹⁹ Уређење простора око споменика, прилазних путева и места за окупљање посетиоца представља посебну и готово необрађену тему у оквиру изучавања споменика.

⁷²⁰ О новом језику архитектуре након модерне и критици модернистичке функционалистичке естетике у посмодернизму: Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: the Language of Post-modernism* (7th изд.). London: Yale University Press (2002). Diane Ghirardo, *Architecture after Modernism*. London: Thames and Hudson (1996).

модернистичких решења како самих споменика тако и уређења њихових прилаза и околног простора. Пројекат је имао одговарајуће тумачење засновано на антитези живота и смрти, већ утврђеном идејном мотиву читавог спомен-парка. Тако је приступна стаза била својеврсна драматизација „пута на губилиште“ и симболизовала је живот који је био ускраћен жртвама. Авенија је требала бити оивичена светиљкама од којих би највише биле постављене на почетку, а најниже у самом трави код музеја, где би се коначно и изгубиле, надовезујући се тако на универзални симболизам светла и таме, као контраста између живота и смрти, понављајући тако основни мотив читавог парка, али и унутрашње архитектуре музеја.⁷²¹ Својом целокупном естетиком, пак, приступна авенија, као да је откривала напуклине у миту о глобалној прогресивној модерности на чијим маргинама се налазио и југословенски социјализам.

2.3. Музеј као споменик - првобитни концепт ентеријера

Иако неизведен, план уређења ентеријера, чији су аутори Иван Антић и Иванка Распоповић, заслужује пажњу у контексту покушаја (ре)дефинисања појма споменика с једне и музеја с друге стране. Наиме, у првобитним плановима за уређење музеја *21. октобар* насталих истовремено са идејним решењем архитектуре, читав унутрашњи простор музеја био је подређен чувању сећања на страдање и тематизовању трауме стрељања.⁷²² У време када се осмишљава концепт музеја, Југославија се, као једна од водећих земаља Покрета несврстаних, интензивно усмерава на политику очувања мира. Упоредо са њом, постепено се изграђује и свест о цивилним жртвама рата, а меморијал у Крагујевцу почиње да се поистовећује са другим сличним меморијалима широм Европе. Свест о невиним жртвама као легитимним предметима јавног заједничког сећања одразила се и на први концепт ентеријера Спомен-музеја у Крагујевцу. У њему се први пут јасно истиче идентитет жртава, иначе избрисан у гробној споменичкој пластици меморијалног парка. Како је замишљено у првобитном идејном решењу музеја било је предвиђено да на бакарним зидовима буду исписана имена стрељаних. Музеј је требало да чува и последње трагове стрељаних, односно предмете који су преостали иза њих, док је у посебној сали за пројекције требало да се пушта документарни филм и аудио пројекција изјава преживелих, као и реситала са документарних плоча.⁷²³ Док је читав ентеријер у овој замисли био искључиво посвећен жртвама и сећању на њих, улазни портал је био посвећен НОБ-у као упоришном државном историјском миту: ту би се нашао барелјеф са монументалном представом „борбе народа у Шумадији против фашиста и квислинга“.⁷²⁴ У оваквој поставци, дакле званична идеологија је своје место нашла на улазном порталу, али то је у овом плану био и једини уступак званичном наративу о НОБ-у. Уобличавајући нову сентименталност према оној људској димензији смрти, уместо хероизма типичног за конвенционалне споменике, архитектура музеја је смишљено подстицала сећање на жртве изазивајући код посетиоца осећај ужаса и безизлазности:

„Нисам сентименталан по природи, али сам овде хтео да се уживим у положај очајника, човека доведеног на стрељање. Желео сам да се и будући посетилац нађе на

⁷²¹ М.П. „Меморијални музеј у Спомен парку „Споменик октобарским жртвама“ Светлост, бр. 10. (11. март 1971), 7.

⁷²² План је познат из образложења пројекта. Ivan Antić, Ivanka Raspopović, „Музеј у Крагујевцу“, Архитектура и урбанизам, часопис за архитектуру, урбанизам, применјену уметност и индустријско обликовање, орган Saveza Друштava архитеката и saveza Друштava урбаниста Југославије, бр. 33-34, (1965), 39.

⁷²³ „Спомен музеј октобарских жртава“, Светлост, Бр. 31. (29. јул 1965.), 8. слика макете музеја 433

⁷²⁴ Исто.

дну бунара, да доживи бар тренутак страве и погледом у вис затражи спас.“ (Иван Антић)⁷²⁵

Читав ентеријер је обликовно пратио структуралну и садржинску поделу простора. За разлику од светлог, континуираног и флуидног простора Музеја савремене уметности, овде је простор сабијен, мрачан, подређен драматургији евокације сећања. У оба случаја архитектура је фокусирана на посматрача, али док је у београдском музеју и сам „динамички експонат“ који је „изложен погледу као учесник у спектаклу савремене уметности“⁷²⁶ дотле је у Крагујевцу посматрач учесник у мрачној драми погубљења у којој поступно бива преображен, прво смештањем у безизлазну позицију жртве, а потом и у позицију ближњег, оног који се сећа. Тај трансформативни ефекат идентификације са жртвама и ожалошћенима, постигнут је усмереним, вођеним активирањем прво когнитивних, потом емоционалних и на крају перформативних медија сећања. Посетиоци би прво улазили у припремни простор у коме је планиран пано/плакат о стрељању грађана. Након тог информативног нивоа, у наредном простору би их чекале фотографије жртва и витрине са предметима и документима о стрељању. Током обиласка овог дела и суочавања са жртвама посетиоци су дословно на „дну бунара“ чије различите висине и благо осветљење стварају атмосферу тескобе, евоцирајући ужас који су непосредно пре смрти доживеле жртве стрељања.⁷²⁷ Музеј овде функционише као агент пост-сећања, концепта који у теоријски дискурс културе сећања уводи Мериен Хирш, а који се односи на произвођење новог сећања коју, посредством прича и слика ствара (измишља) генерација рођена после оне која је доживела трауму.⁷²⁸ Врхунац оваквог вођеног искуства предвиђен је био за последњу просторију у којој би на бакарним зидовима била изложена сва имена стрељаних.⁷²⁹ Тиме би музеј стекао истински споменички статус у извесној мери реферирајући и на крипту и на заједнички споменик свим стрељаним грађанима - обема симболичким структурама које су раније биле планиране као главни меморијални објекти у Спомен-парку.⁷³⁰

Како се према штуром опису може наслутити, идеја овог последњег сегмента у којима се посетиоци након увида у фотографије и материјалне трагове који су припадали стрељанима, коначно сусрећу са људима који су нестали, била је далеко сложенија. Имена стрељаних, наиме, требало је да исписују савременици стрељања - малобројни преживели и блиски сродници преживелих. Ова идеја, да је реализована, била би јединствени пример вишеслојног партиципативног обликовања меморијала, у којима би пост-сећање било трајно посредовано „сведоцима“ у јединственом, непоновљивом чину исписивања имена страдалих, али и сваком наредном (исто тако непоновљивом) чину обиласка, посматрања и читања од стране припадника нових генерација који би, пролазећи испред зидова, видели и сопствени одраз на њиховим бакарним површинама. Дакле, реч је о сложеном, другачијем споменику који не рачуна више са пасивним посматрачем, већ га динамички увлачи у своју структуру и трансформише га у актера сећања, на начин на који ће коју деценију касније то чинити тзв. контра-споменици, почев од *Меморијала вијетнамским ветеранима* Маје Лин. То транс генерацијско повезивање одвијало би се путем три различите врсте трагова присуства – самих имена стрељаних као најелементарније ознаке идентитета, затим трагова сродника и преживелих у њиховим индивидуалним рукописима којима су имена исписана, и на крају, ефемерних ликова посетиоца који се као одраз који сам по себи сугерише пролазност. Сви се

⁷²⁵ Дијана Марић-Милашиновић, „Дисциплина архитектуре и слобода духа-архитекта Иван Антић, Архитектура и урбанизам, часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру, бр. 16-17, Београд (2005), 7-13, 10.

⁷²⁶ Lj. Vladojević, Novi Beograd: osporeni modernizam, 239.

⁷²⁷ „Спомен музеј октобарских жртава“, Светлост, бр. 31. (29. јул 1965.) 8.

⁷²⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press 2012.

⁷²⁹ „Спомен музеј октобарских жртава“, Светлост, бр. 31. (29. јул 1965.), 8. слика макете музеја 433

⁷³⁰ За имена стрељаних била је предвиђена посебна сала од 9 м². I. Antić, I. Raspopović, „Музеј у Крагујевцу“, 39.

они појављују и нестају током обиласка као ритуала перформативног сећања у коме се коначно успоставља веза између смрти и живота као управо она константа нове споменичке уметности коју су и модернистичка скулптура и меморијална архитектура социјализма тешко могле да достигну, а која би овде била остварена ван поља уметности свог времена, посебно оне споменичке, минималистичким редуковањем елемената на пуке индексе постојања као означитеље пролазности прошлости и садашњости.

Овај, на жалост, нереализован концепт главног дела поставке, показује ону линију алтернативног промишљања споменика која је континуирано постојала у сенци идеолошких захтева и која није добила прилику реализације али која се поуздано може пратити у српској и југословенској уметности већ од средине педесетих година 20. века, почев од модела за споменике Олге Јеврић, па до многих идеја артикулисаних у предлозима за конкретне споменике, изгубљених у махом не сачуваној документарној конкурсној грађи.

За разлику од ових предложених решења која су чланове жирија вероватно одбијале својим „анти-уметничком“ реторичношћу те сугерисале деконструкцију саме идеје споменика, концепт прве „поставке“ у Музеју 21. октобар је, иако је полазио са истих „анти-уметничких“ позиција, био у основи конструктиван. Централна преокупација овако замишљене поставке, наиме, била је артикулација сећања на жртве синергичним деловањем апстрактних форми - међуодноса масе и празнине, светла и таме, те укључивањем простора и покрета/посматрача/учесника као особене теме савремене пластике. У њој су засебни елементи попут уводног паноа, предмета (докумената и фотографија) и коначно зидова са исписаним именима, у потпуности подређени тој скулпторалној замисли архитектуре и делују заједно са самим простором за који су намењени. Насупрот јединственом простору и искуству проласка кроз синтетички организовану поставку, дидактични део био је потпуно одвојен у посебној сали у којој би били пројектовани документарни и играни филмови о стрељању. За време у коме је планиран, био је то радикално другачији концепт меморијала и да је остварен готово би засигурно и у ширим оквирима представљао прекретницу у обликовању места сећања и трауме.

2.4. Уметност у Музеју - поставка Музеја „21. октобар“ (Петар Лубарда, Нандор Глид, Ото Лого, Тања Тарновска, Никола Јанковић)

Првобитна „анти-уметничка“ замисао ентеријера, у коме су сви елементи сведени, једноставни и апсолутно подређени концептуалној просторној целини и њеним ефектима, била је убрзо напуштена. Са становишта потреба за идеолошком и дневно-политичком употребом *Крагујевачког октобра* њој је недостајала дидактичност као основно средство обликовања колективног памћења и изградње одговарајућег „знања“ о догађају. Такође, недостајала јој је и извесна узвишеност као неопходна етичко-естетска категорија својеврсне идеализације и глорификације смрти која је и поред антиратног сентимента, остала темељ борбене партијске реторике *Крагујевачког октобра*. Уместо ауторске замисли Ивана Антића, музеј је био реализован као савремена интерпретација старијих конвенција музеја као простора вишеструке „драматизације сопства“, превасходно излагачког простора уметничких дела изразито ауторског порекла и званичне историографске реконструкције догађаја.⁷³¹ Знатно касније, Иван Антић није крио своје разочарење оваквом одлуком: „У Крагујевцу је требало дочарати посебну, мистичну атмосферу, тако да сам се сетио форме бунара, када је човек у

⁷³¹ Доналд Прециози, „Збирке/музеји“, Критички термини историје уметности. Ур.Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, Svetovi Novi Sad 2004, 486-498.

некој рупи и гледа у небо, и када је очајан. Тај првобитни утисак касније је покварен садржајем, поставком и експонатима. Музеј је био меморијалне намене, међутим, фракцијским борбама локалне бирократије убрзо је претворен у музеј радничког покрета, што је сасвим друга ствар.⁷³²

Оригинални концепт поставке био је нарушен већ током припремних радова на изградњи музеја 1968, када је Петар Лубарда поклатио музеју свих 27 радова из циклуса *Крагујевац 1941*. Лубарда је већ одраније био повезан са Крагујевцем, и то одмах по усвајању изградње музеја као његовог главног објекта, када је на позив Управе Спомен-парка заједно са Михаилом Митровићем и Радивојем Томићем, који су радили на решењу централног меморијалног простора, био ангажован да да свој допринос уређењу овог простора. Лубарда је одабрао да изведе уметничко дело за нови музеј, највероватније композицију или фризу у мозаику, истакавши том приликом да не жели никакву материјалну накнаду, већ да то буде његов поклон Спомен-парку.⁷³³ Још у току припрема за овај посао, међутим, Лубарда се определио да свој легат уобличи као циклус слика посвећених стрељању у Крагујевцу. Слика је радио од 1966. до 1968., да би их одмах по завршетку, током октобарских свечаности 1968. године, изложио у Народном музеју у Крагујевцу. Изложба циклуса је представљала прворазредни културни догађај за локалну средину, а отворио ју је Миодраг Протић, директор недавно отвореног Музеја савремене уметности у Београду.⁷³⁴ Убрзо је цео циклус, под називом „Крагујевац 1941“ био представљен и београдској публици. Лубарда је слике предао Управи Спомен-парка, а потом и тестаментарно завештао, уз услов да стално буду изложене у Крагујевцу и никад ни као колекција, ни појединачно да се излажу у другим местима.⁷³⁵

Била је то још једна потврда тријумфа модернистичке уметничке парадигме у Србији, али и фантазма о великом аутору. Лубарда је имао већ култни статус у српском сликарству, који је стекао још преломном изложбом одржаном 1951. када је званично афирмисан другачији (модернистички) модел слике, у тада још увек доминантном социјалистичком реализму.⁷³⁶ Лубарда је и у циклусу за Крагујевац доследан себи – он је уметник великог геста и епских тема, урођен у историју и мит, чији су оригиналност и значај били већ одавно прихваћени не само на локалној, већ и на међународној сцени. У формалном смислу у циклусу *Крагујевац 1941*, даље развија концепт слике као расклопљене полицентричне плохе. Своди је на једну површину, не одлазећи сасвим у апстракцију, већ остаје у домену „асоцијативног“, задржавајући конструктивни однос према бојеној материји који додатно развија користећи и нове материјале (казеин, ауто лак). Слика за Крагујевац у том смислу се надовезује на Лубардину „индустријску“ фазу, која започиње управо шездесетих.⁷³⁷ Циклус је био једнодушно прихваћен а за званични суд је био одговоран Миодраг С. Протић који га је, не улазећи дубље у тумачења, оценио као врхунац „модерне идејне ангажованости“ проналазећи иза осуде насиља, као првог (тематског) плана, дубље, метафизичке слојеве слике,

⁷³² В. Митровић, „Интервју са Иваном Антићем“, 6.

⁷³³ Јелена Давидовић, Циклус слика „Крагујевац 1941“, Крагујевац 2015., без пагинације

⁷³⁴ Ж. Васиљевић, Отворена изложба Петра Лубарде „Крагујевац 1941“ Изложбу отворио Миодраг Протић, директор Музеја савремене уметности у Београду, свих 27 радова сликар поклатио музеју Спомен-парка Светлост, бр. 41. (17. октобар 1968), 7.

⁷³⁵ У ишчекивању изградње музеја У Шумарицама је била отворена Галерија Петра Лубарде, као и стална изложба докумената о стрељању. („Кроз Спомен-парк организовано. Галерија Петра Лубарде“, Велики школски час, бр. 1 1969, 30-31.

⁷³⁶ Жења Денегри, „Petar Lubarda u pedesetim godinama“, у: Pedesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad 1993, 58-67. L. Merenik, Umetnost i vlast, 44, 86-88.

⁷³⁷ Више о тој фази Лубардиног опуса у: М. Протић, Српско сликарство XX века, Београд 1970, 415-423

размишљања о животу, „космичком кретању и преображају“, којима је „транспозиција једне националне драме стекла трансцеденталне и универзалне слојеве.“⁷³⁸

Лубарда је радио на циклусу током две године, а будући да су слике датоване, може се бар приближно реконструисати еволуција његових размишљања: почев од две Скице (1 и 2.), рађене темпером на папиру, из 1966. које, свака за себе, представља одређену кондензовану визију драме. Већ у њима се назире неки пикторални елементи и тематски мотиви које ће Лубарда развијати у наредним радовима – стрељање, сам чин стрељања („1941-а, „Отпор“, „Стрељање“), непријатеља у коме понавља мотив разјапљене чељусти (Шупљи шлем Испод шлема, Портрет непријатеља из 1941), мртва тела (студија хумке 1 и 2., Хумка, Ово су били ђаци) посебно развијајући херметичне слике асоцијативних предела (Пожар 1. и 2. Мрежа, Сагоревање, Тамни облаци,) доведених и до потпуне апстракције (Трансформација). Већина слика има гранични карактер између скице и готовог дела што, уз понављање или варирање одређених мотива, колористичких решења и фактура, даје целини карактер трагања, испијавања, испитивања различитих могућности појединих могућности решења у конструкцији слике. У том случају, сасвим је оправдано и тумачење читавог циклуса као неке врсте припреме за композицију *Доста крви, доста убијања*, која би у том случају имала значај завршне речи - сублимног Лубардиног исказа о смислу самог догађаја.⁷³⁹ Циклус задржава све особине Лубардиног препознатљивог стила који је развио током претходне деценије: грозу, немир, жестину материје, епску пуноћу,⁷⁴⁰ наслањајући се на поетику ужаса којима су биле обележене и његове претходне слике националних епопеја (Косовски бој, Сутјеска, Битка на Вучјем Долу), његову опседнутост грандиозним, „вечним темама борбе добра и зла“.⁷⁴¹

Сам Лубарда је слике за Крагујевац дефинисао као неку врсту властитог ликовног романа,⁷⁴² истичући тако не толико наративни, већ више индивидуални карактер свог рада, остајући тако у конвенционалним оквирима послератног егзистенцијалистичког разумевања уметности - личне стваралачке аутономије и субјективног доживљаја. Мањак ауторове речитости, када је реч о овом, по свему судећи значајном циклусу слика, није необичан, будући да он није био уметник који је интелектуално образлагао своју уметничку стратегију нити позицију,⁷⁴³ доприносећи митологизацији и мистификацији сопственог лика. Лубардина серија *Крагујевац 1941.* и чин њеног тестаментарног завештања Музеју, са посебно стриктним условом о не померању слика из музејског простора, ослања се у суштини на стари заветни и задужбинарски архетип. Ово, свакако препознатљиво обележје националне традиције, било је преведено у актуелне форме високе културе у којима дело модерне уметности има готово сакрални карактер, а музеј/уметничка галерија статус неке врсте новог „светог“ простора српске и југословенске послератне културе. Био је то уходани механизам двосмерног самопотврђивања - *Крагујевачког октобра* са свим његовим слојевитим садржајима као једног од најистакнутијих меморијских топоса социјалистичке Југославије, и самог Лубарде, као иконе српског сликарства друге половине 20. века, који је модеран таман толико да комуницира са светом савремене (западне) уметности и традиционалан толико да гарантује мит о аутентичности југословенског социјализма који је прожимао културну, друштвену и политичку сферу подједнако.

Осим циклуса слика, Лубарда је за новоизграђени музеј требало да реализује један монументални мозаик који би представљао „континуитет борбе српског народа за слободу и

⁷³⁸ М. Протић, Крагујевац 1941. – циклус слика Петра Лубарде на тему крагујевачке трагедије, Велики школски час, бр. 1 (1969), Исти, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 422.

⁷³⁹ Ј. Давидовић, Циклус слика „Крагујевац 1941“

⁷⁴⁰ L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 86.

⁷⁴¹ М. Протић, „Крагујевац 1941. – циклус слика Петра Лубарде на тему крагујевачке трагедије“, 3.

⁷⁴² Текст тестаментарта је дат у: Ј. Давидовић, Циклус слика „Крагујевац 1941“.

⁷⁴³ L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 87.

најзначајније године у његовој историји: 1389, 1804, 1941.“ Нема никаквих даљих података од овом раду, али је он свакако концепцијски био довршен будући да се знало да је композиција требало да буде урађена светлим тоновима, углавном златним и сребрним, што би, како се сматрало, пружио посетиоцима посебан утисак.⁷⁴⁴ Од овог тематског искорака у виду монументализоване националне епопеје засноване на експлоатацији и преради старог политичког мита о златном добу, се убрзо одустало. Уместо тога одлучено је да Лубарда у мозаику изведе највећу композицију из свог циклуса слика посвећених Крагујевцу, *Доста крви, доста убијања*, и тиме ово, најмонументалније дело у музеју, веже за универзалну, опште-хуманистичку и антиратну поруку *Крагујевачког октобра*.⁷⁴⁵ Од првобитног концепта, задржани су делови поставке са предметима и документима о стрељању, као и пројекциона сала за приказивање документарних филмова и организацију пригодних семинара. Имена стрељаних су требала бити исписана на металним завесама које би биле постављене у фоајеу музеја.⁷⁴⁶

Рад на музејској поставци је почео тек 1973. када је спомен-парк по препоруци савезног СУБНОР-а тај посао поверио већ провереним ауторима - историчару Душану Пленчи и архитекти Бранку Хајдину, тиму који је стајао иза музеја на Тјентишту, а био је ангажован и на уређењу поставке у Спомен-дому у Кумровцу. Аутори су желели да новом ликовном техником достигну „модерну функционалност којом ће историјске релације сурове прошлости Крагујевца визијом уметника прерастати у етички идеал младих генерација“.⁷⁴⁷ Садржајно, стална поставка је стрељање третирао као епизоду, додуше истакнуту, у дугој историји борбе радничке класе за остварење социјалистичких идеала. Реализована је као елаборирана историјска реконструкција историјских догађаја сагледаваних, подразумева се, из одговарајуће идеолошке перспективе комунистичке партије. У средишту ове, превасходно наративне конструкције је био култ радничког покрета и Тита, а значај Крагујевца и трагедије која је погодила град 1941. као и самог ослободилачког рата уосталом, саображен је био његовом улогом у процесу социјалистичке револуције.⁷⁴⁸

Поставка Музеја „21. октобар“ је егземпларан показатељ да се, и поред другачијих идеја, званична социјалистичка култура није ни хтела, а ни могла, одрећи могућности музеја као „школе патриотизма“ претварајући га у прворазредно дидактично средство, практичну реализацију Великог школског часа. И уметничка дела која су наменски рађена за музеј су

⁷⁴⁴ М.П. „Меморијални музеј у Спомен парку „Споменик октобарским жртвама“ Светлост, бр. 10. (11 март 1971), 7. За то су тражени узорци мозаика свих врста и нијанси из Фиренце. „Забелешка са састанка у утанови Спомен-парк о пројекту спомен-музеја у Спомен-парку“ (5. новембар 1970.) Документација Музеја „21. октобар“.

⁷⁴⁵ „Почиње изградња Спомен-музеја“ Велики школски час, бр. 2 (1970), 7.

⁷⁴⁶ М.П. „Меморијални музеј у Спомен парку „Споменик октобарским жртвама“ Светлост, бр. 10. (11 март 1971), 7.

⁷⁴⁷ Припремајући се за посао у Крагујевцу, аутори су обишли више сличних установа у свету и били су спремни да нека искуства пренесу су у Крагујевац. Желећи да избегну застареле стереотипне изложбе докумената, они су следили принципе савремених музејских презентација комбиновањем слике и текста, уметничких дела, звука и амбијенталних инсталација у којима се стално прожима документарно и уметничко. Дизајном изложбених плаката, стојећих витрина од пластичне масе као засебних „објеката“, интегрисањем кино-пројекција, аутоматских ротирајућих албума и „карусела“ са дијапројекторима обилато су коришћене могућности тадашње технологије репродукције слике и звука, графичког дизајна и музејског мобилијара. Д. Лазих, „Монументални споменик стрељаним родољубима, разговор са Драгољубом Јовановићем, директором Спомен.парка“, Светлост, бр. 46. (15. новемар 1973), 7.

⁷⁴⁸ Поставка је имала три дела: први је био посвећен ретроспективи револуционарне прошлости Крагујевца од настанка радничке класе 1853. године, када су настали материјални услови за њено стварање (настанком Тополивнице) други се односи на конкретну припрему за устанак 1941. у Шумадији и њеној широј околини. Трећи је био посвећен самом стрељању, а све се завршавало тријумфалном победом револуционарних снага. Milan Andrić, Spomen-muzej "21. Oktobar": monografsko-dokumentaristički pregled, Kragujevac 1983.

била подређена оваквој визији, уједно одражавајући безусловну веру југословенске социјалистичке културе у трансформативну, убеђивачку моћ одавно етаблиране модернистичке уметности. Читава делатност Спомен-парка, установљена још почетком шездесетих, која је била усмерена на продукцију нових литерарних, драмских, музичких и филмских остварења показује важну улогу коју је уметност имала у конституисању колективног идентитета и легитимисању особеног трећег пута југословенске социјалистичке демократије. То је уједно био и одраз схватања по коме одавање поште палима није само изградња споменика и обликовање хумки већ и да је сама „уметност као таква“, свако уметничко дело на тему *Крагујевачког октобра* и инспирисано „хуманим порукама“ човечанству, било да се ради о песми, музици, драми, филму или слици - такође својеврсни споменик.⁷⁴⁹

Музеј у Крагујевцу требало је према томе да буде репрезентативно место локалне, републичке и југословенске високе културе. Након Лубардиног поклона и друга уметничка дела нужно морала су имати сличан, изразито ауторски идентитет, потврђујући елитни статус овог меморијала у југословенском културном простору, али и репрезентацију југословенског елитистичког идеала у локалном простору тзв. уже Србије. Један од узора за крагујевачки музеј је свакако могао бити недавно отворен Музеј социјалистичке револуције Војводине, чија је стална поставка настојала да савременим средствима и наменски поручиваним уметничким делима превазиђе конвенционалне презентације сувопарног документарног материјала, иначе типичног за музеје револуције.⁷⁵⁰ Сличног принципа су се држали и аутори сталне поставке у Крагујевцу. Радови већ реномираних савремених уметника, Ота Лога, Тање Тарновске, Нандора Глида, Николе Јанковића и Петра Лубарде посебно рађени за музеј у Шумарицама симболички су артикулисали кључне елементе распричане музеолошке реконструкције револуционарне прошлости Крагујевца, његове побуне, жртве и коначне победе. Као и споменици у парку и овде су уметничка дела тумачена у форми екфразе а њихово очекивано дејство и „правилно“ разумевање је требало бити обезбеђено њеним сталним понављањем у бројним публикацијама којима је популарисан меморијал у Шумарицама. На самом улазу у музеј налазе се стихови Бранка Миљковића, већ канонизованог „принца песника“ српске послератне поезије из његове поеме *Тјентише*. Пратећи линеарно ређање догађаја, након уводног дела поставке о предратном Крагујевцу као упоришту радничког покрета и деловања КПЈ, на прелазу на горњи ниво постављена су један поред другог два монументална рада: скулптура Ота Лога (*Drang nach Osten*) *Продор на исток* постављена на бочном зиду степеништа и, на чеоном зиду степеништа, таписерија *Устанак* Тање Тарновске.

Први рад представља стилизовану птицу састављену од композитних металних елемената. Њен аутор је био већ етаблирани вајар и творац многих споменика који се у свом раду успешно кретао од фигуралне, преко асоцијативне до потпуно апстрактне скулптуре, Скулптура тенденциозно делује машински, као да је састављена од префабрикованих делова, са интегрисаним карактеристичним деловима наоружања (немачке војске), надовезујући се тако на Логову инспирацију машинама. Огромна птица раширених крила, устремљена на посетиоце, анимирана је хералдички орао Трећег рајха. Сам метал сугерише безобзирност и суровост немачких окупационих снага, док су испод написане Хитлерове речи када је у Марибору ступио на тло Југославије *Machen Sie mir dieses Land Deutsch* (Учините ми ову земљу Немачком).

Скулптура је својом прецизношћу израде и савршеном површинском обрадом без приметног трага људске руке, била смишљено изведена као објекат савремене индустријске

⁷⁴⁹ А. Милосављевић, „Спомен-парк јуче, данас, сутра. Вечна порука мира и опомена“ Светлост, бр. 18. (7. мај 1970), 8.

⁷⁵⁰ Stalna postavka Muzeja socijalističke revolucije Vojvodine, vodič, ur. Nikola Božić, *Muzej socijalističke revolucije Vojvodine*, (Novi Sad, 1972-1973).

цивилизације, чиме се надовезивала на типичан вајарски рукопис Ота Лога и његово интересовање за формална решења артикулисаних контрастима меког и тврдог, удубљеног испупченог, пуне масе и лиснатих облика.⁷⁵¹ За ангажовано тумачење скулптуре био је задужен критичар Зоран Маркуш. За њега то је персонификација идеологије фашизма - „монструм од хладног и тупог метала“ који само подсећа на грабљивицу, али се „злокобним погледом, бритким као нож, перјем и крилима спремним сваког тренутка да активирају ватру, смрт и сва зла апокалипсе, разликује од свега у природи као што фашизам нема пандана у људској историји“.⁷⁵²

Подједнако монументалан, постављен на фронталном зиду степеништа је рад *Устанак*, таписерија Тање Гарновске. Као већ етаблиран медиј савремене високе уметности, таписерија функционише као аутономно уметничко дело, равноправно са скулптуром и сликарством. По месту на коме је постављена, али још више према материјалу и боји, визија устанка Тање Гарновске представља контраст у односу на Логов *Продор на исток*. Изаткана од вуне, у техници артпротиса „од природног материјала којим се одувек служио човек“ таписерија, према њеном званичном тумачењу, симболизује хуманост устанка схваћеног као круне радничког покрета, а овог, пак као неодвојивог дела универзалне људске борбе и прогреса. Паралелне траке од којих је свака обележена важним датумом из радничке историје Крагујевца са истакнутим 7. јулом 1941. као званичним Даном устанка у Србији, шире се на горе у таласима јер се и „идеје шире у таласима, и једна поред друге, као што се сви велики датуми човекове борбе додирују и спајају у историји“.

Ове две композиције образују почетну тему и стапајући се са музичком пратњом „чине општи прелудијум крагујевачке трагедије“. На горњем нивоу се након исцрпног излагања догађаја који су претходили стрељању а потом и самом догађају, издвајао посебан одељак - меморијални део музеја посвећен стрељаним грађанима. У историјском делу поставке је само стрељање било представљено фотографијама које су аутоматски пројектоване, а амбијент је био употпуњен петоредом пушчаних цеви упереним према невидљивим жртвама. Била је то идеја аутора поставке Душана Пленче и новина у односу на конвенционалну музеолошку праксу одражавајући тежњу да се инсценирањем стратишта изађе из „уметничког илузионизма и крајње веристичким средствима евоцира трагедија“. У суштини, била је то варијација већ изведених наменски рађених композиција *Устанак* и *Победа* које је Нандор Глид урадио за Музеј револуције Војводине. У складу са истоветним начелом изведена је и инсталација *Крагујевачки октобар*. Постављена је била испред издвојеног дела музеја посвећеног самим жртвама и представља сам чин стрељања. Састављена је од централног дела, бронзане плоче из које се помаљају унакажене главе и руке у самртном грчу око које су у радијалној композицији постављене збијене немачке пушке, шмајсери и шлемови као непробојни стрељачки круг. Ослоњена на Гојину слику *3. мај*, основна идеја инсталације је наглашавање контраста бездушности механичког убијања с једне, и људскости жртве с друге стране. У званичном тумачењу тај контраст је исказан употребом шлемова и пушака као неке врсте *readymade*-а, који као индустријски производ сугерише нељудскост, и вајаног елемента изливеног у бронзи „материјалу којим се одувек служила уметност изражавајући људска осећања.“⁷⁵³ Композиција је била постављена на улазу у посебан одељак *Крвава бајка* - меморијални део музеја намењен сусрету са самим жртвама. У првобитној концепцији музеја то требало да буде крајњи и доминантни сегмент читавог музеја, коме би као увод претходио део са документима и малобројним предметима које су преостали од жртава. У изведеној

⁷⁵¹ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, *Umetnost* 22, ?? Oto Logo, Anketa – vajari, *Umetnost* 22 ??() O. Logo, „Моју срећу сам избоксовао сам“, *Весна Мајхер*, Казивања и искази српских вајара. Друга половина 20. и почетак 21. века, Београд 2006, 395- 308.

⁷⁵² М. Андрић, *Спомен-парк Крагујевачки октобар*, фото монографија, Крагујевац 1978, 39.

⁷⁵³ Група аутора, *Спомен-парк Крагујевачки октобар*, фото монографија, 38.

верзији попис стрељаних је био дат заједно са последњим порукама које су биле сачуване, а предмети су били распоређени у седам витрина од којих су две које су биле намењене ђацима, биле издвојене. На стакленој прегради испред улаза у овај део, била су исписана имена преживелих.⁷⁵⁴ Од изворне замисли о рефлексији и одразу као значењски садржајном интегралном делу једне партиципативно замишљене просторне инсталације, остала је само пука естетика „игре светлости“ преношене дијапроектором, док је посетиоцу уместо учесника, била намењена пасивна улога посматрача.

Највеће уметничко дело на овом нивоу је монументална зидна слика коју је према Лубардиној композицији *Доста крви, доста убијања* из циклуса *Крагујевац 1941.*, урадила Зденка Живковић.⁷⁵⁵ Слика је карактеристичним Лубардиним сликарским језиком несумњиво модернистичке морфологије и експресије, али и лако читљивих симбола, требала да да одговарајући нематеријални, спиритуални слој, физичким траговима, извесној предметној реалности самих догађаја. И овде је екфразис Зорана Маркуша био одговоран за одговарајућу рецепцију фреске.⁷⁵⁶ Она је својим херметичним аутореференцијалним језиком савремене уметности преко сугестивних форми, „симболике казивања“, знакова, намерног пренебрегавања перспективе и прецизне топографије места, била програмски усмерена на апстраховање историјских датости у универзални говор. Једини „траг“ је онај самог уметника – ударац шаке протумачен у духу универзалне антиратне поруке експлицитно садржане у називу слике. Сliku, тачније ову њену монументалну верзију, треба посматрати у контексту специфичне рецепције Пикаса и његове *Гернике* у југословенској средини. У њој су они, пре свега захваљујући Пикасовом култном статусу и отвореном левичарском активизму, били „изнад свега, медиј поистовећивања и полазишна тачка југословенског послератног модернизма“, посебно у осетљивом тренутку раскида са Совјетима и приближавања Западу.⁷⁵⁷ Од свих југословенских уметника, чини се да је управо Лубарда и по личној харизми и по ангажованости, био најближи Пикасовом прототипу. Као и *Герника* и Лубардина композиција је требала да сама постане недвосмислени симбол којим се не обележава само сећање на догађај, већ истиче универзална „порука“ целом свету. Та порука, овог пута није била толико усмерена на потврђивање антифашистичког карактера НОБ-а, већ више на афирмацију ванблоковске антиратне и слободарске југословенске спољње политике која је од шездесетих почела јасно да се истиче и у свечаностима обележавања *Крагујевачког октобра*. Препознатљив ауторски рукопис већ култног националног уметника и монументалност саме слике, требали су да јој гарантују статус својеврсног домаћег еквивалента Пикасове *Гернике*. Такву позицију, у контексту Лубардиног опуса, више жељеног него оствареног, сугерише и оптимистично проглашавање слике његовим „животним делом“.⁷⁵⁸ Читав догађај

⁷⁵⁴ М. Andrić, Spomen-muzej "21. Oktobar", 127

⁷⁵⁵ Није познато шта се догодило са плановима за изведбу ове композиције у мозаику који су неколико година пре Лубардине смрти 1974. били договорени између уметника у Спомен-парка.

⁷⁵⁶ „Дело типично за асоцијативна виђења, при чему је акценат са фактографског, физичког и препознатљивог помера према нематеријалном и спиритуалном, посредно укључује и време које иначе одваја 21. октобар од уметничког тренутка. ..Пошло се за траговима који су остали у свести, заувек се утиснули у ову питому земљу, обојену још увек, упркос година крвљу, прошарану траговима челичних гусеница, која памтри колоне шлемова као симболе смрти, а у недрима заувек чува, како то само смрт може, истину о беспримерном злочину.“ Група аутора, Спомен-парк Крагујевачки октобар, фото монографија, 38.

⁷⁵⁷ О вишеструком значају Пикаса и посебно *Гернике* у послератној југословенској култури у осетљивом тренутку југословенског модернизма и његовој „употребљивости“ у контексту југословенског модернизма: L. Merenik, Umetnost i vlast, 177-121.

⁷⁵⁸ „Спомен музеј – монументално здање“ В. Д. „Ускоро почиње изградња музеја у Спомен парку“, Светлост, бр. 38. (24. септембар 1970), 7. Упркос очекивањима, критика није Лубардиној серији за музеј у Крагујевцу дала већи значај. Трифуновић је у својој студији о Лубарди из 1974. уопште не помиње, наводећи претходно искуство боравка у Индији као као последњу фазу Лубардиног „експерименталног“ периода. Лазар Трифуновић, „Белешке о сликарству Петра Лубарде“, *Од импресионизма до енформела, студије и чланци о уметности*, Београд 1982, 55-69. Чак и Протић који је посветио циклусу дужну пажњу афирмативним

кореспондира и са врхунцем југословенске подршке антиратном покрету коме су биле посвећене и многобројне манифестације и културни догађаји, од којих је као најмаркантнији остала премијера мјузикла „Коса“ 1969. године у београдском Атељеу 212, јединој у земљама Источне Европе и међу првим које су одржане након оне на Бродвеју.⁷⁵⁹ Када је међутим, реализована цела поставка, тек 1976. године, антиратна конотација Крагујевачког октобра одавно више није имала ауру свежине, претворивши се у још једну испразну идеолошку фразу југословенске симболичке политике ретроспективно приписиване догађају с почетка Другог светског рата.

Иако реализована са превеликим закашњењем да би постигла пун ефекат, поставка ипак није изневерила очекивања. У суштини она се ослањала на трансцендентално схватање револуције као телеолошки дате нужности историје – схватање развијено у оквиру званичне историографије као и у кругу ствараоца (уметника, критичара, архитеката) југословенске државне уметности. У њој је стрељање „родољуба“ у Крагујевцу, у складу са владајућом идеологијом *Крагујевачког октобра*, установљеном још Титовим тумачењем догађаја, симболички посредовано тада савременим средствима музеолошке презентације, као неопходна жртва зарад спасења - ослобођења од окупатора и остварења социјализма као обећаног раја на земљи. Управо се тако завршавала и стална поставка. Као пандан прологу и уводним експонатима постављена су још два рада: таписерија *Сунце слободе* Тање Тарновске и скулптура *Смрт мастодонта* Ота Лога, чији је смисао, као и свих претходних радова, протумачио Зорана Маркуш. У првом су, такође од вуне, радијално постављене таласасте траке у форми розете у којој се „сви датуми, сва поглавља борбе, и сва надања народа овог краја концентрично сливају у једну жижу, у Сунце слободе“. Логова скулптура као и његов први рад преузима хералдички мотив – нацистички грб, али га претвара у „безобличну масу деформисаног метала који „тако огољен и поражен открива своју неорганску структури у нељудско порекло“.⁷⁶⁰ Насупрот овим монументалним симболима тријумфа којима се завршава поставка, са обе стране улазних врата, знатно дискретније, постављена су два вертикална рељефна фриза Николе Коке Јанковића у већ тада анахроним стилу стилизоване реалистичке пластике, са сценама плача и нарицања којима се „заокружује драма 21. октобра“.

пригодним пратећим текстом у време његовог првог излагања, у својој студији о Лубарди помиње га тек узгред, и то у контексту Лубардине „ангажованости“, М. Протић, Српско сликарство XX века, Београд 1970, 415-425.

⁷⁵⁹ Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam, amerikanizacija jugoslovesnke popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Београд: Službeni glasnik, 268-275.

⁷⁶⁰ Група аутора, Спомен-парк Крагујевачки октобар, фото монографија, 38. М. Andrić, *Spomen-muzej "21. Oktobar"*, 133.

VI

Ка југословенском сећању - споменици (1968-1981)

Убрзо након откривања *Споменика отпора и слободе* 1966. покренута је иницијатива за уређивање наредне гробнице. По већ утврђеној пракси, било је одлучено да се распише опште-југословенски анонимни конкурс за хумку у којој су поред осталих била сахрањена и деца – мали чистачи обуће старости од осам до петнаест година. Конкурс је расписао Управни одбор Фонда за изградњу, одржавање и уређење Спомен-парка заједно са Савезом архитеката Југославије. Рок за предају радова је био од 1. новембра 1966. до 30. април 1967. а за завршетак рада оцењивачког суда 31. мај исте године.⁷⁶¹ Наведени су и циљеви конкурса а то је да се добије најповољније решење за споменик и уређење гробнице у складу са већ усвојеним концепцијама Спомен-парка а као оријентација ауторима дат је податак да укупни радови на споменику не прелазе 250.000 динара.⁷⁶² На конкурс се пријавило 54 аутора, највише до тада. Због тога се сматрало се да је конкурс веома успешан иако прва награда није била додељена. Уместо тога жири је одлучио да три рада равноправно, *ex aequo*, награди другом наградом. У питању су били припадници млађе генерације београдских архитеката: Градимир Боснић и Јелица Боснић са радом „Стог“, Небојша Деља са радом под шифром 789/789 и Коља Давичо са радом под шифром „Хирон“.⁷⁶³ У Градском дому у Крагујевцу уприличена је изложба победничких и откупљених радова коју је свечано отворио председник Општинске скупштине, а на којој су се присутнима обратили и угледни професори Архитектонског факултет и чланови жирија: Богдан Богдановић и Михајло Митровић.⁷⁶⁴

1. Споменик 'Кристални цвет' Небојше Деље (1968)

За реализацију споменика на хумци „стрељаних родољуба“ за коју је расписан конкурс прихваћено је решење Небојше Деље. То је била одлука Управе Спомен-парка, након што јој је жири препоручио да одабере било који од награђена три рада, будући да су једнаке уметничке вредности. Тек са одабиром пројекта Небојше Деље је почело организовано симболичко повезивање овог дела са специфичним местом. Наиме, осим што је реч о гробници стрељаних родољуба као општој одредници за жртве, то је у исто време и гробница у којој су

⁷⁶¹ Чланови жирија су били: Богдан Богдановић, Стеван Боднаров, Антон Битенц, представник Савеза архитеката Југославије, Војин Бакић, Анте Гржетић, арх. Жива Ђорђевић, Милан Ђоковић, директор Фонда спомен-парка, Благоје Којадиновић, председник Управног одбора Фонда спомен-парка, Пеђа Милосављевић, Михајло Митровић, Обрен Стојановић, председник СО Крагујевац, Момчило Петровић, члан Управног одбора Фонда спомен-парка, Ристо Стијовић, Миодраг Протић, Стојан Телић. За конкурс су биле предвиђене награде и откупи и то Прва награда – 22.000 нових динара, Друга 16.000, а Трећа 10.000, док је за откупе радова предвиђено 9000 нових динара. „Rezultati konkursa „Spomen-park u Krajujevcu“, Архитектура и urbanizam, часопис за архитектуру, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza društava arhitekata i Saveza društava urbanista Jugoslavije god. 8. br 44-45. (1967.), „Конкурс за израду идејног решења за гробницу и простор у Спомен-парку у Крагујевцу“, ИТ Новине, (26.02. 1967).

⁷⁶² „Услови конкурса за израду идејног решења за гробницу грађана Крагујевца међу којима је било и деце од 8 до 15 година, чистачи обуће“. Документација музеја „21. октобар“, без сигнатуре

⁷⁶³ „Rezultati konkursa „Spomen-park u Krajujevcu“, Архитектура и urbanizam, часопис за архитектуру, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza društava arhitekata i Saveza društava urbanista Jugoslavije god. 8. br 44-45. (1967.), list 1.

⁷⁶⁴ Аноним, „Изложба Спомен-парка“ Светлост, бр. 21. (1. јун. 1967), 6.

била сахрањена деца, дечаци - мали чистачи ципела старости од петнаест до осам година. Истовремено, рад је добио сугестивни, иако неформални, назив *Расцепљени пупољак*. У складу са тим, „Споменик малим чистачима обуће“ како је још називан, је интерпретиран као слика „убијене младости на зачетку живота“. ⁷⁶⁵ Идеја цвета је, како је још приметио жири приликом образложења оцене овог рада, потпуно одговарала општој идеји споменика у Крагујевцу и адекватно одражавала трагичан догађај.

Идеја прекинуте младости која је неизбежно носила снажне аналогije са спомеником ђацима, дала је и нов подстрек за организовано укључење младих из целе Југославије у рад на колективном сећању. Фонд за изградњу је наике одлучио да штампа посебну емисију разгледница са фотографијом макете будућег споменика са лутријским талонима. Сви ученици основних и средњих школа, односно пионери и омладинци, су куповином ових разгледница себи омогућили учешће у наградној игри. Сто двадесет добитника требало је да као специјални гости Спомен-парка и града Крагујевца буду позвани на Велики школски час и да учествују у свечаности откривања „споменика малим чистачима обуће“. (фото 492) ⁷⁶⁶

Овај споменик је стога, почев од саме његове изградње па до „иконичности“ његове форме послужио као ефикасно средство хомогенизовања југословенске заједнице, окупљене око њеног култа младости. Деца као жртве су била, наике, универзална и неупитна трагедија, далеко изван сваког националног и етничког контекста који су могли наудити југословенској идеологији братства и јединства. Упоредо са прикупљањем средстава за овај споменик негован је и посебан култ малих чистача обуће, као најмлађих жртава које су стрељане заједно са осталим грађанима Крагујевца. Основни наратив је био усаглашен: група од петнаесторо сиромашне деце, се самоорганизовала да чисти обућу како би прехранили своје породице, а страдали су након херојског одбијања да чисте чизме немачким окупаторима. Посебан допринос успостављању таквог сећања на овај догађај дао је и награђивани филм Торија Јанковића под радним називом „Чистачи“, познатији као „Крвава бајка“, који је био промовисан упоредо са изградњом споменика. ⁷⁶⁷

Споменик малим чистачима обуће је уз причу о храбрости ове деце био систематски популаризован широм Југославије, посредством свих већих гласила у републикама. Било је процењено да је у акцији чији су покровитељи били велики југословенски медији („Политика експрес“, „Вечерњи лист из Загреба“ и „Дело“ из Љубљане) учествовало преко 250 000 деце из целе Југославије. ⁷⁶⁸ Акција је почела на пролеће 1968. године и била је спроведена у свесрдну подршку српских републичких власти, односно републичких секретара за просвету и културу. Упркос томе одзив није увек био задовољавајући. Управник Спомен-парка Срба Пајевић је одговарајући на питање о одзиву напоменуо да су најбоље реакције у односу на број школа стигле из Хрватске, Македоније и Босне и Херцеговине, а затим и из Црне Горе и Словеније, док је у самој Србији тај одзив био далеко мањи. У многим београдским основним школама и гимназијама директори и професори су одбијали да подрже акцију. Ограничено

⁷⁶⁵ В. Добричић, „Најбоље остварење конкурса Спомен-парка. Расцепљени пупољак“.

Светлост, бр. 21. (1. јун. 1967), 6. Сл. Јанковић, „Пупољак у камену“, Борба (15.08.1967). Хемеротека Музеја 21. октобар.

⁷⁶⁶ В. Добричић, „Расцветани пупољак - У Спомен-парку градиће се споменик малим чистачима обуће“, Светлост бр. 35. (7. септембар 1967), 9. 492

⁷⁶⁷ С. Јанковић „Филм без хонорара“ (07.10. 1968.). Филм је био приказан 1969. године под именом „Крвава бајка“ и добио је престижне награде и признања (Сребрну арену за режију у Пули и Златну ружи „Лидице“ у Карловим Варима, као и Октобарску награду града Крагујевца). Филм је био промовисан упоредо са изградњом споменика. Србољуб Пајевић, „Спомен-парк данас и сутра“ Светлост ванредно издање (21. октобар 1967).

⁷⁶⁸ Бранислава Лазић, „Симбол прекинуте младости - споменик малим чистачима обуће“, Хемеротека Музеја 21. октобар у Крагујевцу.

дејство пропаганде је било видљиво чак у самом крагујевачком округу у коме је разлика у броју купљених разгледница између градских и сеоских школа била знатна.⁷⁶⁹

Изградња споменика је почела према плану у јулу 1968. године, а све радове је изводио „Емарт-инжењеринг“ из Београда. Финансирање је било омогућено продајом чак милион разгледница са сликом макете победничког решења. Од сто педесет милиона (старих) динара, само је четрдесет било потребно за довршење споменика, док је остатак био намењен довршењу спомен-парка. Само подизање споменика је, свакако и због успеле промотивне акције, било помно медијски праћено.⁷⁷⁰ (слика 590 хемеротека)

Споменик има форму стилизованог „кристалног“ цвета пресеченог по средини. Изведен је од белог бетона на црном постолу, а широк је 8 и висок 3,6 метара.⁷⁷¹ Сама форма споменика следи манир бруталистичке уметности и представља очигледни омаж, бар по свом сугестивном асоцијативном аспекту, Споменику „Камени цвет“ у Јасеновцу, једном од иконичних дела Богдана Богдановића, откривеном 1966., свега годину дана пре расписивања конкурса за споменик у Крагујевцу. (сл. 1110229)

Богдановић је тада био један од најутицајнијих аутора југословенске споменичке уметности који је у њеним оквирима развио особен стил, узвратно утичући и на саме особености жанра. Након Споменика на Јеврејском гробљу у Београду 1952. године није имао порудбина све до 1959. године када почиње да ради на својим највећим остварењима, спомен-гробљима широм Југославије, која су како код домаће тако и међународне критике изазвала неподељене позитивне реакције.⁷⁷² У центар свог практичног а тако и публицистичког деловања, Богдановић је сместио феномен симбола трагајући за њима ван савременог система знакова новог режима (познат је његов напад на петокраку) али и претходног система „грчко-римског искуства“ односно рационално-емпиријског поимања стварности. Богдановић је створио свој свет симбола заснован на архаичним предкласичним формама, трагајући за универзалним, дубоко људским, изван савремених националних идентитета, и опште прихваћених официјелних симбола. Јасан утицај Богдановићевог споменика на Дељино остварење огледа се и у првобитној замисли крагујевачког цвета који је требао бити постављен у води, чиме би се постигао ефекат огледала што би читавој структури дало додатну димензију.⁷⁷³ Одрас за Богдановића није био само визуелни елемент, он је, наиме, читаво своје схватање симбола, који чине главну тему његових меморијалних радова, покушао да објасни управо преко метафоре о сенци или одблеску, апстрахујући тако појмове губитка, присуства и одсуства, као вечне теме меморијалне уметности.⁷⁷⁴

⁷⁶⁹ Бранко Ђурица, Ко заборавља крагујевачке жртве? Експрес – недељна ревија (19.05. 1968) „Помоћ деце из целе земље“ Светлост, бр. 12. (22.08.1968). Хемеротека Музеја 21. октобар.

⁷⁷⁰ Д.О. М.В. „Споменик палим чистачима“, Светлост, бр. 26. (4. јул 1968), 10. Б. „Расте кристални цвет“, Експрес, недељна ревија (1.09. 1968). Д.Т. „Споменик малим чистачима ципела биће откривен 20. октобра“ Политика, (27.09. 1968).

⁷⁷¹ „Месец дана свечаности – програм прославе ослобођења Крагујевца“, Светлост, бр. 41. (21. октобар 1968), 10. М. Ђокић „Октобарске свечаности у Крагијевцу -антиратна манифестација. Повеља о братимљењу“, Светлост, бр. 16. (24. октобар 1968).

⁷⁷² Пре јасеновца Богдановић реализује спомен-гробља у Сремској Митровици, Прилепу, Мостару, Крушевцу. Како наводи Владимир З. Вуковић већ први изграђени споменици у Сремској Митровици и Прилепу изазвали су неочекивано велики публицистички ехо на западу. Познати стручни часописи су објавили веома похвалне прилоге о овим делима (париски „L'architecture d'aujourd'hui“, о споменицима у Прилепу, Сремској Митровици и Јасеновцу и италијански „L'Espresso“ о Сремској Митровици, оба из 1963. године). Владимир Вуковић, „Архитектура сећања“, 396.

⁷⁷³ Србољуб Пајевић, „Спомен-парк данас и сутра“, Светлост, ванредно издање (21. октобар 1967).

⁷⁷⁴ Узимајући као пример брод који се само назире, његов одблесак у води је јаснији од његове стварне појаве. Или ако претпоставимо неки невидљиви објекат који баца јасну сенку. По аналогији, Богдановићев симбол је индекс који упућује на неког/нешто, нечије присуство, неког кога (више) нема. Зоран Маркуш, „Меморијални радови Богдана Богдановића – Као одсејај у води, Изложба у Салону Музеја савремене уметности у Београду“.

Оставши у коначној реализацији без воденог огледала, ограничен својим скромнијим димензијама, те у том смислу не утичући на доживљај простора, споменик Небојше Деље припада корпусу конвенционалне споменичке уметности југословенског социјалистичког естетизма. Његов аутор, архитекта Небојша Деља, био је већ од раније познат члановима жирија преко својих претходних покушаја. Након Крагујевца опробао се у још неколицини споменичких дела, који су попут крагујевачког „цвета“ остали у уметничкој критици незапажени.⁷⁷⁵

Споменик *Распукнути кристални цвет* је завршен на време и свечано откривен 20. октобра у оквиру Октобарских свечаности 1968. године. Споменик је откривен након Свечане седнице Скупштине општине у присуству десетак хиљада грађана и многобројне школске деце која су дошла да се поклонe „сенима својих палих другова и да се заветује да ће наставити још упорније борбу за мир и живот достојан човека“. Било је предвиђено да говор одржи Јанез Коцијанчич, председник Централног комитета Савеза омладине Југославије, али је уместо њега говорио Мирко Болфек, секретар Централног комитета Савеза омладине Југославије. Потом су на хумку уз звуке посмртног марша положени венци друштвено-политичких и радних организација, као и букети цвећа које су донели ученици школа из целе Југославије. Поред хумке је засађена и младица бора - поклон ученика основне школе „Јелена Ћетковић“ из Београда. 582⁷⁷⁶

2. Споменик 'Камени спавач' Градимира и Јелице Боснић (Стогови 1969)

Убрзо након одлуке да се на хумци малих чистача обуће подигне споменик „Кристални цвет“ по решењу Небојше Деље, Управа Спомен-парка је одлучила да се у истој 1968. години обележи још једну хумку стрељаних. Решење које је одабрано је био рад Градимира и Јелице Боснић који је на конкурс такође добио другу награду. Иницијатива је потекла од саме Управе Спомен-парка која је предложила Медицинском центру „Др Михајло Илић“ у Крагујевцу да удруженим средствима изграде споменик. Савет Медицинског центра се одазвао апелу и обећао да ће уплатити 25 милиона (старих) динара. Место будућег споменика тада још није било одлучено.⁷⁷⁷

За разлику од претходних споменика, рад на реализацији остварења Градимира и Јелице Боснић није био медијски праћен. Споменик је довршен 1969. године и обједињује две гробнице у Сушичком потоку – оне у којима су уз раднике Војнотехничког завода, углавном били сахрањени људи из села око Крагујевца. Овај, у односу на дотадашње споменике у Шумарицама, необичан споменик, осмишљен је као урбанистичко-пејзажна структура и представља посебну архитектонско-скулпторалну и просторну целину у оквиру Спомен-парка. Иако је споменик био оригинално намењен гробници „малих чистача обуће“, његова

Борба (Београд 1. децембар 1974), у: Зоран Маркуш, *Страст и сумња, прир.* Радмила Матић-Панић, Београд 2004, 136-138. 137.

⁷⁷⁵ Као веће остварење и ауторски рад Деља је извео Спомен-комплекс у селу Јабука код Панчева 1981. године такође у бруталистичком стилу. Главни споменик „Бразде“ употпуњен је амфитеатром, а у саставу спомен-подручја јеи Спомен-дом.

⁷⁷⁶ Д.Т. “Споменик малим чистачима ципела биће откривен 20. октобра“ *Политика*, (27.09. 1968), 3. М. Ђокић, „Октобарске свечаности у Крагујевцу – антиратна манифестација. Повеља о братимљењу“, *Светлост* бр. 42.(24. 10. 1968.), 3.

⁷⁷⁷ „Нови споменик октобарским жртвама – Према пројекту Градимира и Јелице Боснић“, *Светлост* бр. 43. (2. новембар 1967), 12.

естетика није ничим прејудуцирала такав конкретан садржај. То је и омогућило да се споменик накнадно, попут парковске скулптуре поставља према потреби, било где у простору Спомен-парка. Као и претходно решење Небојше Деље и ово носи снажне референце на стил најутицајнијег југословенског аутора меморијала и истовремено и председника жирија, Богдана Богдановића. Богдановићеви меморијали су јединствени пример његовог особеног дефинисања и обликовања простора које он прожима „знацима“ - субјективним фантазмима о далекој (бољој и људској) прошлости као тотемима који интегришу људе у садашњости и будућности. Како је приметио Зоран Маркуш, његови споменици се не исцрпљују у визуелним перцепцијама једног облика и мислима који из њега проистичу, већ је то дијалог који се води „у себи са еманацијама око себе, нека врста филозофирања о животу и смрти и за ту временску компоненту Богдановић је нашао адекватну пластичну мисао“.⁷⁷⁸ Ослоњени на просторни аспект Богдановићеве идеје споменика, његовог „уписивања у пејзаж“ а мање на његову личну симболографију „исконских елемената“, Градимири и Јелица Боснић су зналачки и доследно, на малој скали, применили његове принципе сажимања архитектуре и пејзажа.

Споменик „Стогови“ је решен превасходно као артифицирани простор хоризонталне пејзажне архитектуре са динамичним решењем у различитим нивелацијама које прате уморност терена који се спушта са главне саобраћајнице. Споменик има форму трга неправилног „органског“ издуженог облика, узаног на улазном делу који се затим шири у прихватни „амфитеатар“ да би се опет сузио у виду кратке стазе која се пење до завршног дела читавог споменика. Средишња тераса је са обе стране фланкирана удвојеним скулптурама „стогова“, односно скулпторалним „акцентима“ из круга асоцијативне апстрактне пластике „органског“ усмерења. Нешто већа и разрађенија двојна форма истог мотива постављена је на крају стазе као нека врста климакса, симболичног и визуелног фокуса читаве композиције. Како је жири приметио, оцењујући овај рад, он показује истанчани смисао за просторно обликовање, док је форму главног скулпторалног елемента (стога) сматрао недовољно разрађеном. Организација и облик простора, његово динамично ширење и сужавање као и степеновање нивелације дају утисак ритмичности виталистичке скулптуре. Том утиску органске целине доприносе и орнаментално покривање површина са наизменично постављеним редовима правоугаоника и кругова, те правоугаоних дискретно обрађених бетонских блокова неједнаких висина које ограђују простор споменика. Споменичку целину осим главног споменика чини пејзажно уређена околина са два хумкама у необичној форми травнатог тумулуса оивиченог каменом ивицом до којих од споменика воде вијугаве стазе, чиме су аутори заокружили усвајање препознатљивог Богдановићевог рукописа. Као и у случају претходног споменика, и овај је остао мање запажен у пољу уметничке критике и валоризације споменика као уметничког дела. (сл. 1110232)

Споменик је свечано откривен 20. октобра 1969. године у присуству око десет хиљада грађана и многобројних републичких делегација, представника југословенских и европских градова, СУБНОР-а, ЈНА, многих радних организација и колектива. Част да открије споменик је припала генералу-пуковнику Мирку Јовановићу. У свом говору генерал се фокусирао на уопштене револуционарне тековине НОБ-а и цитирајући делове чувеног Титовог говора који је одржао приликом прве годишњице ослобођења 1945., још једном потврдио непромењене идејне темеље Крагујевачког октобра као оснивачког мита новог социјалистичког Крагујевца. Генерал Јовановић је истакао да је управо његовој мисли и поруци (Крагујевачког октобра) био посвећен и споменик Градимира и Јелице Боснић. Након интонирања химне и пресецања врпце споменик је Установи Спомен-парка званично предао председник Савета Медицинског центра др. Тричковић. Пошто је минутом ћутања и почасном паљбом одата пошта страдалима,

⁷⁷⁸ С друге стране, и сам Богдановић није био имун од прецењивања своје лингвистике, посебно у познијим радовима (Бела црква из 1971.) З. Маркуш, „Меморијални радови Богдана Богдановића, 137.

свечаност, као и у претходним случајевима, завршила полагањем венаца на хумке стрељаних.⁷⁷⁹

Споменик је откривен под називом „Стогови“ што је заправо варијација назива конкурсног решења које су сами аутори дали свом раду („Стог“), а односи на форму скулпторалног елемента који се понавља и уоквирује просторну структуру која чини главни елемент споменика.⁷⁸⁰ Ради се о далекој асоцијацији на стог сена као типичан мотив сваког руралног амбијента, па и оног у Шумадији, одакле даље асоцијације воде ка тумачењу споменика као представе сеоског дворишта. Тиме се он доводи у везу са идентитетом стрељаних у двама хумкама које споменик обележава, а у којима су сахрањени махом сељаци из села у околини Крагујевца. Као и у случају претходних споменика, ради се о накнадној симболизацији и „уписивању“ одговарајућег значења у споменик, кога оригинално ту није могло бити, будући да је рад добио награду на конкурс за претходну гробницу (малих чистача обуће). То додатно потврђује и чињеница да у тренутку одлучивања о реализацији споменика није било опредељено место односно хумке поред којих ће се он подићи. Касније је споменик постао познат као „Камени спавач“ према стиховима Мехмедалије Мака Диздара који су уклесани на стуб који је постављен са леве, улазне стране споменика.⁷⁸¹

3. Споменици и републички идентитети (1968 - 1981)

Вишегодишњи напори да се „Крагујевачки октобар“ и спомен-парк у Крагујевцу у потпуности „југословенизују“ уродили су плодом током шездесетих година, а врхунац су доживели управо током кампање подизања споменика малим чистачима обуће крајем те деценије, 1968. и 1969. године. Како је штампа саопштавала, већ је „само обликовање хумке у Шумарицама прераста у манифестацију братства и јединства наших народа“.⁷⁸² Тадашње успешно уоквиравање овог топоса југословенством добило је и одговарајући одговор југословенских република које су у њему виделе прилику за сопствено репрезентовање и билатерално успостављање симболичких „братских“ међу-рпубличких веза. Истовремено, то је омогућавало Управи Спомен-парка да реши мукотрпан проблем финансирања подизања споменика. Прве две републике које су понудиле да изграде „свој“ споменик у Шумарицама су биле Македонија и Хрватска. Тако је у Македонији основан Одбор за изградњу споменика који сачињавају представници Републичке конференције Савеза комуниста и Савеза омладине Македоније. Одбор је основан на иницијативу радника текстилне индустрије „Мирка Гинова“ из Скопља а планирано је да по угледу на крагујевачка предузећа и радне организације из Македоније уплаћују дводневне зараде из којих ће се финансирати подизање споменика народа Македоније. Република би била представљена и посредством своје уметности, па је тако било предвиђено да један од најпознатијих уметника из Македоније изради идејни пројекат споменика који је требало да симболизује „страдање родољуба, а истовремено и

⁷⁷⁹ М. Т. Бошковић, „У Сушичком потоку откривен споменик стрељаним родољубима – Вечити отпор безумљу агресора“, Светлост бр. 42. (24. октобар 1969), 1,3.

⁷⁸⁰ Да се ради о званичном називу споменика указују и потписи уз његове фотографије у тадашњој штампи: В.Д. „Миру у походе - Спомен парк у 1970. Години! Светлост бр. 15. (16. април 1970.), 8. Александар Милосављевић „Спомен-парк јуче, данас, сутра. Вечна порука мира и опомена“, Светлост, бр. 18. (7. мај 1970), 8.

⁷⁸¹ Камени спавач представља метафору стећка, који је у стваралаштву босанског песника Мака Диздара имао темељни значај, будући да се инспирисао предмуслиманком културом Босне.

⁷⁸² Сл. Јанковић, Борба, (20. 08. 1968), Хемеротека Музеја „21. октобар“.

братство и јединство народа Македоније и Србије“.⁷⁸³ У исто време Фонд за изградњу Спомен-парка је прихватио и понуду загребачког „Вјесника“ који је на иницијативу Републичке конференције ССНР Хрватске предложио да се у Сушичком потоку подигне споменик палим жртвама фашистичког терора. И овај споменик би попут македонског био поверен неком од најистакнутијих уметника републике Хрватске. Он је требало да буде „прилог народа Хрватске уобличавању Спомен-парка“, а замишљено је да симболизује протест против злодела окупатора и солидарност две братске републике.⁷⁸⁴

Иницијативи се нешто касније током лета 1974. прикључила и Босна и Херцеговина упоредо са успостављањем привредне сарадње града Крагујевца са Општином Модрича.⁷⁸⁵ Општина Модрича се у својству заступника републике званично обратила Спомен-парку са молбом да и њени грађани изградњом споменика у Шумарицама изразе „солидарност и братска осећања народа СР Босне и Херцеговине и одају почаст жртвама Крагујевачког октобра“. Управа Спомен-парка је са захвалношћу прихватила понуду грађана Модриче који су одрицањем од својих прихода допринели „чувању револуционарних традиција и учвршћивању братства и јединства наших народа и народности“.⁷⁸⁶

3.1. Шести споменик – Спомен-обележје СР Босне и Херцеговине 1980

Као што је то био случај у предлозима других република, и Босна и Херцеговина је требала бити у меморијалном комплексу заступљена преко рада босанско-херцеговачког уметника. Управа Спомен-парка је његов избор у потпуности препуштала инвеститору, односно Скупштини општине Модрича, али је инсистирала на непромењеном концепту споменика у меморијалном простору. Управа Спомен-парка је детаљно упознала представнике Модриче о контексту, идејама, естетици и функцији како целог комплекса тако и појединачних споменика, као и своја очекивања од уметничког решења за гробницу бр. 14 коју је поверила Босни и Херцеговини.⁷⁸⁷ Општина Модрича је следила већ утврђену процедуру: основала је Одбор за изградњу и уређење хумке у Спомен-парку као посебно тело које ће се бавити тим питањем. 598 Одбор је потом организовао састанак на коме су присуствовали представници

⁷⁸³ С.М. „Подигне се споменик чистачима – Двадесет првог октобра 1969. биће откривени споменици народа Македоније и Хрватске“, Светлост (05.08. 1968). Хемеротека Музеја „21. октобар“.

⁷⁸⁴ Те међу-републичке везе су већ биле успостављене братимљењем Крагујевца и Карловца приликом прославе 21. октобра 1968. године. Блиски односи двеју република су требале бити симболички означене и самом позицијом споменика који је требао бити у непосредној близини још једног историјског објекта, овог пута значајног у ранијој националној повести – зграда у којој је војвода Степа Степановић са својим штабом израдио план за чувену Церску битку. Та зграда је требало да буде адаптирана и претворена у уметничку колонију. Оба споменика и македонски и хрватски су требали бити откривени 21. октобра 1969.

С. М. „Подигне се споменик чистачима – Двадесет првог октобра 1969. биће откривени споменици народа Македоније и Хрватске“, Светлост (05.08. 1968). Хемеротека Музеја 21. октобар.

⁷⁸⁵ „Информација о разговорима представника Скупштине општине и друштвено-политичких организација Модрича са делегацијом друштвено-политичких организација и Скупштине општине Крагујевац“, (23.09.1974) Документација музеј „21. октобар“.

⁷⁸⁶ Том приликом је Управа Спомен-парка одлучила да Општини Модрича уступи једну од истакнутих хумки „стреланих родољуба“ Хумка је позната само као хумка бр. 14. Ова гробница није била истакнута по одређеној групи стреланих која се могла издвојити већ п о свом положају који се налази на истакнутој (највишој) тачки Спомен-парка на подједанкој удаљености од пута и хотела „Шумарице“. „Писмо које је Фонд за изградњу Спомен-парка упурио Скупштини општине Модрича“. Документација Музеја „21. октобар“ 21.09.1974.

⁷⁸⁷ „Писмо које је Фонд за изградњу Спомен-парка упутио Скупштини општине Модрича. Документација Музеја „21. октобар“ 21.09.1974. Званична одлука о давању сагласности Општини Модрича да подигне споменик на хумци 14. је донета 3. 10. 1974.

Спомен-парка у Крагујевцу и високи републички функционери као и представници свих рафинерије и свих важнијих предузећа и радних организација из Модриче. Том приликом је истакнут идејно-политички аспект тог подухвата, што је заправо значило да споменик није поклон града Модриче већ превасходно симбол републике Босне и Херцеговине јер „Спомен-парк по својим димензијама треба да представља Југославију на микро плану неговања традиција НОБ-а“.⁷⁸⁸

Одмах затим је уприличена седница Одбора на коју су били позвани најистакнутији уметници Босне и Херцеговине који су били сматрани добрим кандидатима за учешће на конкурс у којима су предочене основне концепције меморијалног простора у Шумарицама и самих споменика: Афан Хозић, директор галерије Сарајево, Зденко Гргић и Алија Кучукалић, обојица предавачи на Академији ликовних уметности у Сарајеву, Бошко Кућански такође из Сарајева и Никола Њирић из Мостара. Убрзо потом Одбор је, уз помоћ коју је пружио директор Спомен-парка, расписао конкурс за израду идејног решења за хумку бр. 14. у Шумарицама⁷⁸⁹ према последњем конкурс који је расписао Спомен-парк. Конкурс је био расписан по позиву а трајао је од 1. фебруара до 31. марта 1975. године. На конкурс, на који је било позвано петорица вајара који су већ били упознати са захтевом. Рок за предају је био 31. март 1975, а рок за оцењивање радова је био најкасније до 1. маја исте године.⁷⁹⁰ Комисија се састала 27.05. 1975. године у просторијама Народног универзитета у Модричи и након прегледа радова је донела одлуку да се прва награда додели Алији Кучукалићу за рад под шифром „Лептир“, а друга Бошку Кућанском за рад под шифром „Чуваркућа“. Комисија је сматрала да преостала три рада не задовољавају захтеве конкурса. Што се тиче победничког рада жири је у свом образложењу навео да он није коначан јер ни идејно ни скулпторално нису решени многи детаљи (основица споменика, „бридне“ ивичне стране, дефиниција граничних линија обрису) па је у том смислу аутор био дужан да тражи додатна решења и коригује пројекат јер је жири сматрао да је основна идеја прихватљива.⁷⁹¹

3.1.1. Нереализовани споменик „Лептир на нишану“ Алије Кучукалића

Управа Спомен-парка је након тога (27. новембра 1975.) и уз сагласност општинских власти Модриче, именovala свој жири ради оцењивања изабраног идејног пројекта Алије Кучукалића.⁷⁹² Следећа седница жирија је била организована у Крагујевцу 6. децембра 1975.

⁷⁸⁸ „Информација о извршеном путовању у Модричу и разговорима који су том приликом вођени 21. и 22. 12. 1974. по питању изградње споменика у меморијалном простору Спомен-парка кога финансирају грађани СО Модрича“. Документација Музеја „21. октобар“.

⁷⁸⁹ Директор Спомен-парка је послао Скупштини општине Модрича два примерка претходног конкурса за гробницу у којој су била стрељана деца, чистачи обуће. 28. 12. 1974. Документација Музеја 21. октобар бр. 562/1 (28.12. 1974)591

⁷⁹⁰ Прва награда је износила 35.000 а друга 20.000 динара. „Конкурс за израду идејног рјешења пројекта споменика на једној хумци у Спомен-парку „Шумарице у Крагујевцу“. Документација Музеја 21. октобар бр. 01-624/ 1-75 (28.01.1975).

⁷⁹¹ Иако је Конкурсом било предвиђено да конкурсну комисију чине три члана које именује Скупштина општине Модрича и шест чланова које именује Управни одбор Спомен-парка Шумарице, Скупштина општине Модрича је као своје чланове именovala четири члана и то: др Мухамеда Карамехмедовића, декана Академије наука и умјетности Сарајево, Мухидина Спужића, професора из Модриче, Душана Пленшу, професора историје из Београда. Као представник Спомен-парка у жирију се појавио само директор Љуба Јовановић. „Обавјест о резултатима конкурса“. Документација Музеја 21. октобар бр. 01-6еу-1/75 (9.06.1975).

⁷⁹² Жива Ђорђевић, председник и чланови: Иван Антић, архитекта, Михајло Митровић, архитекта, Миодраг Живковић, вајар, Душан Пленча, историчар, Јордан Ерчевић, вајар, Верко Атанасијевић, срхитекта, Драгољуб Јовановић, директор Спомен-парка. „Обавештење члановима Управног одбора Спомен-парка 2.12. 1975“.

и тада је након обиласка локације заједно са аутором и прегледа макете жири Спомен-парка усвојио решење Алије Кучукалића. Жири је констатовао да његов пројекат обезбеђује „естетску, ликовну и идејну трансформацију историјског мотива стрељања крагујевачких родољуба“, при чему је симболично тумачење скулптуре, био очигледно саморазумљиво и недискутабилно. Аутору је сугерисано да у даљој разради пажњу посвети „монолитној интеграцији“ споменика као целине, конкретно захтевајући дорађивање доњег дела скулптуре, условно назване „нишаном“, а заправо постаментом. Аутор се обавезао да разради идејни пројекат споменика у складу са примедбама жирија, као и да понуди израду споменика у најсврхисходнијем материјалу у складу са „идејном поруком и естетским вредностима споменика“. Кучукалић се такође обавезао да понуди просторно решење за микро локацију споменика, односно урбанистичко-хортикултурно и комуникативно (прилазне стазе) и функционално (плато за окупљање посетиоца) решење. Оба решења су, уз опис радова, предмер и предрачун требала да се поднесу до 1. маја следеће 1976. године.⁷⁹³

Жири се поново састао 30. маја 1976. године у Крагујевцу када је оцењиван дорађени идејни пројекат споменика са прегледом макете и решење околног простора са хумком.⁷⁹⁴ Аутору споменика се у међувремену придружио сарајевски архитекта Ахмед Џувић који је, према захтеву жирија, предложио урбанистичко и хортикултурно решење простора око споменика и његовог повезивања са гробницом. Алија Кучукалић је коначно дефинисао идејно решење – основна крилата форма стилизованог лептира је задржана али је постоље решено као симболични „нишан“ односно кружни пролаз у подножју који би посетиоце водио кроз споменик. Читава структура је била замишљена монументално са 11,80 метара укупне висине са висином нишана од 2,5 и ширине 1,90 метара. (сл. 618.). Судаћи према макети која је била део конкурсног предлога, скулптура припада кругу асоцијативне апстракције биоморфног усмерења, каква је била распрострањена како у скулпторској пракси модернистичког канона током шесте и седме деценије, тако и у споменичкој продукцији тог времена.

Споменик је заједно са уређењем хумке и платоа заједно са припадајућим елементима (чесмом, клупама) био прихваћен као изузетно успело скулптурално и урбанистичко-хортикултурно идејно решење, иако су многи елементи још увек били неразјашњени.⁷⁹⁵ То се у првом реду односило на извођење споменика, материјал и завршну обраду. Велике димензије споменика су представљале посебан проблем који је имао своју естетску и симболичку и, коначно, и практичну страну. На све те проблеме је аргументовано указивао Миодраг Живковић. Свакако је инсистирао на смањење димензија споменика који по њему не би смео

Документација Музеја „21.октобар“, бр. 299. Иван Антић и Михаило Митровић нису били присутни на заседању, а у раду жирија су узели учешће и чланови Управног одбора Спомен-парка као и Божо Лукић из СУБНОР-а Модрича, др Мухамед Карамехмедовић, декан Ликовне академије у Сарајеву и Мухидин Спужић, директор гимназије у Модричи.

⁷⁹³ Критеријуми за оцењивање које је предложио председник жирија : садржај пројекта, предлог уређења микролокације, степен изражене идејности споменика ликовно креативним средствима, ликовно уклапање у спомен-парк, функционалност, рационалност и економичност идејног решења, изабрани и примењени систем конструкције, врсте и карактеристике грађевинских материјалан и изолационих и везивних средстава, предрачунска сума споменика. „Записник о стручном прегледу и оцени идејног решења за изградњу споменика стрељаним родољубима 21. октобра 1941. у Крагујевцу у Спомен-парку на хумци бр. 14. а коју ће изградњу да финансира СО Модрича“. Документација Музеја „21.октобар“ (6.12.1975.).

⁷⁹⁴ Стручним жиријем је председавао архитекта Жива Ђорђевић, члан Савета Спомен-парка и један о његових идејних твораца, Божо Лукић из СУБНОР-а Модриче, Михадин Спужић директор Гимназије у Модричи, Драгољуб Јовановић директор Спомен-парка, Проф. Иван Антић, Душан Пленча Миодраг Живковић, Јордан Ерчевић вајар Аутори пројекта Алија Кучукалић и архитекта Ахмет Џувић. „Записник о стручном прегледу и оцени идејног решења за изградњу споменика стрељаним родољубима 21. октобра 1941. у Крагујевцу у Спомен-парку на хумци бр. 14. а коју ће изградњу да финансира СО Модрича“. Документација Музеја „21.октобар“ (30.05.1976.).

⁷⁹⁵ Председник жирија, архитекта Жива Ђорђевић је био водећи глас који је говорио у прилог дела Алије Кучукалића.

имати више од 8 до 9 метара а која би се морала утврдити помоћу оријентира у самом простору за који је споменик био намењен. И други чланови жирија су имали сличне примедбе. С обзиром на место споменика које је највиша тачка у меморијалном простору, споменик од скоро дванаест метара, висине приближно троспратној згради, би био превише доминантан у односу на остале, чиме би се нарушила сама концепција Спомен-парка. На седници жирија је стога предлагано да као оријентир односно лимит висине споменика буде крошња највишег дрвета у Шумарицама. Такође, у најновијем плану Спомен-парка најистакнутије место је било резервисано за тек отворени Музеј „21. октобар“ па би подизање тако високог споменика засигурно угрозило симболични значај музеја који је преузео функцију споменика свим жртвама стрељања. Посебну бригу, посебно за директора Спомен-парка, је представљало финансирање тако монументалног пројекта будући да је лимит за реализацију споменика био осамдесет милиона (старих) динара. У овој фази преговора са ауторима, међутим, они су били спремни да према потреби смање (или повећају) димензије споменика.⁷⁹⁶ Смањење споменика, међутим, нарушило би његову основну идеју, која је подразумевала да празнина у доњем делу скулптуре, названа „нишан“ има функцију пролаза. Ни та празнина није била замишљена као чисти скулпторални елемент, већ је била подређена патриотској дидактици, будући да су на њеним странама били предвиђени пригодни текстови. Посетиоци би пролазом кроз споменик, симболично пратили пут стрељања током кога би било додатно едуковани и потом излазили на плато који би се разлиставао у шест латица – шест република.⁷⁹⁷ И поред несумњиве идеолошке привлачности ове идеје, овакав споменик се тешко могао реализовати. Наиме, празнина у доњем делу целе скулптуре, као чисто скулпторални елемент, одржива је само у датој пропорцији. Уколико би се висина споменика смањила, било из естетских, било из финансијских разлога, празнина би се такође морала смањити, али би то онда значило да не би могла имати функцију пролаза, како је првобитно замишљено. Пројекат је ипак усвојен и аутори су прихватили обавезу да приложи опис радова и приближни предмер и предрачун трошкова до 15. јуна 1976., а комплетан извођачки пројекат до 15. августа исте године.⁷⁹⁸ Захтев Модриче је био да се споменик заврши током 1976. године али је било јасно да се тај рок није могао испоштовати. Стога је предложено да се споменик открије наредне 1977. године на Дан бораца 4. јула. Наредни састанак је био уприличен 14. и 15. јуна у Модричи. Према договору, аутори су поднели идејни пројекат са описом радова и предрачун трошкова.⁷⁹⁹ Стручни жири је констатовао да Алија Кучукалић и Ахмет Џувић нису у целости извршили закључке од 30. маја 1976. који се односе на опис радова, посебно урбанистичког уређења околине и прилаза споменику, па им је рок продужен за још тридесет дана. Представници Спомен-парка су исказали велику резерву у односу на цену споменика која је износила чак две стотине педесет милиона (старих) динара, дакле више од три пута од оне коју је Општина

⁷⁹⁶ За инвеститора је одређена Управа Спомен-парка која је и одабрала извођача радова – сарајевско предузеће „ЛИК – Завод ликовних и примјењених умјетности“. Када је реч о извођачком пројекту, њега је по закону могла да израђује само пројектна организација која се бави високоградњом, док аутор може бити ангажован као спољни сарадник или пројектант.

⁷⁹⁷ „Записник о стручном прегледу и оцени идејног решења за изградњу споменика стрељаним родољубима 21. октобра 1941. у Крагујевцу у Спомен-парку на хумци бр. 14. а коју ће изградњу да финансира СО Модрича“. Документација Музеја „21. октобар“ (30.05.1976.)

⁷⁹⁸ Такође жири је одлучио да унутар пролаза кроз постоље споменика треба да буде текст „адекватан догађају и на тему братства и јединства наших народа и народности“. Текст је требало да усагласе заједнички Одбор за изградњу споменика из Модриче и Управа Спомен-парка.

⁷⁹⁹ „Извештај о боравку представника Спомен-парка „Крагујевачки октобар“ из Крагујевца у Модричи 14. и 15. јуна 1976. године поводом изградње споменика кога треба да финансира СО Модрича у меморијалном простору Спомен-парка.“ Извештај дао Драгољуб Јовановић 21. јун 1976. Документација Музеја „21. октобар“.

Модрича била спремна да плати.⁸⁰⁰ Упркос томе Општина Модрича је 4. августа потписала уговор са сарајевским *Лик-ом* о изради техничке и инвестиционе документације.⁸⁰¹

Алија Кучукалић, међутим, није испуњавао своје обавезе.⁸⁰² Општини Модрича је као и представницима Спомен-парка било очигледно веома стало да се реализује овај споменик, будући да су чекали извођачки пројекат до априла 1978. године.⁸⁰³ У крагујевачкој Светлости је чак био најављен и почетак изградње споменика.⁸⁰⁴ Реализацију ове скулптуре, онемогућио је међутим други проблем. Иако су, наиме, представници Спомен-парка упозоравали да је споменик од скоро 12 метара висине предимензиониран, чланови стручног жирија који су представљали Општину Модрича су ипак прихватили решење Алије Кучукалића и усвојили коначни пројекат под називом „Лептир на нишану“ 1. јуна 1978.⁸⁰⁵ Убрзо се, међутим, показало да Скупштина општине Модрича не може да обезбеди финансијска средства за овако велику скулптуру. Крајем 1979. представници Модриче су се обратили Алији Кучукалићу да смањи скулптуру за бар половину њене величине. Он је одбио да прихвати такву корекцију, иако је претходно, приликом другог жирирања овог решења, пристао на такву могућност. Општина Модрича је потом, очигледно поучена лошим искуством, одлучила да препусти Управи Спомен-парка да идејно решење за обликовање њиховог споменика потражи од неког истакнутог уметника „у кога има поверења“.⁸⁰⁶

⁸⁰⁰ Представници Спомен-парка су изразили сумњу да су цене „надуване“ да би се добила врећа вредност за израду извођачког пројекта, будући да се исти наплаћује процентуално од извођачке вредности. Одбор за изградњу споменика из Модриче је стога предложио представницима Спомен-парка да се прихвати идејни пројекат, иако је и ту било мањкавости, а да се провери предрачунска вредност и накнадно одлучи коме ће се поверити израда извођачког пројекта. За проверу пројекта и цена је било ангажовано и грађевинско предузеће „Ратко Митровић“ из Београда

„Закључци стручног жирија од 15. јуна 1976.“ Документација Музеја „21. октобар“ бр. 01-119/1 (14.03.1977.).

⁸⁰¹ „Препис Уговора закљученог дана 4.8. 1976. између „ЛИК“ Завод ликовних и примјењених умјетности Сарајево и Скупштина Општине Модрича“. Документација Музеја „21. октобар“ бр. 02-127 (13.09.1976).

Цена идејних скица и детаља је износила 109.858 динара. Рок за израд документације је био 30 дана по добијању података из тачке 10. уговора (подаци о носивости и саставу трла, микролокација споменика, подаци о смеру и интензитету ветрова). Тражене податке је Спомен-парк послао СО Модрича 26. 10. 1976. године. „Писмо и прилог упућено СО Модрича“. Документација Музеја „21. октобар“ бр. 01-639/1 (26.10.1976.)

⁸⁰² Како Алија Кучукалић није испунио своје обавезе, представници Спомен-парка и Скупштине општине Модрича су у почетком марта следеће, 1977. године донели заједничку одлуку да му продуже рок до 20. марта да достави комплетни пројекат споменика након чега је требало да потпише нови уговор са Општином Модрича. У супротном, према овим Договору представника обеју страна, Алију Кучукалићу је претила тужба Скупштине општине Модрича пред надлежним судом. „Договор представника Скупштине општине Модрича и Спомен-парка Крагујевачки октобар о предузимању даљих мјера за изградњу споменика у Спомен-парку у Крагујевцу“. Модрича 5. март. 1977. Документација Музеја „21. октобар“, бр. 01-624-3/77 (5. март. 1977.)

⁸⁰³ То је највероватније и био разлог што је Општина Модрича потписала и преурањени уговор са Алијом Кучукалићем још 11. јуна 1976. Уговор закључен између наручиоца Општине Модрича коју заступа председник Хајро Ширбеговић и извршиоца доцента Академије ликовних умјетности у Сарајеву Кучукалић Алије. „Текст Уговора“. Документација Музеја „21. октобар“.

Алија Кучукалић је прво одбио да испуни своје обавезе и достави потребне нацрте, да би касније пристао да изради нову макету споменика до краја септембра 1977. године. *Писмо Скупштине општине Модрича Спомен-парку од 23. марта 1977.* Документација Музеја „21. октобар“, бр. 01-624-9/77 (30.03.1977) Писмо Скупштине општине Модрича Спомен-парку од 21. јуна 1977. бр. 01-624-12/77 Документација Музеја „21. октобар“ . (27.06. 1977) Извођачки пројекат је био предат тек у априлу наредне 1978. године, а у јуну га је усвојио стручни жири који је именovala Општина Модрича. *Позив за седницу стручног жирија за оцену и пријем извођачког пројекта за изградњу споменика у Спомен-парку Шумарице Одбора за изградњу и уређење хумке у Спомен-парку „Шумарице“ Скупштине општине Модрича* . Документација Музеја „21. октобар“, бр. 01-624-7/77. 490

⁸⁰⁴ М. Марковић, „За лепши спомен-парк“, Светлост бр. 15. (20. април 1978), 11.

⁸⁰⁵ „Писмо Нандору Глиду од 18.12.1979.“ Документација Музеја „21. октобар“ бр.01-717/1 (18.12.1979).

⁸⁰⁶ Писмо Нандору Глиду од 18.12.1979. . Документација Музеја „21. октобар“ бр.01-717/1 (18.12.1979) I. Subotić, Nandor Glid, 134-136.

Овим је пропао први покушај да се у најзначајнијем меморијалном простору социјалистичке Србије, у крагујевачком Спомен-парку, демонстрира културни идентитет друге републике (БиХ) посредством репрезентативног монументалног дела њеног одабраног представника изведеног према општеприхваћеним правилима универзалног језика савремене скулптуре. Покушај је пропао због тога што сама република о којој је реч није могла да испуни очекивања појединих чланова стручног жирија који су смисао споменика превасходно видели у његовој улози симбола модерне босанско-херцеговачке културе. То је било у складу са стратегијом југословенске културне политике и стварања „југословенског уметничког простора“ не као интегративног, већ заједничког простора у којима се сусрећу и коегзистирају дивергентни и посебни (републички) идентитети. Општецивизацијски дискурс модернизма који је превладао у свим важнијим југословенским центрима и културним институцијама био је јединствена платформа конституисања и партикуларних републичких идентитета. То је била иста она културна политика која је стајала иза произвођења Алије Кучукалића у најистакнутијег републичког уметника БиХ. Кучукалић је наине већ стекао статус пионира модерне уметности у родној Босни и Херцеговини. Дипломиравши на Академији ликовних уметности у Љубљани 1965. године, на Одсеку за вајарство, где је и завршио последипломске студије, Кучукалић је био један од оних уметника који су у локалну босанско-херцеговачку уметничку сцену увели нови образац скулптуре модернистичког канона, варирајући га у својим радовима од различитих облика фигурације до готово потпуне апстракције скулптуре. Пре позива да изведе споменик у Крагујевцу, Кучукалић је већ реализовао јавну скулптуру у Сарајеву „Жена која седи“ као и *Споменик палим борцима и жртвама фашистичког терора* код Чапљине. Као преломни момемант у каријери овог уметника издваја се његово освајање прве награде на престижној Четвртој изложби Савезног удружења ликовних уметника Југославије (СУЛУЈ) чиме је „босанско-херцеговачка скулптура изашла из тоталне анонимности и захваљујући Кучукалићу досегла врх оне југословенске.“⁸⁰⁷ Споменик у Шумарицама *Лептир на нишану* требало је да буде круна дотадашње Кучукалићеве каријере и да својим језиком монументалне асоцијативне апстракције јасно покаже опште културно достигнуће Босне и Херцеговине, којим је ова република могла да се репрезентује равноправно поред Србије, Хрватске и Словеније.⁸⁰⁸

3.1.2. Споменик „Сто за једног“ Нандора Глида

Радним људима и грађанима Општине Модрича, који су и били иницијатори подизања споменика, било је превасходно стало да се подигне спомен-обележје у њихово име, те су се

⁸⁰⁷ Lejla Kučukalić, „The Strategy of Silencing the Artist to Perpetuate Culturicide“, *Quaderns de la Mediterrània* 27, *Identities and Memory: Rethinking Cultural Heritage*, (2018), 139-144, 142. <https://www.iemed.org/publication/the-strategy-of-silencing-the-artist-to-perpetuate-culturicide/> (Пристапљено 05.12. 2022.)

Најпознатије дело Алије Кучукалића постао је „Спомеником женама борцима у НОБ-у“ из 1981. године. Споменик је тешко био оштећен 2013. године Тек од 2016. захваљујући породици уметника, дело Алије Кучукалића, који је трагично погинуо током рата у Сарајеву 1992. године, се систематски ревалоризује као значајни део босанскохерцеговачког културног наслеђа, када се приређује ретроспективна изложба у Сарајеву и публикује репрезентативна монографија, да би убрзо била успостављена и уметничка награда „Алија Кучукалић“.

⁸⁰⁸ Уопштеност мотива модернистичке скулптуре никако није била препрека да се о њој мисли у контексту националних специфичности које су биле неговане у социјалистичкој Југославији. Закаснили рефлекс оваквих схватања показује и Лејла Кучукалић која тврди да је БиХ била од седамдесетих препозната због свог изузетног уметничког достигнућа као аутономна култура захваљујући Кучукалићевом вишеструком уметничком и културном раду у пољу скулптуре. L. Kučukalić, „The Strategy of Silencing the Artist“, 140-141.

зато обратили директно Управи Спомен-парка у Крагујевцу, одлучивши да једноставно заобиђу преамбициозни пројекат, његовог аутора и стручни жири који га је, упркос очигледним финансијским ограничењима, упорно наметао. Након молбе упућене Управи Спомен-парка којом јој препушта избор уметника, Управа се тим поводом обратила познатом аутору споменика жртвама фашизма - Нандору Глиду, уметнику који је својим остварењима у Маутхаузену и Дахау стекао светску репутацију и са којим је већ имала добро искуство када је урадио амбијенталну инсталацију за новоотворени Музеј 21. октобар.⁸⁰⁹ Општина Модрича је била спремна да обезбеди сто двадесет милиона (старих) динара, а споменик је, будући да је прошло већ четири године од прве иницијативе, требало да буде готов најкасније до Октобарских свечаности наредне године.

Идејно решење Нандора Глида је прихваћено већ почетком 1980.⁸¹⁰ За разлику од претходног споменика (Стогови), који је имао наглашено архитектонско-урбанистички и пејзажни карактер, Глидов је решен као класична скулптура изливена у бронзи. Споменик је назван симболично „Сто за једног“ према немачкој наредби по којој се за сваког убијеног Немца мора убити сто Срба. Скулптура представља мрежу испреплетених тела стрељаних жртава чији обриси формирају облик који подсећа стабло дрвета са разлисталом крошњом. Налази се на пропланку на малом бетонском постаменту окружен природним „амфитеатром“ оближње шуме. Поплочана стаза води од стајалишта на кружном путу до спомен плоче у виду камена необрађених ивица на којој су уписани подаци о аутору и дародавцима - радним људима и грађанима Модриче (БиХ) и стихови из поеме Ђорђа Радишића, која је била на програму *Великог школског часа* претходне године:

*Слободо,
Овде су сто за једног пали
И за твој долазак стазу ову
Срцима својим поплочали.*

Био је то велики повратак скулпторске концепције споменика и истовремено дело истакнутог уметника, познатог као аутора многих иконичних дела како југословенске и тако и европске споменичке пластике. До подизања споменика у Шумарицама Нандор Глид је већ имао изграђену међународну репутацију и етаблиран положај у „југословенском свету уметности“ у коме је учествовао не само као аутор, већ и као активиста, радник у пољу културе и предавач на Факултету примењених уметности у Београду. Био је један од оних југословенских уметника који су веру у слободу стваралаштва успешно интегрисали са идејом о ангажованој улози уметности. Обављајући многе струковне, друштвене и политичке функције бранио је и чувао идеолошке темеље државе и партије којој је и сам припадао.⁸¹¹

Нандор Глид је припадао првој послератној генерацији српских и југословенских вајара. Рођен у Суботици, у јеврејској породици чије је страдање у Холокаусту, као и властито искуство у партизанима, умногоме одредило и његов приступ меморијалној уметности.⁸¹²

⁸⁰⁹ I. Subotić, Nandor Glid, 134-136

⁸¹⁰ „Записник о прегледу, анализи и оцени на дан 13. 2. 1980. Идејног решења поред гробнице стрељаних бр. 14.“ Документациона основа“, Истраживачки пројекат Спомен-парка „Крагујевачки октобар“, Дирекција за урбанизам и изградњу Крагујевац, 1982, 4.

⁸¹¹ О Нандору Глиду је много писано током читаве његове каријере. Катарина Адања, Споменик у Дахау. Дело југословенског вајара Нандора Глида, Јеврејске преглед, Београд, 1968. Лазар Трифуновић, Апотеоза људске патње, споменик Нандора Глида у Дахау, Архитектура-урбанизам бр. 58, (Београд 1969). Стојан Ђелић, Нандор Глид, Уметност бр. 18-19, (Београд 1969), 78-83. Нандор Глид, Ана Барањи (ур.) (Градски музеј Суботица, 1990). Последња синтетичка студија са каталогом свих радова и комплетном библиографијом у виду репрезентативне монографије појавила се 2012. Irina Subotić, Nandor Glid, Beograd: Vujičić kolekcija, 2012.

⁸¹² Miško Šuvaković, „Umetnost XX veka u Vojvodini. Kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini. Memorijalna skulptura – slučaj Nandora Glida“, Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (2008), 86-88, 864. Упор: I. Subotić, Nandor Glid, 5.

Након ослобођења посвећује се студијама вајарства на Академији примењених уметности у Београду које завршава. 1951.⁸¹³ Почетком шесте деценије, Глид је, као и већина српских скулптора, још увек стварао у духу академске уметности иако је догма соцреализма већ тада била, бар декларативно, напуштена. Његови први споменици су прослављали хероизам радника и партизана (Споменик палим рударима у Јарандолу из 1951. и Споменик палим борцима НОБ-а у Требињу из 1953.) крећући се у задатим оквирима фигуралне реалистичке пластике са свим особеностима жанра. Прво суочавање са најактуелнијим токовима модерне пластике и раскораком у односу на застареле академске норме и миметичке принципе соцреализма, Глид доживљава на конкурс за Споменик непознатом политичком затворенику 1952.⁸¹⁴ Већ наредне године добија прилику да се у Паризу директно упозна са делима европске модерне скулптуре – Роденом на првом месту, чија су дела указала на другачије (нетрадиционалне) могућности скулптуре у приказивању стварности од које Глид никад неће одустати. Поред Родена који ће остати стална инспирација, париско искуство Глиду доноси упознавање са делима историјског предратног модернизма: Бурдела, Мајола, Бранкушија, Липшица, Давида Смита, Хулија Гонзалеса, Маринија, Калдера, Певзнера и Габоа.⁸¹⁵

За Глидову меморијалну скулптуру од посебног значаја је био рад Осипа Задкина који је у то време завршавао свој споменик у Ротердаму, на чију ће се ангажовану фигурацију и сам надовезати.⁸¹⁶ Након Париза, сусрет са делом Хенрија Мура на београдској изложби овог уметника је за Глида, попут многих других српских уметника те генерације, била од пресудне важности, дајући кључан допринос већ постојећем импулсу ослобађања од вајарских конвенција и истраживању нове форме. На изложби савремене српске скулптуре 1957. излаже два портрета и једну композицију које је критика похвалила.⁸¹⁷ У то време ради на изради споменика палим борцима уз манастир Завалу у коме први пут у овом жанру скулптуре показује наговештаје одступања од соцреалистичког канона покушавајући да пронађе другачије моделе изражајности људске фигуре, као и место фигуре у ширем склопу споменичке композиције.⁸¹⁸ У варијантама овог решења, Глид је експериментисао са идејом празнине као главног носиоца облика задржавајући се на једној, до крајности стилизованом и поједностављеној фигури, која се у виду „процепа“ драматично истиче у маси зида. Клонули положај тела ослоњен на иконографију *Скидања с крста* већ је био одраније прихваћено средство исказивања патње у уметности прослављања НОБ-а. Недвосмислена сугестивности људске фигуре, која је приметна и у изведеној и у неизведеној варијанти споменика ће, заједно са мотивом празнине, постати обавезни елементи особеног споменичког стила који ће Нандор Глид убрзо развити и захваљујући коме ће стећи завидну међународну репутацију.

Глид је за кратко време успео да потпуно трансформише свој рад од узорне академске моделације засноване на идеализованом реализму људске фигуре, ка потпуно новом изразу. Експерименте у уопштавању фигуре прво спроводи у делимично геометризованој синтези маса и заглађивању фактуре као што се види на скулптурама у гипсу из 1952. и 1954. међу

⁸¹³ Био је у првој генерацији школованој у класи Радета Станковића поред Ота Лога, Небојше Митрића, Миодрага Живковића, Миодрага Мише Поповића, Драгана Таминцића и Веселка Зорића. Станковић је како запажа Ирина Суботић неговао континуитет, скулптуру класичних назора у синтези са модернизмом I. Subotić, Nandor Glid, 28.

⁸¹⁴ О просветљујућем искуству које је овај конкурс имао на ауторе из Југославије речито сведочи сећање Душана Цамоње који је такође учествовао са застарелом концепцијом споменика у маниру реалистичке пластике. Ibid., 10.

⁸¹⁵ Ibid., 52.

⁸¹⁶ Ibid., 12.

⁸¹⁷ *Савремена српска скулптура*, каталог изложбе. Изложбени павиљон у Масариковој, (Београд 12-28. јануар 1957.) М.Б. Протић, *Савремена српска скулптура, Борба*, (3. фебруар 1957.).

⁸¹⁸ I. Subotić, Nandor Glid, 64.

којима је и модел за споменик Марксу и Енгелсу,⁸¹⁹ да би истовремено започео истраживања у другом правцу – ка редукцији масе уз издуживање форме и њено истањивање приметним на фигурама рањеника већ од 1953.⁸²⁰ Ову форму ће испитивати и у годинама које следе у оквиру литерарне тематике,⁸²¹ да би је највише развио у тематском кругу мартиролошких представа НОБ-а и то прво у ситној пластици која је за Глида, поред меморијалних дела и портрета, остала важан медиј уметничког деловања. Тада, кроз композиције *Преноса рањеника* из 1956.⁸²² почиње да ствара свој препознатљиви стил заснован на сведеној фигурацији и експресији ђакометижских издужених и истањених људских тела. Одлазећи даље у испитивање форме, њиховим груписањем почиње да ради на новом концепту скулптуре стварајући арабескне просторне целине карактеристичне мрежасте структуре. Упадљива сличност Глида са Албертом Ђакометијем налази се у кључном елементу њихове уметности: крхких тананих тела – скелета који указују на сродност њиховог смисла: у оба случаја се ради о „суморном осећању унутрашње празнине“, егзистенцијалистичком осећају отуђености и немоћи, након масовних уништења у Другом светском рату.⁸²³ Према Лазару Трифуновићу, Глид је, поред Јована Солдатовића, Виде Јоцић и Матије Вуковића, био један од најистакнутијих представника егзистенцијалног експресионизма у српској модерној скулптури, једним од упоришта антропоморфне пластике, прихваћене, али свакако мање вредноване у односу на новију апстрактну скулптуру „слободног облика“. Трифуновић је овај правац видео као могућност да се антропоморфној пластици да нова форма, ближа актуелном човеку и његовој судбини - трагично осећање човека жртве, стање безнађа у атмосфери неизвесности хладног рата.⁸²⁴ Попут Ђакометија који своје фигуре развија као симболе – „прозрачне конструкције“ и Глид људско тело третира као бестелесни знак, задржавајући се баш као и Ђакомети у пољу скулптуре и њених проблема, али, по сопственом признању, полазећи са супротних полазних основа. Код Ђакометија је „суштина у садржини која је присно везана за тло“ сматрао је Глид, док он сам „бежи од тла.“⁸²⁵ То „бежање“ од тла наговештено већ у скулптурама *Рањеника* из средине педесетих Глид ће развијати и касније, посебно у својој меморијалној скулптури.

Преломни тренутак у уметничкој биографији Нандора Глида представља успех на конкурс за *Споменик југословенским жртвама* у нацистичком логору у Маутхаузену који је СУБНОР Србије расписао 1957. У завршеном делу Глид је успео да своја претходна испитивања граничних могућности антропоморфне скулптуре, редукцији волумена и размишљања о празнини као обликовном елементу, преточи у монументалну раван. „Мрежа“ је развијена као дводимензионална правоугаона површина састављена од људских тела доведених до границе препознатљивости – композиција линеарних форми попут решетке од изломљених људских удова у којој се понављају мотиви торза, главе и шаке. Споменик је, по речима Ирине Суботић: „кошмарни, натуралистички приказ у коме се разазнају испружене, деформисане кости испреплетених костура, наглашених лобања, руку људи у последњем рошцу, у вапају“. У формалном и извођачком смислу Глидова иновација се односи на линеарност деформисаних облика „који наговештавају апстракцију и воде дијалог са простором створеним перфорирањем“, на шта указује и сама техника скулптуре која је

⁸¹⁹ (Без назива 1952/7 вероватно модел за *Споменик Марксу и Енгелсу* и Фигура 1954/6 Catalogue raisonné 327, 236.) I. Subotić,

⁸²⁰ *Рањеник*, глина, бр. 153/9, (Catalogue raisonné, 327.). Из исте серије је и фигура рањеника која се види на фотографији уметника у атељеу из 1953. I. Subotić, Nandor Glid, 54

⁸²¹ (Дон Кихот 1955/11 Дијана 1955/10 Ратници 1956/3 и 1956/4), I. Subotić, Nandor Glid, Catalogue raisonné 327.

⁸²² (1956/1 и 1956/2) I. Subotić, Nandor Glid, Catalogue raisonné 327, 236.

⁸²³ Christian Klemm, C. Lanchner, et. al., *Alberto Giacometti* (Museum of Modern Art, New York/ Kunsthaus Zürich 2001). О егзистенцијалистичком тумачењу фигура Алберта Ђакометија Н. Rid, *Moderna skulptura*, 156-160.

⁸²⁴ L. Trifunović, „Putevi i raskršća srpske skulpture“, 16-17.

⁸²⁵ I. Subotić, Nandor Glid, 54.

начињена од ливеног гвожђа пресвученог молибденом. Снажна изражајност ове „металне графике“, како је сам Глид називао ове конструкције, и потресни ефекат скулптуре, обезбедили су му подршку и признање у домаћој и међународној јавности.⁸²⁶

Меморијална скулптура остаће, поред ситне пластике и портрета, једна од главних уметничких преокупација Нандора Глида. Успех споменика у Маутхаузену обезбедио му је позив за учешће на међународном конкурс за споменик у још једном логору смрти – Дахау.⁸²⁷ Понављајући исту форму решетке као на претходном споменику, Глид је искористио мотив наелектрисане жичане ограде испреплетене са седам људских фигура сведених на скелете, издужених и изломљених удова, како би добио још снажнији, драматичнији ефекат. Када је монументална конструкција под називом *Међународни споменик 1933-1945* откривена 1968. године, био је то тријумф и самог уметника, али и читаве југословенске културне дипломатије.⁸²⁸ Критика је једнодушно разумела симболику и реторику скулптуре сматрајући је „апотеозом људске патње“ тумачећи је кроз уобичајене антитезе „живота и смрти, слободе и затвора, светлости и мрака...“ (Л. Трифуновић). И њена естетика унутар модернистичког канона је била неупитна, па је тако сматрана „смишленом синтезом чисте идејности без баласта литературе“ ... у којој се сједињују три важне тековине модерне скулптуре: „трагична појавност ђакометијевске фигуре с муровским откривањем нових вредности и особености човекове анатомије, с једне стране и смеле просторне пројекције Антоана Певзнера, с друге.“ (Александар Басин).⁸²⁹

У формалном смислу истраживања нових структура, посебно у контексту развоја који ће довести до познијих монументалних остварења међу којима се налази и споменик у Крагујевцу на самом почетку девете деценије, а потом Менора у пламену на њеном крају, најважнијом се чини једна линија скулпторског мишљења која је након разграђене форме, дводимензионалне транспарентне „решетке“ споменика у Маутхаузену и Дахау, довела до њене поновне интеграције, заокруживања волумена и реафирмације облика као објекта скулптуре. Већ 1959. у првом нереализованом пројекту за Дахау, а касније и оном оствареном у споменику *Балада о вешанима* у Суботици (1967), Глид започиње истраживање вертикалне тродимензионалне форме као „композиције која ће са свих страна деловати подједнако интензивно“⁸³⁰ Та потреба да се артикулише идеја уздицања, „бега од тла“ још више је везана за мотив *Феникса* - митске птице која се рађа из сопственог пепела и симболизује наду у живот након смрти, који Глид истражује на низу остварења током седамдесетих година. Развијајући овај, у суштини апстрактни мотив, и у галеријској и у монументалној верзији, Глид је дошао до одређене варијанте разлисталих форми које се у обликовном и метафоричном смислу ослањају на симбол пламена и ватре са свим њеним митолошким и религијским конотацијама.

⁸²⁶ I. Subotić, Nandor Glid, 94-96.

⁸²⁷ О Глидовом учешћу на првом конкурс за Дахау расписаном још 1959. на коме је поред њега од југословенских уметника учествовао и Душан Џамоња, решењем које је заједно са Аном Бешлић дао за уређење Апелплаца и променама у свом дизајну главног споменика до 1965. I. Subotić, Nandor Glid, 96-100.

⁸²⁸ K. Hoffmann-Curtius, S. Nurmi-Schomers, „Memorials for the Dachau Concentration Camp“, Oxford Art Journal, Vol.21, No. 2, (1998), 23-44. О рецепцији споменика код југословенске и стране јавности и југословенској партиципацији у међународном донаторском подухвату за подизање споменика у Дахау. I. Subotić, Nandor Glid, 100-104. Иконичан статус овог споменика је потврђен и постављањем реплике у централном месту сећања на Холокауст – Јад Вашем меморијалу у Израелу 1979.

⁸²⁹ Л. Трифуновић, „Апотеоза људске патње. Споменик Нандора Глида у Дахау“, Архитектура урбанизам, Београд, бр. 58. 1969. A. Bassin, „Nandor Glid. Naši sodobni slikarji in kiparji“, Delo (31. avgust 1968) Према: I. Subotić, Nandor Glid, 100.

⁸³⁰ Siniša Vuković, Међународни конкурс за споменик жртвима логора у Dahau. Prikaz dva prvoplasirana projekta jugoslovenskih autora“, Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, peimenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza društava arhitekata i Saveza društva urbanista Jugoslavije, бр. 3. (1960), 35-37. Ову форму ће даље истраживати и у својој скици за споменик на Теразијама из 1979, а оствариће је и у скулптури *Кристална ноћ*.

Опште место југословенских социјалистичких меморијала - победу живота над смрћу, Глид је овде исказао симболичном формом дрвета у чудној фантазмагоричној визији људских тела испреплетених у разлисталу крошњу. То, међутим, више нису „ђакометијска“ издужена тела – скелети који се једва распознају, већ фигуре у пуној пластици са довољно реалистичких детаља (лица, стопала, шака са стиснутим песницама), да се њихова готово кореографска ритмичка диспозиција, неочекивано затворена у кружну форму крошње, чини блиском кошмарској надреалистичкој представи. И поред ослањања на прошла остварења, посебно на „мрежу“ од људских фигура, али и испитивање структура које материјал напрежу супротно сили теже, споменик *Сто за једног* нема праве претходнике ни у бројним цртежима, нити у споменичкој, али ни у студијској или галеријској пластици.⁸³¹ Свестан његове особености, у интервјуу који је дао поводом откривања споменика, Нандор Глид је покушао да образложи необичну форму ове скулптуре: „У овој композицији имам много фигура, а да немам ниједну једину. Најинтересантније је што је то тако дато да се наслућује и осећа трећа димензија у дубини, дакле да се нешто догађа и са једне и са друге стране. Ако би покушао да то некако дефинишем била би то једна врста тродимензионалног дуплог рељефа.“⁸³² Глидова брига за перцепцију споменика и његова сензибилираност према простору и његовом целокупном контексту, која га је чинила једним од најуспешнијих уметника српске и југословенске меморијалне уметности, битно је утицала и на идејно решење скулптуре за Крагујевац. Одабир облика дрвета, које је било полазна основа за разраду форме споменика било је повезано и са шумовитим пределом Шумарица и посебно места гробнице бр.14. За разлику од предлога Алије Кучукалића који се наметао околини, Глидов је настојао да се у њу уклопи, да је допуни, не реметећи њен склад. Глид је сматрао да је имао срећу што је имао прилике да изведе своју скулптуру у једном од најлепших места у Спомен-парку „готово идеалном простору зеленог амфитетара и небом као позадином“.

Према тумачењу њеног аутора, скулптура представља заустављен живот, „али то није „ода смрти, већ псалм над животом који је пресечен“. По сопственом сведочењу Глид је инсистирао на „оном пресудном грчу што означава борбу, жељу за животом, немирење са смрћу. То је та снага која избија из стиснутих песница, из јако испружених и истегнутих мишића руку и глава. Такво виђење донело ми је неке нове и изненађујуће могућности.“⁸³³ За Глидову споменичку скулптуру у целини, па тако и за споменик *Сто за једног* централна је била мисао о патњи као покретачу човека као бића, али и читаве људске судбине. То је био предуслов нове западне морализаторске уметности која треба да упозорава садашњост и служи (бољој) будућности. Глид је и себе као уметника схватао као „савест свог времена“, а биографија и стваралаштво су у његовом случају били чврсто испреплетани.⁸³⁴ Остајући веран својим искуствима и уверењима Глид је сматрао да је уметник дужан да сведочи о мрачним тренуцима човечанства што истинитије и снажније, а Крагујевац је за њега представљао један од таквих најдрастичнијих примера чије размере попримају особине античке трагедије. Освета, ослобођење, тријумф над смрћу, су ипак биле главне идеје које је желео да искаже својом необичном скулптуром.⁸³⁵ Као дрво изникло из тла у коме почивају стрељани, споменик, заједно са природом која га окружује, представља алегорију обнове живота.

У крагујевачком споменику Нандора Глида нема оног егзистенцијалистичког немира који је био главна особина његових ранијих меморијала и које је међународна и домаћа

⁸³¹ Јелена Давидовић, „Нандор Глид – страдање и проћишћење“, текст у каталогу изложбе Глид, из личне заоставштине уметника, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац 2015.

⁸³² Љ. Обрадовић „Борба и немирење са смрћу. Разговор са аутором споменика *Сто за једнога*“, Светлост бр. 42. (16.10.1980.), 6.

⁸³³ Исто.

⁸³⁴ „Ако је хроничар свог времена уметник налази своју инспирацију и у рату и у миру. Али, људска судбина, човек као биће, а већем искушењу је у рату.“ I. Subotić, Nandor Glid, 5.

⁸³⁵ Љ. Обрадовић „Борба и немирење са смрћу. Разговор са аутором споменика *Сто за једнога*“.

критика сагледавала као симбол универзалне људске патње. Споменик је на неки начин близак псеудо-историјској поетици постмодерне који поред поигравања са границом реалности и фикције, представља и велики повратак скулптуре не само у својеврсној рестаурацији масе, већ и у опредељењу за бронзу, коју су током претходне две деценије потисли други метали и легуре. Могло би се рећи да је Глид њоме отворио могућност дијалога монументалне скулптуре са неким од тековина београдске *нове фигурације* која је кроз фигуру/предмет започела релативизацију уметности високог модернизма и апстракције као њене парадигме⁸³⁶ Тада ће, надовезујући се можда и на „дух времена“ изјавити: „Мени треба тема. Никад се нисам кретао у апстрактним водама“. „Никад нисам тежио апстракцији“.⁸³⁷ Лишен компоненте свесне идеолошке критике која је уметност нове фигурације чинила субверзивном, споменик *Сто за једног* невољно, чак упркос искреним намерама његовог аутора, својом неочекиваном структуром, одражава истрошеност „великих“ идеја како модернизма и тако кохерентне слике монументалне прошлости. Можда је баш тај „невидљиви“ слој недореченог другачијег погледа, био разлог што је крагујевачки споменик остао усамљен у Глидовом опусу.⁸³⁸ Доба великих остварења споменичке уметности НОБ-а је дефинитивно прошло, а током осамдесетих у скулптури је, као и у сликарству, дошло до нових појава.⁸³⁹ У оквиру Глидовог опуса, споменик *Сто за једног* остао је у сенци његових ранијих остварења, посебно оних везаних за нацистичке концентрационих логоре у Маутхаузену и у Дахау који му је донео светску славу и истакнуто место у уметности сећања на страдање Јевреја у Другом светском рату. Пажњу му је у новије време посветила проф. Ирина Суботић у репрезентативној монографији посвећеној овом уметнику, чија су језгровита тумачења и евалуација доследни идејама времена у коме је споменик настао:

„Као и на другим Глидовим препознатљивим знамењима, и овај споменик својом симболиком убедљиво говори о безумној мученичкој смрти младих и старих. Изобличени ликови, као да су истовремено и живи и мртви, приказани у последњем стадијуму живота у немом вапају, пуни телесности и тежине, у крупним формама који говоре о уступку фигурацији, и које својим односима – а не само великим димензијама – доприносе монументалности споменика.“⁸⁴⁰

Споменик је свечано откривен у оквиру Октобарских свечаности 1980. године пре почетка антиратне манифестације „Велики школски час“. Част да одржи говор и открије споменик припала је Ахмеду Шеховићу, председнику републичког одбора СУБНОР-а БиХ.⁸⁴¹ Као и у претходним случајевима, споменик је приликом свечаности откривања био доследно идеолошки контекстуализован у складу са идејама југословенског социјализма и правоверног смештања жртава стрељања у оквиру сећања на НОБ: „Ово, седмо, знамење на монументалном простору Спомен-парка „Крагујевачки октобар“, у овом, крагујевачком, „широм света познатом светилишту“, овај бронзани споменик чуваће успомене на племените жртве. Њихова родољубива крв пала је на плодно тле, никла је нова снага, умножила се и ојачала до победе, до коначног слома фашизма и данашње социјалистичке стварности.“ У том духу је у свом говору наставио и Ахмед Шеховић, поистовећујући стрељане грађане са јунацима великих битака НОБ-а (Кадињаче, Зеленгоре, Козаре, Неретве, Сутјеске...) у којима су пали „многи синови и кћери свих наших народа и народности“. За њега, сви они су творили „друштво

⁸³⁶ L. Merenik, *Umetnost i vlast*, 153.

⁸³⁷ „Мени треба тема..Никад се нисам кретао у апстрактним водама“.. „Никад нисам тежио апстракцији.“ С. С. Пелић, „Нанадор Глид. Разговор у атељеу“ (1980) 722-80, наведено према I. Subotić, Nandor Glid, 54.

⁸³⁸ Крајем те исте деценије Глид ће остварити сличну симбиозу предмета и људских фигура у монументалној форми у *Менору у пламену* постављену која ће имати посебно место у оквиру сећања на Холокауст београдских Јевреја. (Варијанта скулптура ће бити постављена у Солуну 1997) , I. Subotić, Nandor Glid, 140-144.

⁸³⁹ Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete-nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, N. Sad 1995.

⁸⁴⁰ I. Subotić, Nandor Glid, 136.

⁸⁴¹ З. Глишовић, „Сан им чува историја“, *Светлост*, бр. 43. (23. октобар 1980.),2.

слободних људи под руководством друга Тита – генијалног стратега револуције и војсковође“, а Шумарице су школа југословенског социјалистичког патриотизма – „ова места васпитавају омладину и упућују је да се чвршће веже за социјализам, за самоуправљање, власт радничке класе, за братство-јединство и равноправност свих наших народа и народности“.⁸⁴² Споменик *Сто за једног* је тако, уместо симболичне репрезентације Босне и Херцеговине, што је требало да буде са монументалним остварењем Алије Кучукалића, остао превасходно успомена на радничку солидарност и деловање радних организација унутар система самоуправног југословенског социјализма који, како се види из овог примера, није нужно био повезан са идеалном пројекцијом републичких идентитета унутар југословенске федерације.

3.2. Скулптуре Јована Солдатовића

Пар година пре коначног разрешења споменика који је требало да репрезентује Босну и Херцеговину, у Спомен-парку су постављене две скулптуре Јована Солдатовића. Оне нису имале споменички карактер у стриктном смислу, односно нису, како је планом о уређењу Спомен-парка предвиђено, биле везане за неку од гробница стрељаних. Скулптуре су биле донација Јована Солдатовића, тада већ једног од најистакнутијих српских и југословенских уметника. Иако тачне околности које су довеле до ове сарадње нису познате, Солдатовићеве скулптуре, исто као и циклус слика Петра Лубарде, припадају категорији личне репрезентације у Шумарицама као церемонијалном етатистичком простору првог реда. Солдатовић је, заједно са Олгом Јеврић, Аном Бешлић, Олгом Јанчић, Нанором Глидом, припадао првој послератној генерацији српских вајара. Образован на београдској Ликовној академији и после ње у Мајсторској радионици Томе Росандића, рано је изградио свој препознатљив вајарски рукопис и уметнички светоназор. Један од најактивнијих вајара, Солдатовић је учествовао на свим важнијим изложбама југословенских уметника у земљи и иностранству. Био је најагилнији покретач групе *Простор 8* и иницијатор излагања скулптуре на отвореном, а слободни простор је за њега остао природно станиште скулптуре. Током шездесетих и седамдесетих достиже највећа признања и успехе када реализује више проминентних скулптура и споменика, међу којима и скулптуру *Двоје* постављену као поклон Југославије у парку испред зграде Уједињених нација у Њујорку и монументални споменик жртвама фашистичке рације 1942 *Породица* у Новом Саду. Везан за идеју отвореног, јавног простора као идеалног, и естетског и контекстуалног оквира скулптуре, Солдатовић је добар део свог деловања посветио управо ангажованом постављању скулптура бирајући амбијенте проминентне историјске и културне вредности, па је тако своје радове оставио у београдском Ташмајдану, на бедемима Петроварадинске тврђаве, Стражилову на Фрушкој гори и многим другим значајним местима широм Србије и Југославије.⁸⁴³ Солдатовић је такође био ангажовани уметник који је проактивно деловао у име хуманистичких, анти-ратних и антифашистичких циљева. Имајући то у виду, као и високо етаблирану позицију самог Солдатовића, постављање његових скулптура у Спомен-парку у Крагујевцу, као најпознатијем меморијалу посвећеном жртвама фашизма, чинило као логичан и очекивани исход.

Скулптуре за Спомен-парк у Крагујевцу формално се налазе у оквирима препознатљивог Солдатовићевог уметничког језика са карактеристичном, аскетском

⁸⁴² М. Шерифовић „Шумарице добиле седми споменик родољубима палим 21. октобра 1941. - Сто за једног“, Светлост, бр. 43. (23. октобар 1980.), 2.

⁸⁴³ Lj. Ivanović, „Vajar Jovan Soldatović“, u: Jovan Soldatović – skulptura, katalog izložbe, Galerija savremene likovne umetnosti Vojvodine, Novi Sad 1985., 7-19.

фигурацијом издуженог, ђакометијевског типа. Морфолошки и садржајно ослоњене су на експресионизам и суморну егзистенцијалистичку филозофију хладноратовске епохе типичну за његове остале скулптуре и споменике. Солдатовић је Крагујевцу поклатио три скулптуре, односно скулпторалне групе, којима је обухватио две главне теме свог опуса – фигуре животиња и човека, желећи да остави свој лични траг у једном од најистакнутијих „светих“ патриотских простора социјализма. Солдатовићево ексклузивно везивање за отворени простор и намеру да тај простор „савлада и потчини сопственим визијама живота и животне динамике“, ⁸⁴⁴ одредило је и његов однос према скулптурама које је радио за Спомен-парк. Прву тему је чинила група срна, мотив који је Солдатовић већ реализовао у неколико варијација и по коме је био прослављен, а које је замислио у близини „сломлјених крила гимназијске младости и 'Крвавој бајци' Десанке Максимовић“. Срне, су требале да представљају симбол живота и предаха за нове генерације и њиховог контемплативног ходочашћа овом месту. Друга скулптура *Без илузија* заснована на архетипском Роденовом *Мислиоцу*, по истој логици била је намењена простору у близини Споменика малим чистачима обуће, како би његова апстрактна форма „била разумљивија за човека безнађа“ и, коначно *Суђаје* – група од три „народне виле“ које одређују дечју судбину, по могућству срећнију од оне коју су имала деца те 1941. године. ⁸⁴⁵

У Крагујевцу је акт поклањања био, слично Лубарди, прихваћен као прворазредни културни догађај. Солдатовић је био представљен као најистакнутији уметник Војводине и њен својеврсни репрезент, убрзо и у стручној јавности оцењен као „творац традиција и континуитета (...) скулпторалних облика на тлу Војводине“. ⁸⁴⁶ Његове скулптуре намењене Крагујевцу, бар у времену када су биле представљене јавности, добиле су тиме значај видљивости партикуларног војвођанског идентитета, свакако повезаног са уставним променама из 1974. године, које су двома српском покрајинама дале готово републичка овлашћења. Солдатовић, који је иначе живео у Новом Саду, прихватио је овакву слику, наглашавајући да није пропустио прилику да обиђе Спомен-парк „сваки пут када је обилазио Србију“. ⁸⁴⁷ Са Крагујевцем је био везан и личним познанствима, посебно са Николом Јанковићем и рођеним братом Наде Наумовић, па су тако мотиви за овај чин, осим опште хуманих, и на дубљем нивоу били лични. Ипак, стално свестан своје друштвено-политичке улоге, Солдатовић је инсистирао на поклону, свом „хододарју“ као примерном почетку сарадње два града - Крагујевца и Новог Сада, сродна по својој борби за ослобођење и у заједничкој изградњи социјалистичког друштва. ⁸⁴⁸

Иако је Солдатовић поклатио три скулптуре, ⁸⁴⁹ у Спомен-парку су остале само две, а и оне нису биле постављене онако како су биле замисљене. Уместо тога, поред споменика ђацима и малим чистачима обуће, скулптуре су својом позицијом везане за зграду музеја - Човек без илузија је постављен на сутеренском платоу код улаза у Музеј 21. октобар, док су Суђаје смештене на узвишењу на самом прилазу Спомен-парку и музеју који доминира визуром. Својом позицијом и тематиком скулптуре Јована Солдатовића постале су интегрални део централне меморијалне целине у Спомен-парку.

⁸⁴⁴ М. Коларић, *Јован Солдатовић*, каталог, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1970.

⁸⁴⁵ М. Кандић, „Срне у питоминама Шумарица . Хододарје Јована Солдатовића“ Светлост, бр. 3. (26. јануар 1978), 8. Велики школски час бр. 11. (1979), 36.

⁸⁴⁶ Љ. Ivanović, „Вајар Јован Soldatović“, 7. Крагујевачкој публици Солдатовић је био представљен као најбољи војвођански уметник. О његовом програмском ретроактивном произвођењу у војвођанског уметника говори и тадашња литература: М. Arsić, *Likovna umetnost u Vojvodini 1944-1954*, (Galerija savremene likovne umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 1980).

⁸⁴⁷ М. Кандић, „Срне у питоминама Шумарица . Хододарје Јована Солдатовића“ Светлост, бр. 3. (26. јануар 1978), 8.

⁸⁴⁸ М. Кандић, „Вајар поклања скулптуре“ , Светлост, бр. 10. (16. март 1978), 8.

⁸⁴⁹ Велики школски час бр. 11. (1979). бр. 36.

Иако недовољно истицана, величина је, као битна одлика монументалности, била пресудна и за естетско и за симболичко деловање југословенских модернистичких меморијалних конструкција.⁸⁵⁰ Управо су тако схваћеном монументалношћу ови споменици постали најважнији агенси југословенске репрезентативне културе потврђујући њено опредељење за слободу и тековине антифашистичке борбе, постављајући је тиме у поље послератног хуманизма и сензибилираности према недужним жртвама.

3.3. Споменик народа СР Хрватске Војина Бакића (Кругови 1981)

До иницијативе за подизање спомен обележја Хрватске у Шумарицама је дошло током успостављања интензивне међу-републичке сарадње Србије и Хрватске 1968. године, свечано инаугурисане „братимљењем“ градова Крагујевца и Карловца приликом прославе 21. октобра те године. Блиски односи двеју република су требали бити симболички показани и самом позицијом споменика у непосредној близини још једног историјског објекта, значајног у оквирима дозвољеног субрепубличког (националног) идентитета – зграде у којој је војвода Степа Степановић са својим штабом израдио план за чувену Церску битку. Та зграда је требало да буде адаптирана и, по већ опробаној тактици, лишена свог историјског контекста, претварањем у уметничку колонију.⁸⁵¹

Од прве иницијативе за подизањем обележја Републике Хрватске у меморијалном простору у Шумарицама 1968. године прошло је неколико година. У међувремену је унапређивана сарадња између градова побратима Крагујевца и Карловца, која је била промовисана и манифестована кроз наизменичне размене масовних *Каравана братства и јединства*. Као што је била уобичајена пракса у подизању оваквих обележја, на иницијативу листа Вјесник, Републичка конференција Социјалистичког савеза радног народа Хрватске је формирала Акциони одбор за изградњу споменика.⁸⁵² Током прославе 21. октобра 1975. године делегација Републичке конференције ССРН Хрватске и чланови Одбора за неговање традиција НОБ-а заједно су посетили Крагујевац и том приликом потврдили да ће изградити спомен обележје у Шумарицама. Ни тада није било јасне идеје какво треба то спомен-обележје да буде. Аница Магашећ, чланица Савета Републике Хрватске је сматрала да то не буде само обележје, већ и објекат са одређеном функцијом за будуће генерације. Коначна одлука о томе какав ће то бити објекат требало је да се донесе након јавне дискусије која ће бити спроведена међу радним људима и грађанима Хрватске.⁸⁵³ Према договору, Хрватска је преузела земљиште, величине од скоро 5 хектара, на падини која гледа ка југу у троуглу три хумке (бр. 24, 25. и 26.) и шумарак старих храстова са кућом историјског значаја.⁸⁵⁴

⁸⁵⁰ На питање величине, односно самих димензија споменика указала је Маријела Цветић. Mariela Cvetic, "S, M, L, XL ili one size fits all: Veličina statue kao ideološki parametar." Skulptura: Medij, metod, društvena praksa Muzej savremene umetnosti Vojvodine, (zbornik radova, Novi Sad 2016), 57-73.

Такође то питање није било никад програмски дефинисано, али се из многих примера јасно може закључити да је величина споменика имала и те како важну улогу упркос аутономности уметности. Илустративан показатељ ове контрадикције је уочила Ирина Суботић када је пишући о Нандору Глиду по коме је уметничка снага споменика независна од њихове величине и цене, констатовала да су сви југословенски споменици које је Глид ценио били и велики и скупи. I. Subotić, Nandor Glid, 20.

⁸⁵¹ о споменику народа Македоније и народа Хрватске 1969. С.М. „Подигне се споменик чистачима – Двадесет првог октобра 1969. биће откривени споменици народа Македоније и Хрватске“, Светлост (05.08. 1968).

Хемеротека Музеја 21. октобар.

⁸⁵² Б.Р. „Нови споменик у Спомен-парку“ Светлост, бр. 24. (17. јун 1971), 7.

⁸⁵³ Д.Љ.П. Поклон Хрватске Крагујевцу Светлост бр. 42. (23. октобар 1975), 6.

⁸⁵⁴ Josip Seissel, Spomen-obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu, Bulletin, br. 1 (51) (1981), poseban otisak.

Већ наредне, 1976. године отпочео је уобичајени процес рада на споменику. Расписан је конкурс за скулптурално и пејзажно решење., а потом је била отворена и изложба тринаест конкурсних радова. Изложба је била организована у Крагујевачкој уметничкој галерији и отворена уз присуство представника републичких конференција Социјалистичког савеза Хрватске и Србије, познатог песника Јуре Каштелана и других друштвених и културних радника. На изложби су посетиоцима дељени анкетни листићи како би изабрали најуспелији рад.⁸⁵⁵ Од приспелих решења за споменик три су била награђена једнаком наградом и ушла у ужи избор. Жири је коначно за извођење изабрао рад једног од најистакнутијих вајара Хрватске и Југославије - Војина Бакића. У јануару 1980. му је заједно са архитектама, Јосипом и Силваном Сајсл, био поверена израда идејног и касније, извођачког пројекта.⁸⁵⁶ Уз Јуру Каштелана, био је то тим који је имао већ успело остварење меморијалне уметности у спомен-подручју *Дотричина* код Загреба. Почетак рада на пројекту је пропратила и званична локална штампа која је објавила и интервју са уметником.⁸⁵⁷ Рад на пројектовању споменика као и израде просторног решења око њега (прилазних стаза, уређења хумки и платоа за прихват посетиоца) се одвијао унутар Завода за архитектуру Архитектонског факултета Свеучилишта у Загребу. Споменик представља врхунац апстрактног високог модернизма и састоји се од седам, у хоризонталном низу повезаних, монументалних кругова неједнаке величине, израђених од високо углачаног нерђајућег челика. Све радове на постављању споменика изводиле су крагујевачке радне организације док је споменик требало да буде изливен у београдској „Пластици“.⁸⁵⁸

Споменик представља не само братство јединство између два народа и две републике - Србије и Хрватске, већ и, посредством уметности високог модернизма, симболичну репрезентацију републике Хрватске у најпрестижнијем меморијалном центру Србије и Југославије. У време његовог извођења Војин Бакић је био већ етаблирани и прослављени скулптор, аутор многих запажених меморијала, од којих се својом монументалном смелом конструкцијом издваја *Споменик победи* у Каменском 1958-68.⁸⁵⁹ Једна од иконичних слика југословенског социјалистичког модернизма, овај споменик је истовремено постао и једно од најзначајнијих дела европске апстрактне уметности у целини, а његов аутор парадигма развоја југословенске меморијалне пластике.⁸⁶⁰

Овај жанр је за Бакића, као и за многе друге ствараоце широм Југославије, чинио битан део његове уметности. Пореклом из имућне српске породице, Војин Бакић је био усмерен на елитно образовање. Након првих поука у бјеловарској Гимназији, као вајар је био однегован у крилу загребачке Државне уметничке академије непосредно пред избијање Другог светског

⁸⁵⁵ Председник СО Крагујевац је истакао како ће нов споменик допринети да Шумарице још више постану место сусрета садашњих и будућих генерација наших народа са херојским примером палих у борби за слободу и јачању братства и јединства. Шумарице су место ходочашћа свих младих, не само место спомена већ место где се живи и тековина и ход ове револуције. М. Кандић, Дар народа Хрватске, Светлост, бр. 42 (21. октобар 1976.), 24.

⁸⁵⁶ J. Seissel, Spomen-obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu.

⁸⁵⁷ Љ. Обрадовић „У славу неуништивности живота“ Светлост, бр. 3. (22. јануар 1981), 8.

⁸⁵⁸ Исто.

⁸⁵⁹ Попут Петра Лубарде и Војин Бакић је својом уметничком биографијом, испуњеном свим потребним елементима за мит о великом аутору (континуирани развој кроз интелектуални/истраживачки рад, монументална остварења, међународна афирмација и признања) успео да постане парадигма југословенске модерне уметности. Његов рад је у хрватској средини био помно праћен, подржан и тумачен, да би након рушења његових споменика у време хрватског национализма деведесетих, „васкрсао“ током двехиљадитих, прво у кругу лево оријентисаног кустоског WHW колектива, (*Vojin Bakić (izložba)*, Galerija Nova, Zagreb, 29.06-26.07. 2007 (Аutori: Jerko Denegri, Ljiljana Kolešnik, Milan Prelog, Zvonko Maković i WHW), Novine br. 12. (2007)) да би потом био и званично „национализован“ и уведен у пантеон хрватске културе великом ретроспективном изложбом у загребачком Музеју савремене уметности 2013-2014. *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, ur. Nataša Ivančević, (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti 2014).

⁸⁶⁰ Z. Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, 199.

рата, прво у класи Франа Кршинића, који ће на њега оставити најдубљег трага, а потом и Роберта Франгеша-Михановића. Уз помоћ Кршинића, Бакић релативно мирно проводи рат у Загребу израђујући моделе животиња за потребе Агрономског факултета. Губитак четворице браће у геноциду над Србима, утиче на његов послератни уметнички и друштвени ангажман. Тада се опредељује за јавну наруџбу у настојању да и сам да допринос стварању колективног сећања на жртве фашизма.⁸⁶¹ Ради низ портрета, од којих неке, заједно са макетом Споменика стрељанима у Бјеловару, као успело дело тада актуелног социјалистичког реализма, излаже и на Венецијанском бијеналу 1950., првом на коме Југославија учествује након Другог светског рата. Тада се могао сусрести са америчким апстрактним експресионизмом као и са апстрактном скулптуром британске вајарке Барбаре Хепворт. Као и за многе друге југословенске уметнике који су се још увек кретали у чврстом оквиру социјалистичког реализма, за Бакића и његов развој био је пресудан одлазак у Париз, прво 1950, а потом и наредне године. Од 1951. до 53. тражи нова обликовна решења и проналази их у делимичној редукацији волумена и свођењу на геометризоване равни инспирисане „кубистичким“ третманом форме.⁸⁶² Од 1953. до 1958. улази у нову стваралачку фазу истражујући биоморфну апстракцију, ослањајући се прво на историјске узорне Константина Бранкушија и посебно Хуана Арпа. Од савременика се превасходно угледао на Алберта Вианија са чијим радовима се упознаје на венецијанским Бијеналима и кога прати на путу истањивања и извијања форме.⁸⁶³ У том периоду, посебно након путујуће изложбе Хенрија Мура 1955, када се југословенска култура стратешки отвара према Западу, Бакић постаје један од најистакнутијих југословенских уметника који добијају признања међународне уметничке јавности.⁸⁶⁴ Још већи успех постиже у наредној фази (1958-1960) када експериментише са негативима након изливања, те се лишава асоцијативних реминисценција на предмет у настојању да редукује волумен до извијене плошне форме (циклус *Разлистане форме*) Бакић се афирмише као југословенски уметник, али добија и истакнуто место у оквиру републичког хрватског културног идентитета. Таква позиција му је била обезбеђена на првој самосталној изложби и првој која је приређена у ново уређеном репрезентативном простору загребачке Градске галерије савремене уметности 1958. коју је критика оценила као најважнији уметнички догађај након изложбе Хенрија Мура 1955.⁸⁶⁵ Приближавање потпуној апстракцији, иако самостално откриваној, додује делимично и блискости са члановима групе ЕХАТ 51 са којима успешно излаже у наредним годинама у Паризу (1959), а потом и у Лондону (1960). У наредној деценији наставља да испитује даље могућности истањених волумена и увођења простора као равноправног елемента. У овом развоју Бакић скулптуру, доследно естетском канону високог модернизма, промишља превасходно кроз материјале и њихова својства, усмеравајући се на оне индустријске, попут плекси стакла и цемента, али највише радећи у различитим металима: нерђајућем челику, бакру, дур-алуминијуму, месингу.⁸⁶⁶

Упоредо делима насталим аналитичким радом у атељеу, рад на споменичкој пластици представља подједнако значајан део опуса Војина Бакића. По мишљењу Звонка Маковића, Бакић у том пољу није само пратио мене политичких и друштвених прилика, већ је кроз њега артикулисао властите уметничке стратегије.⁸⁶⁷ У време када ради споменик у Крагујевцу

⁸⁶¹ N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 17-31.

⁸⁶² Тенденција је нарочито видљива у макети за Споменик Марксу и Енгелсу.

⁸⁶³ Тематски циклуси *Портрет, Торзо, Љубавници, Бик, Птица*: N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 51-55.

⁸⁶⁴ Уз Олгу Јанчић, Душана Џамоњу, Херберт Рид га увршћује у свој утицајни преглед модерне скулптуре. Н. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, London, Thames&Hudson, 1964. За међународни успех Војина Бакића: N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 55-65.

⁸⁶⁵ Ibid. 75.

⁸⁶⁶ Циклуси *Развијене површине (1960-1963), Прорезане развијене површине (1963-70)*. Ibid.

⁸⁶⁷ Z. Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, 199.

(1978-1882.) Бакић иза себе већ има реализоване бројне споменике у којима је примењивао али и преиспитивао своја истраживања пластичних проблема скулптуре. Међу њима је иконичан *Споменик победе* у Каменској осмишљен 1960. године а реализован осам година касније. Овај споменик представља прву високо модернистичку апстрактну скулптуру изведену у монументалним димензијама у којој је Бакић успео да симболични говор раширених крила Нике као архетипског симбола победе интегрише у своја пластична истраживање чисте „разлистале“ форме. Друга линија развоја се може пратити од Споменика Стевану Филиповићу у Ваљеву у коме се бавио синтезом масе у још увек фигуралној пластици, али у коме је наставио њено сажимање у геометријском правцу, које ће наставити у *Аутопортрету*, а затим и у *Споменику Ивану Горану Ковачићу*. Тај геометризам ће убрзо бити лишен сваке предметне референтности да би био доведен до „кристализације“ облика у потпуно апстрактној аутореферентној форми која делује у простору чистоћом својих геометријских сјајно углачаних рефлексивних површина (Спомен-подручје *Дотричина* крај Загреб). Апстрактна кристална форма је као *чисти* високо модернистички естетски објекат постала носилац одговарајуће, исто тако *чисте*, поетизоване меморије: споменик „одражава оно што пали животи представљају својом жртвом – чистоћу, трајно и вечно светло“.⁸⁶⁸

Тај стари и универзални светлосни симболизам, за ову прилику реинтерпретиран у кључу високомодернистичке прочишћености форме до нивоа општег симболичног значења, кључан је и за концепт споменика у Крагујевцу. У формалном смислу, он се ослања на Бакићеву серију *Светлоносних облика* (1963/64) која је настала као резултат последње Бакићеве фазе у аналитичком промишљању скулптуре ван категорије волумена, оперишући са простором и светлом као њеним конститутивним елементима. Ова истраживања су се донекле поклопила са неоконструктивистичким идејама развијаним у кругу уметника који су учествовали у (нео)авангардном покрету *Нових тенденција*,⁸⁶⁹ али без ближег повезивања са идеологијом овог покрета и његовог захтева за „сциентификацијом уметности“. Бакић је учествовањем на овој изложби ажурирао своју проблемску позицију и отворио ново поглавље у свом опусу, у коме је претходна склоност ка прочишћавању форме доведена до својих крајњих консеквенци остајући ипак у домену скулптуре, иако на њеним границама.⁸⁷⁰

Надовезујући се на своја претходна истраживања простора путем површине, Бакић у *Светлоносним облицима* долази до готово обезличеног једноставног металног диска као основне формативне јединице, чијим понављањем и ритмичким постављањем рефлектујућих конкавно-конвексних површина ствара своје просторне „конструкције“. Ове високо естетизоване структуре, дисциплиновано организоване у серије или низове, у којима су беспрекорно глатке сферне плохе полиране до максималног интензитета сребрног или златног сјаја, способне су да примају и пројектују светлосне рефлексе у стварни простор у које су постављене.⁸⁷¹ Тиме је скулптура искорачила у поље „нове светлосне стварности“ од које зависи и сам „живот пластичних облика“, успостављајући чвршћи међузависни однос са амбијентом у коме се налази.⁸⁷² И поред блискости са кинетичком уметношћу, природа ових

⁸⁶⁸ N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 81.

⁸⁶⁹ Бакић је био учесник друге загребачке изложбе овог покрета (Нове тенденције 2) у Галерији савремене уметности 1963., а потом је учествовао и на четвртој (Тенденције 4) 1968./69. И петог (Тенденције 5) 1973., да би био укључен у две ретроспективе покрета (*Die Neuen Tendenzen — Eine europäische Künstlerbewegung 1961–1973* у *Museum für Konkrete Kunst* у Инглштату 2006. И друге (*Bit international — (Nove) tendencije. Computer und visuelle Forschung, Zagreb 1961–1973*) у *Neue Galerie* у *Grazu* и у *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* у *Karlsruhe* 2009. године.

⁸⁷⁰ Ješa Denegri, „Uloga Vojina Bakića: skulptura u promjenama umjetničkih i političkih prilika“, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/publications/> (Приступљено 17.04. 2021)

⁸⁷¹ Ješa Denegri, „Svjetlonosni oblici Vojina Bakića“, *Arhitektura–urbanizam*, 33–34, Beograd, 1965., str. 71, ponovno objavljeno u knjizi *Prilozi za drugu liniju*, 2, Macura, Beč–Beograd, 2005., 138–140.

⁸⁷² Ова нова присност са простором отворила је могућност тумачењима Бакићевих Светлоносних облика у прогресивистичком кључу неоавангардних идеја Нових тенденција у којима је „пластички објекат средство

конструкција, односно њихов скулпторски идентитет остао је несумњив. Њихов индустријски, „машински“ ефекат је привидан, будући да су и даље биле предмет персоналне пажљиве ручне обраде, а удаљеност од појма „објекта“ потврђује и њихова уникатност.⁸⁷³ Иако структуре истоветних или врло сродних елементарних јединица, ови облици нису, као што је запазио Јеша Денегри, „плод знанствене или филозофске структуралистичке мисли и њезиних умјетничких примјена.“⁸⁷⁴ Бакић је сâм те своје привидно рационалне геометријске светлеће структуре објашњавао терминима „органичне“ форме, која је по свему судећи остала његова преокупација, баш као и превасходно интуитивни, уместо интелектуалног доживљавања скулптуре.⁸⁷⁵ Објашњавајући властиту еволуцију која је довела до ових конструкција за чији је, нимало случајно, поетични назив био заслужан Јуре Каштелан, Бакић је сам рекао „Не знам што људи осјећају, али примјетио сам да реагирају онако како сам хтио, да схваћају како ти свјетлосни облици изражавају животну радост, бљесак“.⁸⁷⁶

Управо тај експресивни потенцијал металних кружних плоха, међуигра светлећих површина и њиховог одраза, кључ је за њихову примену у монументалној форми у Спомен-парку у Крагујевцу. Како је Бакић објаснио у интервјуу датом поводом завршетка споменика, круг симболизује савршенство „Определио сам се за кругове, јер они као геометријска форма асоцирају на савршенство – на живот, онај живот који је трагично прекинут 21. октобра 1941. Споменик ће бити израђен од нерђајућег челика, прохрома, високо углачаног, тако да ће и одбљесак материјала бити директно у функцији идеје о неуништивости живота.“⁸⁷⁷ Симболизација ове, у суштини потпуно апстрактне скулптуре, била је од изузетне важности за прихватање њене форме као меморијалног обележја. Читаву је структуру и њену симболику надахнуто и уверљиво у својој екфрази тумачила Вера Хорват Пинтарић:

„(...) пластика је замишљена као свјетлосно жариште: свака велика кружна плоча, због другачијег и положаја и нагиба, другачије ће исијавати свјетлом и примати сјене. На том мјесту потребно је истаћи везу између облика пластике и њезиног свјетлосног учинка. Као што је добро познато, круг је као геометријска фигура, која неми ни почетка ни краја, од прадавних времена симбол недељивог јединства, савршенства и вјечности. Тај у свим цивилизацијама добро познат и људима разумљив симболски лик, на том терену добива засебно значење: на огледалној површини у тих седам великих кругова бит ће стално утиснути уломци предјела у ком се налази. Опће симболско значење мотива овдје се на тај начин конкретизира. Вријеме ће се у њима настављати увјек другачијом сликом која се мијења заједно са људима, који ту долазе, годишњим добрима и путањом сунца. Тако се у том кружном огледавном обручу сједињује трајност и непролазност с тренутним, пролазним и променљивим, а затворени лик кружности отвара се непосредним занчењима, која ће се ставрати у свијести посматрача. Сродан контрастни мотив садржан је и у опреци између грађе пластике, тврдоће, чврстоће, несаломивости метала и његовог свјетлосног учинка, сјајности која ће том пространом крајолику и означавати то мјесто свјетлом, које се никада не гаси. Положена на земљу, којој и мртви

обликовања простора намењених животу човека“ уз помоћ савремених технологија и науке. Vera Horvat Pintarić, Vojin Bakić, predgovor kataloga izložbe, Salon Moderne galerije, Beograd 6. III. — 26. III. 1965., isti tekst ponovno objavljen u katalogu izložbe Vojina Bakića u Maloj galeriji, Ljubljana 1965. i njegova nastupa na X Bienal de Sao Paolo 1966. pod naslovom »Skulptura Vojina Bakića« objavljen u knjizi Kritike i eseji 1952–2002, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2012., str. 231–233.

⁸⁷³ Уверљиву аргументацију пружио је Јеша Денегри за кога он „остаје скулптором, умјесто што постаје „истраживачем“; али скулптором са знатним иновацијским појманем језићних и медијских одлика discipline skulpture i управо је у tome тај битан problemski pomak ovog njegova pothvata.

Јеша Денегри, „Vojin Bakić i Nove tendencije“, u: *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, ur. Nataša Ivančević, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2014.

⁸⁷⁴ Ibid.

⁸⁷⁵ N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 89.

⁸⁷⁶ Ibid..

⁸⁷⁷ Љ. Обрадовић, „У славу неуништивости живота“, *Svetlost* (Бр. 3. 22. јануар 1981), 8.

и живи припадају, та се споменичка пластика присније с њом веже, а смјештена на средишњем обронку надвисује гробне хумке, којим служи као заједнички споменик⁸⁷⁸

Својом основном идејом Бакићев споменик за Крагујевац се надовезује на његова претходна споменичка остварења. Почев од *Споменика Стевану Филиповићу*, преко *Каменског* до меморијалног комплекса парк-шуме *Дотршчина*, свима њима је просторни контекст, али и његова морфологија, битно утицао на концепцију споменика, његове форме и материјала, као јединих носиоца симболичних садржаја. У Крагујевцу је значај просторног оквира био још већи, будући већ претходно дефинисан концептом меморијалног подручја, али и већ подигнутим споменицима.⁸⁷⁹ Бакић је, по сопственом признању, пуно пажње посветио проблему односа објекат – простор и овог пута радећи заједно са архитектом Јосипом Сајсл и пејзажном дизајнерком Силваном Сајсл. Сама форма споменика и његова позиција у простору је била директно условљена местом на коме је требало да буде подигнут – то није зараван истакнутог узвишења као што је то био Блажуј код Каменског, а ни густа тамна шума попут Дотршчине, већ благи травнати брежуљак у чијем су подножју биле три масовне гробнице које је требало повезати једним обележјем. Падина се ка југу благо спушта отварајући се ка централној оси парка, док је према северу, ка спољашњој ивици спомен-подручја, заклоњена шумом као врсти природне тамнозелене позадине која представља уједно и симболичну границу између неба и земље. Споменик је постављен као на позорници испред зелених кулиса. Има хоризонталну форму благо истуреног „венца“ кругова чији неправилни облици и различите висине као да понављају линију густог зеленила на небеској позадини и дају му истовремено динамички ефекат кретње, готово „игре“ или „кола“ апстрактних облика, одражавајући тако живи, природни амбијент у коме се налази, али и симболично присуство несретних људи побијених на том месту. Композиција пејзажа се развија око скулптуре као доминанте. Сама падина је обликована као хумак – природни постамент споменику, са рефлектујућим дисковима смештеним на посебан ниски постамент, који их тек незнатно одваја од земље, дајући им готово нематеријалну „узвишену“ димензију.⁸⁸⁰

Пејзажни дизајн целине је зналачки конципиран: дискретно и уредно оивичене гробнице са местом за венце и каменим монолитима као акцентима у простору, приступне стазе као и једна кружна која повезује све три хумке и чини јединствени опход око споменика. Тиме се у мањој форми понавља и основни мотив целог меморијалног подручја - кружни пут сећања. Пејзажна целина је главним путем повезана рампом која води до пространог платоа, смештеног тако да се са њега сагледава и споменик, али и цели крајолик Спомен-парка. Ту се налази и камени монолит са посветним текстом, цитатом из *Отворене пјесме* Јуре Каштелана „О, срце Шумадије, одјекујеш у срцу човека, звоно слободе у грудима свијета“. Овај плато је полазна тачка одакле креће и куда се враћа кружни пут око споменика, тако да се он увек сагледава у зависности од кретања. Та динамична компонента скулптуре и њене околине који заједно творе споменичку целину је Бакићевим *Светлоносном облицима* дала нову, додатну димензију. Јер кретања је сложенија и вишеструког значења: она представља збир индивидуалних кретања усмереног мимохода посетиоца са кретањем времена, сунца и облака, цикличним понављањем дана и ноћи, годишњих доба, година. Њоме се сагледава споменик, али и посвећени простор око њега. Аутентичност природног крајолика Спомен-парка је пажљиво сачувана: природно зеленило је прекинуто само на гробницама засађеним ниским црвеним ружама. Сама падина на коме је споменик је остала обрасла травом, док су рубно били распоређени масиви стабала аутохтоних врста храста сладуна и цера. Они су, поред оптичке заштите од насеља на северном подручју меморијалног простора, композиционо били

⁸⁷⁸ J. Seissel, „Spomen-obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu“, 30-31.

⁸⁷⁹ Z. Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, 203.

⁸⁸⁰ „Управо та празнина око скулптуре даје јој посебан ефекат будући да се на глатким опнама волумена одражава се само небо чиме је на још снажнији начин постигнут дојам узвишености.“ Ibid.

осмишљени да пруже оквир споменику, да га „смирују“ омогуће мир и тишину који подстичу контемплацију. Споменик није замишљен искључиво као удаљени мистични објекат. Са његове северне, затворене стране, делимично у сенци великих стабала налази се шумски амфитеатар чија је падина претворена у три полукружне терасе, а споменик, чија задња страна твори удубљење омогућава да се ту „под његовом заштитом одржавају пригодни скупови, рецитали и веће комеморације“.⁸⁸¹

Рецепција споменика је била очекивано афирмативна, односно конвенционално хвалоспевна, проглашавајући га чак Бакићевим ремек-делом.⁸⁸² Посматрано спрам актуелних уметничких токова, споменик *Кругови* је заједно са простором које га окружује, касни, али врхунски пример високо модернистичке монументалне пластике као јавне скулптуре-споменика и синергичног дејства њених естетских и симболичких потенцијала. Он је био реализација дугогодишњег тражења његових аутора сваког у свом домену деловања - Војина Бакића у откривању различитих изражајних могућности светлости, површине и простора као одабраних елемената скулптуре, и Јосипа Сајсла и његовог промишљања смисла споменика, те у том смислу непроцењивог доприноса југословенској, а кроз њу и европској меморијалној уметности друге половине 20. века. Остајући у границама модернистичке парадигме, Бакићев рад се својом хоризонталном диспозицијом, истовремено може посматрати и као дискретна субверзија идеје споменика као самодовољног дидактичног објекта који монументалном вертикалношћу доминира околином.⁸⁸³

Само откривање споменика је било део Октобарских свечаности 1981. које су уједно биле и спектакуларна прослава четрдесетогодишњице револуције али уједно и јубиларна двадесетогодишњица Каравана „Братство-јединство Крагујевац – Карловац“. Био је то врхунац међу-републичке сарадње и праксе братимљења градова у социјалистичкој Југославији. То је обележено и посебним ванредним заједничким бројем „Карловачког тједника“ и крагујевачке „Светлости“ за који је пригодни уводни текст на тему мира написао Јуре Каштелан.⁸⁸⁴ Споменик је већ током изградње био доследно контекстуализован званичном југословенском антиратном политиком као и општим значењима Крагујевачког октобра и његових „мирољубних“ порука.⁸⁸⁵ Његово свечано откривање је међутим протекло у знаку подсећања на недавно преминулог Јосипа Броза Тита чији је монументални портрет био изложен поред споменика и његов легат - четрдесетогодишњицу Револуције, али и опомену пред нарастајућим национализмима који су већ тада претили југословенском јединству. Част да открије споменик припала је председнику СР Хрватске Јакову Блажевићу.⁸⁸⁶

⁸⁸¹ J. Seissel, „Spomen-obilježje Hrvatske u Spomen-parku u Kragujevcu“, 31-32

⁸⁸² О јавној рецепцији споменика у хрватској и српској штампи: N. Ivančević, „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: svjetlonosne forme“, 284-285.

⁸⁸³ Ова карактеристика је већ уочена, као и то да хоризонтална композиција сама по себи изазива код посматрача осећај мира и монотоније. Ј. Давидовић, „Спомен-обележје народа Хрватске у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар' у Крагујевцу, 287.

⁸⁸⁴ Јуре Каштелан „Мостови мира и караване братства – јединства“, Карловачки тједник и Светлост, ванредни заједнички број Крагујевац-Карловац 17.10. 1981.028 круна братства јединства оличене караваном истоименим и праксом братимљења градова – Јуре Каштелан писао уводни текст на позив уредника „Мостови мира и караване братства - јединства

⁸⁸⁵ Љ. Обрадовић „Кругови живота“ Карловачки тједник и Светлост, ванредни заједнички број Крагујевац-Карловац 17.10. 1981.029 Има и слика подизања споменика

⁸⁸⁶ „И Шумарице барјак револуцији – свечано откривено спомен обележје народа Хрватске у Шумарицама“, Светлост бр. 42. (21. октобар 1981.) 3-4. 032-033 има и слика отварања

VII

Пост-југословенски споменици и нови/стари Крагујевачки октобар (1991-)

Откривање *Споменика народа СР Хрватске* 1981. био је последњи масовни југословенски догађај у Спомен-парку. Наредна иницијатива није имала велике амбиције републичке или покрајинске репрезентације, али је и даље била југословенска по свом карактеру. Ради се о иницијативи „Југобанке“ из Сплита и Крагујевца, иначе два града-побратима, покренутој 1986. да тридесет година свог рада обележе подизањем још једног споменика у Шумарицама.⁸⁸⁷ Управа Спомен-парка је одлучила да подигне споменик крај хумке у којој је сахрањен Светозар Тоza Драговић. Ова гробница, која је требало да буде прва у Шумарицама која ће бити обележена спомеником – композицијом палог хероја Анте Гржетића, на тај начин би коначно била уметнички обрађена. До 1987. прикупљена су знатна средства из чак 24 организације „Југобанке“ широм Југославије, али је иницијатива због финансијске кризе била заустављена.⁸⁸⁸ Након две године, чим су то могућности дозволиле, поново је покренуто питање споменика, али са знатно мањим средствима. Управа Спомен-парка је, не могавши да обезбеди конкурс за нови споменик, одлучила да ипак испуни обавезу према радним организацијама „Југобанке“ те се стога 1990. определила да откупи један од радова, насталих те године на смотри „Мермер и звуци“ у Аранђеловцу. Тако је за Спомен-парк уз помоћ стручног жирија одабрано дело мексичког академског уметника Мигуела Рома, који је боравио на студијском путовању по Европи. Дело Мигуела Рома је обликовано као једноставни квадар од белог мермера, са плитко уклесаним представама популарне мексичке побожности и истакнутом лобањом изведеном у дубоком рељефу у средини. Мотиви представљају комбиновање хришћанске иконографије Апокалипсе и мексичке мајанске религије, а њена универзална симболика се чинила као одговарајућа антиратним идејама које је неговао Спомен-парк у Крагујевцу. Локација је, очигледно због релативно скромних димензија скулптуре, опет била промењена и споменик је постављен поред једне мање упадљиве гробнице, уз сам Ердоглијски поток, у близини Живковићевог ђачког споменика. Откривање споменика 21. октобра 1991. године је, у светлости забрањивајућих догађаја и наступајућег разарања земље, остало готово незапажено. Упркос тешкоћама, банкарски систем „Југобанке“ овим је уврштен у донаторе овог меморијала. Био је то не само симбол оданости институције Спомен-парка југословенској идеји, већ је и сама скулптура, својом апокалиптичном симболиком, могла бити тумачена и као опомињућа порука уочи грађанског рата.⁸⁸⁹

Свега дан раније, 20. октобра исте 1991. године свечано је откривен *Споменик стрељаним Србима и Јеврејима* поред масовне гробнице у крагујевачком насељу Централна радионица за коју је, иако ван његове територије, такође био надлежан Спомен-парк. Идеја за споменичко обележавање ове гробнице је постојала већ неко време, али су први конкретни кораци предузети од стране Друштва српско-јеврејског пријатељства. До краја 1990. године многе радне организације из Крагујевца, Баточине и Лапова, заједно са Бат-Јамом из Израела као градом-побратимом, скупили су довољно средства за реализацију споменика. У

⁸⁸⁷ Јелена Давидовић, „Споменик *Против зла*“, Шумадијски анали бр. 7. (2014), 265- 269. 30271

⁸⁸⁸ Те 1987. био је донет закон којим су биле забрањене све ванпривредне инвестиције, а до 1989. када је претало његово важење, новац орочен за финансирање споменика је због инфлације, био прилично обезвређен. Ј. Давидовић, „Споменик *Против зла*“, 265.

⁸⁸⁹ Ј. Давидовић, „Споменик *Против зла*“, 266.

новонасталим околностима, идејно решење за споменик је тражено у кругу крагујевачких уметника, а позив је упућен Јордану Ерчићу, Милораду Зорбићу и Зорану Илићу. Жири који су чинили Нандор Глид, Никола Кока Јанковић и Ото Лого, одабрао је решење академског вајара Милорада Зорбића.⁸⁹⁰ Његова скулптура представља на изглед једноставну апстрактну композицију укрштених геометријских форми: коцка која је постављена по дијагоналној оси, ослања се на спољашњи рам изломљене форме. Гледано одозго композиција подсећа на шестокраку Давидову звезду. Невелика скулптура, изведена од поцинкованог лима висине 1,5 и ширине 1,6 метара постављена је ниски на квадратни поплочан црним мермером. Споменик је постављен испред хумке у урбанистички уређен амбијент кога чине две стазе које воде до уздигнутог платоа. На њему се, прислоњене уз хумку налазе спомен-плоче од црног мермера са стиховима Давидовог псалма. Решење скулптуре као сложене геометријске апстракције, култивисани однос према материјалу и прецизност израде, заједно са уређењем споменичке целине, представља пример разумевања и укоренености естетике високог модернизма у српској уметности. Овакво опредељење може се посматрати и у контексту одбране модернизма током наступајућих промена, које су поред демократизације друштва, донеле и плурализам уметничких појава, попут повратка фигурације, уплива поп-културе и успон конзервативних, националистичких струја у српској уметности. У том случају, одабир Зорбићевог решења, као и његова формална својства, није само као пука инерција у српској споменичкој пракси с почетка деведесетих, већ се може посматрати и као врста свесног опредељења за питање форме, самог пластичког језика као одбране саме модернистичке културе и непролазних вредности „елитне“ и „високе“ уметности.⁸⁹¹

Били су то последњи споменици подигнути у социјалистичкој Југославији, а када је Југославија престала званично да постоји, остали су као сведочанство непрекинутој оданости антиратним идеалима и вредностима антифашизма.

Последњи споменик у Спомен-парку подигнут је у новоформираној СР Југославији 1994. године. Ради се о скулптури румунског уметника Антона Стојкуа поклоњеној Спомен-парку на иницијативу Општине града Питештија, још једног града-побратима Крагујевца. Скулптура је изведен у Румунији, а постављена је уз једну од гробница на самом излазу из Спомен-парка са његове северне стране. Припада сличној естетској парадигми као и остали споменици у Шумарицама. Изведена је као вертикална ваљкаста форма која представља стилизовану књигу отворених корица и разлисталих страна. Странице су обликоване тако да при погледу са стране дају симболичан број „21“. У околностима тешког спољнополитичког положаја земље, споменик је назван *Споменик пријатељства* тиме симболично показујући да се сећањем на своје жртве она може супротставити међународној изолацији.⁸⁹²

⁸⁹⁰ Јелена Давидовић, „Споменик стрељаним Србима и Јеврејима у насељу Централна радионица и споменик пријатељства града Питештија из Руминије у оквиру Спомен-парка 'Крагујевачки октобар'“, Шумадијски анали бр. 8 (2015), 230-237

⁸⁹¹ Тиме би споменик коиндицирао са обновом формалистичке уметности у појавама попут *Нове београдске скулптуре, Пројекта Мондријан* и тзв. модернизма после постмодернизма. Упор: : Јасмина Ћубрило, *Београдска уметничка сцена деведесетих*, Београд 1998, 15-21.

У исто време долази и до промена у прослављању Крагујевачког октобра. Тако се од 1994. за Велики школски час, за који су до тада музику писали академски композитори, позивају композитори популарне музике (Бора Дугић, Влатко Стефановски, Радомир Михајловић Точак итд.), упор: Д. Војводић, „Сећање кроз музику“, 280-281.

⁸⁹² Ј. Давидовић, „Споменик стрељаним Србима и Јеврејима“, 235.

Са нестанком Југославије, Спомен-парк у Крагујевцу, иако донекле занемарен, није ни вандалски уништаван нити препуштен пасивном пропадању, попут многих других споменика социјалистичке ере. Наратив око кога је изграђен, спонтано је разграђен самим нестанком југословенства као његовог најважнијег референтног оквира. Институционално инвестирање у његово одржавање, иако свакако смањено, никад није престало, па је и мит о *Крагујевачком октобру* претрпео нужне измене прилагођавајући се новонасталим околностима. Остајући и даље јединствени топос у оквиру, сада националног, српског сећања на Други светски рат, стрељање у Крагујевцу је измештено из оквира југословенства, класне борбе и комунистичке митологије о НОБ-у. Уместо тога, оно је почело да се консолидује на темељима потребе за објективним ван-идеолошким сагледавањем историјске истине, како у погледу догађаја који су претходили стрељању, тако и у погледу броја стрељаних. Лишена идеолошке принуде комунистичких власти, реконструкција догађаја је поред деловања партизанских јединица укључила и до тад негирано антифашистичко и ослободилачко деловање Југословенске војске у отаџбини као непосредног узрока немачке одмазде.⁸⁹³ Друга велика де-митологизација догађаја односи се на број стрељаних када се објављују подаци о скоро 2.800 људи, дакле два и по пута мање од до тада канонизованог броја од 7000 стрељаних. Иако инспирисана потребом да се утврди објективна научна истина, главни мотив ове потраге за чињеницама је жеља да се жртвама врати њихов идентитет, њихово право на заборав, а оне саме да се коначно сагледају кроз оптику универзалне људске патње и трагедије.⁸⁹⁴ То је и централна тема садашње сталне поставке у музеју „21. октобар“ отворене 2003. године, у којима су жртве представљене у својој индивидуалности, са ликовима, именима, подацима о години рођења и занимањем „у намери да се представи појединац у вихору рата и, као такав, учини близак свима.“⁸⁹⁵

Ревизија представљања догађаја у музеју није деконструисала, већ само кориговала топос о Крагујевачком октобру, готово утопијски настојећи да га лиши „политике, тумачења, идеологије, пребацивања кривице или одговорности“.⁸⁹⁶ Томе је допринела и Црква која је канонизујући жртве стрељања надоградила њихов, у социјализму уобличен, профани патриотски култ димензијом светости, повезујући коначно жртве стрељања са српском духовном традицијом којој су већином и припадале. Подизањем цркве Светих крагујевачких новомученика 2002. године коју је пројектовала арх. Љубица Бошњак, заокружен је један историјски циклус и успостављен нови, историјским околностима условљен, суживот две различите традиције у једну културу сећања.⁸⁹⁷ То је иста она култура сећања успостављена током социјалистичког доба, само делимично измењеног садржаја, која је наставила да привилегује *Крагујевачки октобар* и, задржавајући истоветну структуру празника, и даље негује ексклузивност овог места сећања и његову хијерархијску предност у колективном

⁸⁹³ Нова стална поставка у Музеју „21. октобар“ је након вишегодишњих припрема отворена 2003. године. Игор Степанчић, „Естетика садржаја историјских чињеница – уметност презентације наслеђа“, Спомен места - историја – сећања, ур. Александра Павићевић. (Београд, Етнографски институт САНУ, 2009), 133-140.

⁸⁹⁴ По речима историчара Станише Бркића: „Дуго је у Крагујевцу био важан број, не да бисмо знали, већ из неког другог разлога, а гурањем ових несрећних људи у тај велики број губио се њихов идентитет. Дуго је помињање имена и презимена било и непожељно јер се помоћу имена није могло стићи до тог броја. Због тога, више од тридесет година после Државне комисије, нико се у Крагујевцу није озбиљно бавио истраживањем и прикупљањем података о стрељањима. Били смо на прагу да те људе још једном, и дефинитивно, убијемо одузимајући им име и личност и претварајући их у број. На срећу, то се у Крагујевцу није догодило.“ С. Бркић, *Име и број*, 9.

⁸⁹⁵ И. Степанчић, „Естетика садржаја историјских чињеница“, 136.

⁸⁹⁶ И. Степанчић, „Естетика садржаја историјских чињеница“, 135.

⁸⁹⁷ Прожимање два схватања се види и у начину обележавања 21. октобра када се обавља литургија у храму Светих крагујевачких Новомученика, а затим Молебана код Споменика ђацима и професорима. Синергија два вида сећања види се и у текстовима службе (тропар и два кондака) Светим новомученицима крагујевачким у које су уграђени и стихови Крваве бајке Десанке Максимовић, али и у томе што се након Молебана код Споменика ђацима одржава традиционална манифестација „Велики школски час“.

памћењу у односу на друге „епизоде“ у суштини једног недељивог догађаја – бруталне нацистичке одмазде у окупираној Србији 1941. године.

Споменици у оквиру Спомен-парка у Крагујевцу подигнути током прве половине деведесетих припадају корпусу конвенционалне глобалне уметности модернистичке провенијенције чиме представљају и последње напоре српске културне политике да очува дотадашњи модел државне репрезентације у већ измењеним околностима насталим престанком социјализма и нестанком Југославије. Задржавајући анахрони језик модернистичке пластике, ови споменици су указивали и на немогућност одржања мита о прогресивном друштву, уједно са општом кризом „високе“ културе оличене у појавама контра-културе, поп-арта и неоавангарде током шездесетих седамдесетих и осамдесетих, које су радикално измениле и поимање уметности. Новом стратегијом државне подршке ретроградним поетикама у уметности и истовременом експанзијом кич поп-културе који је уследио током деведесетих, само је оснажен и за будућност конзервиран мит о прогресивном југословенству, као културно супериорнијем моделу неке лепше прошлости, и уједно постављен темељ за фантазам о социјалистичком модернизму као неповратном златном добу. Другим речима, деведесете, а ни касније, двехиљадите, бар кад је реч о монументалној меморијалној уметности нису донеле задовољавајућу алтернативу модернизму као подједнако естетској и културној формацији.⁸⁹⁸

⁸⁹⁸ У Спомен-парку у Крагујевцу је, у оквиру обновљених националних сећања на Први светски рат, 1998. године подигнут Споменик шумадијској дивизији I и II позива на месту већ одавно запуштеног старог Војничког гробља. Монументалну фигуру војника геометријске стилизације и препознатљиве физиономије извели су вајари браћа Радовић а споменик је подигао Савез удружења ратника ослободилачких ратова Србије од 1912-1920. и њихових потомака и народ Шумадије.

ЗАКЉУЧАК

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ представља један од најзначајнијих монументалних спомен-паркова социјалистичке Југославије. Посвећен је сећању на масовно стрељање грађана Крагујевца и околних села 21. октобра 1941. године када је у оквиру немачке одмазде због Устанка у окупираној Србији побијено скоро 3000 цивила, међу којима је било око 300 ученика средњих школа. Крагујевачки спомен-парк је у овој дисертацији анализиран и као место сећања по себи – споменик жртвама стрељања 1941., али и медиј којим се посредује новоформирано званично сећање на *Крагујевачки октобар* као револуционарни историјско-митски меморијски топос. Стрељање у Крагујевцу 1941. године је заједно са ослобођењем града које је завршено истог дана 21. октобра 1944. било уздигнуто на раван оснивачког мита социјалистичког Крагујевца. Удвајање меморије и њено сажимање у јединствену конструкцију Крагујевачког октобра (*Два октобра* или *Нашег октобра*) која ће постати нова нулта тачка у историји града, био је последица његове симболичке реконфигурације. Тада се, у складу са Хобсбаумовим „измишљањем традиције“ Крагујевац саображава слици идеалног социјалистичког града, постајући узоран раднички индустријски центар, пример успеха обнове и изградње, а потом и самоуправног социјализма - „првени град“, „град младих“. Настао као део репресивне политике и пропаганде Комунистичке партије, у време њеног преузимања власти одмах након рата, *Крагујевачки октобар* се формира и намеће као оснивачки мит „слободарске“ Шумадије.

Такво, културално уобличено и локално памћење на стрељање у Крагујевцу, временом је прерасло у опште-југословенску „фигуру сећања“, меморијски топос првог реда, што је одредило и политику сећања на страдања током немачке окупације Србије '41. како за време тако и након распада заједничке државе. Издвајање крагујевачког стрељања у односу на сличне догађаје са готово једнаким бројем жртава и њихово смештање, било у позицију субординације било на маргину репрезентативне културе, засновано је на бруталном порицању праве природе догађаја и његових узрочно-последичних етапа. Истовремено, шири контекст стрељања у Крагујевцу, сагледаван у оквиру суровости немачке окупационе политике у Србији, био је превасходно у функцији позадине, својеврсног мизансцена његове праве теме: социјалистичке револуције и стрељања као готово свесног чина жртвовања града зарад његове боље будућности. Уместо повезивања у низ догађаја које спаја исти узрок, масовни немачки злочини у Србији су разбијени на епизоде различитог значаја, од којој је само једна, она у Крагујевцу издигнута у симбол југословенске колективне жртве у НОБ-у. Стварањем партикуларних „места сећања“ попут Крагујевачког и касније Краљевачког октобра и њихово подређивање императивима тадашње идеологије, остављена је извесна збуњујућа празнина у колективном сећању на страхоте немачке окупације и њеној одговарајућој репрезентацији у савременој званичној култури Србије.⁸⁹⁹

⁸⁹⁹ Од 21. октобра 2012. у Србији се први пут овај датум обележава као Дан сећања на српске жртве у Другом светском рату чиме је потврђен значај претходног празника а његов садржај допуњен у складу са покушајем произвођења националне културе сећања насталом након распада Државне заједнице Србије и Црне горе, као последњим чином нестанка Југославије и обнављања Србије као самосталне државе. Дан сећања на српске жртве у Другом светском рату обележава се радно, а установљен је изменама Закона о државним и другим празницима претходне 2011. године. Тим изменама уведено је и обележавање 22. априла као Дана сећања на жртве холокауста, геноцида и друге жртве фашизма у Другом светском рату, који је, такође, радни дан, као и 11. новембар као Дан примирја у Првом светском рату, који се обележава нерадно. „Србија обележава Дан сећања на српске жртве“ Политика, 21.10.2012. (извор Танјуг) <https://www.politika.rs/scc/clanak/237283/Srbija-obelezava-Dan-secanja-na-srpske-zrtve> (Приступљено 21. 10. 2022)

Питање ексклузивног статуса *Крагујевачког октобра* стоји у темељу истоименог меморијалног комплекса и стога је реконструкција његовог настанка и развоја кроз време, неодвојива од историје изградње самог парка, подизања споменика и спомен-музеја, комеморативних свечаности и начина његовог, како „празничног“, тако и оног мање видљивог, али свакако важног, свакодневног функционисања у животу града. Потребне новог социјалистичког Крагујевца су биле те које су одлучујуће утицале на концепт спомен-парка у Шумарицама. Наиме, и поред редовног обележавања годишњице стрељања и изласка на стратише након рата, иницијатива за подизање споменика жртвама стрељања појавила се тек у оквиру нове цивилне структуре и њених планова за преуређење града. Она се поклапала са јубиларним обележавањем десетогодишњице стрељања 1951. када је остварена временска дистанца омогућила прво „ретроспективно“ сагледавање догађаја и његово уобличавање и конзервирање за будућност. Оснивање спомен-парка се поклопило и са новом позицијом Југославије након Резолуције Информбироа, те је тако обележило и још један „нови“ почетак особеног југословенског „трећег пута“ у актуелној блоковској подели света. Нови концепт споменика револуције који је био један од најснажнијих симболичких показатеља специфичности Југославије био је артикулисан и разрађиван управо кроз осмишљавање и изградњу Спомен-парка у Шумарицама. Спомен-парк у Шумарицама био је најстарији споменик такве врсте у социјалистичкој Југославији и као и они који су подигнути после њега, представља поље редифинисања самог појма споменика, који ће довести до јединственог корпуса југословенског споменичког наслеђа који се својом радикалном високо-модернистичком естетиком и монументалношћу недавно наметнуо као засебан феномен унутар глобалног модернизма.

Оснивање спомен-парка у Крагујевцу и његов дизајн, урбанистичко – архитектонско и пејзажно уређење, поклапа се са променом културне парадигме након либерализације културе од почетка педесетих. Модернизам монументалних југословенских меморијала, како показује спомен-парк у Крагујевцу није у суштини био у конфронтацији са тоталитарном основом југословенског друштва. На захтев за новим типом споменика револуције, који је одражавао потребу руководства да произведе нове, другачије симболе колективног југословенског идентитета, у Крагујевцу је одговорено осмишљавањем функционалистичке естетизоване, пре свега просторне структуре. Управо је у Крагујевцу, први пут остварен концепт новог споменика као простора, који ће пресудно утицати и на целокупну меморијалну уметност Југославије. У Крагујевцу су те идеје још у зачетку, и условљене су одређеним специфичностима локалне средине и њеним потребама. Пре свега, ту је разрађена стара идеја „живог споменика“ који треба да користи живима, а не само да подсећа на мртве, и која се надовезала на пројектовани урбани развој Крагујевца као индустријског центра нове Југославије. Уз идеју простора, у Крагујевцу је од пресудне важности била и идеја „аутентичне“ природе са старијим идеолошким слојевима везаним за предео Шумадије као митско-историјског „јуначког“ простора. Тај херојски контекст Шумадије инструментално је коришћен и у обликовању сећања на жртве стрељања које су иако ненаоружане, пасивне цивилне жртве, биле накнадно „хероизоване“ и тако присвојене, изједначене са борцима за слободу.

Трансформација жртве у хероје револуције одредила је идеолошку етичко-естетску линију свих меморијалних објеката у Спомен-парку и представља једну константу која је пратила читаву историју његове изградње. Ипак, како показује историја самог спомен-парка, временом је долазило до извесног померања тежишта у концептуализацији жртве чији је цивилни статус, иако никад није био лишен своје „револуционарне борбености“, ипак постао више видљив у оквиру антиратне политике социјалистичке Југославије и њене културне дипломатије, као земље „социјалистичке демократије“, која је заузимала средњи пут у блоковској подели света током Хладног рата. Временом је долазило и до благог померања

тежишта у „идентитетском“ предзнаку Крагујевачког октобра. У почетку подређен идеји револуционарне борбе и локалне историје, Крагујевачки октобар је све више добијао уједињујући опште-југословенски значај, да би потом постао платформа симболичке репрезентације појединих република, па чак и покрајина, одражавајући тако и уставне промене којим је Југославија претворена у конфедералну државну заједницу. Те промене се директно огледају у колебањима у вези уређења централног меморијалног простора и трансформацијама споменичког програма комплекса. У склопу ових питања нашао се и проблем идентитета жртава. Након потискивања националног/етничког, зарад добробити „братства и јединства“, и конструисања радничког и револуционарног, као неупитни део заједничког југословенског идентитета и неупитни мотив колективне патње остала су деца-жртве. Прво су то били ученици Крагујевачке гимназије са спомеником који је постао визуелни симбол Крагујевачког октобра, а потом и деца Рома и Срба са социјалне маргине, мали чистачи обуће. Подизање споменика њима посвећеног био је омогућено донацијама и заједничком акцијом основних школа широм Југославије. Тематизујући феномен дејче жртве, Спомен-парк је експлоатисао култ младости, истовремено га негујући са култом Тита, чије је једно од најснажнијих упоришта у Србији био управо Крагујевац, као индустријски и раднички град, неформална престоница (уже) Србије. Тај близак однос са Крагујевцем, Тито је показао не само у тренутку преузимања власти и преломним говором на прву годишњицу ослобођења града 1945. године, већ готово редовним посетама граду и Спомен-парку, у чијем је подизању и сам, бар формално, био укључен.

Другу константу чине репрезентативне форме културе сећања, које су у социјализму биле засноване на идеји прогреса, у уметности оличене безусловном подршком модернистичком моделу и идеалу аутономије уметности. Крагујевац показује ту доследност када су у питању споменици и архитектура Музеја 21. октобар, али такође и некохерентан приступ естетици меморијала условљен сложености захтева с једне стране (више споменика код гробница) и могућности савремене модернистичке скулптуре (и архитектуре) да новим пластичким језиком пружи захтевану експресивну репрезентацију суштине трагичног догађаја и изазове одговарајући емоционални одговор посматрача.

Покушавајући да одговоре на универзална питања људске патње, али и идеолошке захтеве за њеним превазилажењем, - прослављањем победе над смрћу као основном темом меморијалне уметности НОБ-а, уметници који су стварали у Спомен парку у Шумарицама, преиспитивали су различите обликовне, језичке могућности форме, простора и материјала - крећући се у недефинисаном интер-медијском пољу скулптуре, архитектуре и просторно-пејзажних структура, идући од умереног модернизма сведене фигурације као што је то случај са првим споменицима (Анте Гржетић), монументалних апстрактних форми у којима је фигура присутна као секундарни елемент обраде површине (Миодраг Живковић), или грађења скулпторалне форме (Нандор Глид), или пак високо модернистичких апстрактних облика (Војин Бакић) и асоцијативне апстракције (Небојша Деља, Градимир и Јелица Боснић). Од свих седам споменика који припадају социјалистичкој ери Спомен-парка, споменик који се својим формама и оригиналним решењима потпуно оправдано наметнуо као један од главних симбола читаве крагујевачке трагедије је Живковићев рад.

Споменик стрељаним ђацима и професорима представља синтезу „класичне“ скулптуре и њене моделације и апстрактне геометријске форме у којој монументалне масе, излиствене у цементу, имају улогу главних носиоца значења. Био је то први споменик у Спомен-парку који је јасно отелотворио визију „новог споменика револуције“. Време и коме је подигнут представља почетак „златног доба“ социјалистичке културе, које се манифестовало у (релативно) либералној култури, отварању ка Западу, економском успону и тријумфу високог-модернизма у плуралистичком југословенском „свету уметности“. Живковићев споменик је истовремено пример типичне карактеристике југословенске меморијалне

уметности - он поседује снажни ауторски „идентитет“ као једне од темељних претпоставки модернистичке парадигме о аутономији уметности и оригиналности уметничког дела. С друге стране, цео комплекс, али и појединачни споменици представљају колаборативне пројекте у којима је била нужна сарадња скулптора, архитеката, инжењера, урбаниста и пејзажних дизајнера, чија улога се у контексту проучавања меморијалне уметности социјализма још мора истражити. У том смислу „ауторска“ компонента меморијалне уметности може се довести у питање. Наиме, идеално замишљеној првој поставци спомен-парка као својеврсне галерије скулптура на отвореном, било је предвиђено да споменик код сваке гробнице одражава идентитет оних људи који су ту сахрањени. Ради се наравно о пожељном идентитету, попут радника Војнотехничког завода, ученика и професора, или појединих хероја, будући да су уклањањем крстова са именима заувек нестали подаци о томе ко је где сахрањен. Али чак и тај новостворени идентитет, у изведеној варијанти појединих споменика, више није био важан. Осим Споменика Ђацима, сви остали споменици су остали мање више безлични белези једне апстрактне идеје о победи револуције, оличене и у њиховим називима (Споменик бола и пркоса и Споменик отпора и слободе). Тако је било и могуће да споменик намењен гробници у којој је сахрањен народни херој Тоза Драговић буде подигнут на другом месту уместо на ономе за који је био предвиђен и за које је аутор (Анте Гржетић) добио награду на конкурс. Та обједињујућа и уопштена идеја о победи револуције која је давала смисао толиким жртвама је друге споменике, посебно оне који су одабрани на конкурс за гробницу малих чистача обуће, али и многе друге модернистичке споменике широм Југославије, оставило без оне „ауре“ која је делима модернизма снажне ауторске компоненте давала одређену „харизму“. Тако су и споменици Небојше Деље и Градимира и Јелице Боснић које је на позив управе спомен-парка одабрао Савез архитеката Југославије, показали већ једно засићење у могућностима архитектуре да промишља пластични језик меморијалне уметности.

Добијање високо квалитетних уметничких решења споменика се на примеру дуге историје изградње спомен-парка у Крагујевцу показало као тежак задатак. Стога и не чуди што је управа спомен парка након неуспеха са решењем Алије Кучукалића за споменик Босне и Херцеговине поклонила поверење већ истакнутом уметнику, Нандору Глиду. Покушај републичке репрезентације у спомен-парку на адекватном нивоу је прошао у случају Споменика народа Хрватске који је у већ очекиваном маниру високо естетизоване геометријске апстракције извео већ одавно етаблирани Војин Бакић. Изглед најважнијег меморијалног објекта у спомен-парку, спомен-музеја, након једне деценије предомишљања, ипак одабран да се подигне централна меморијална структура, није такође смео бити препуштен случају. Стога је управа спомен-парка, очигледно одлучна да овој музеју/споменику обезбеди ниво елитне државне институције културе, одлучила да позове архитекте Ивана Антића и Иванку Распоповић, ауторски тим који је стајао иза спектакуларне зграде новог Музеја савремен уметности у Београду. Подигнут захваљујући финансијској подршци крагујевачке ауто-индустрије „Застава“ и многих других предузећа, музеј је постао права „слика“ града који га је изградио и његових идеала..

Споменички идентитет музеја остварен је радикалном иновативношћу модуларне архитектуре и јединственим пластичким ефектом, али и снажном асоцијативном везом са познатим, културолошки и историјски кодираним, визуелним симболима националног духовног наслеђа. Још је више изненађујући ентеријер структуре који је замишљен као простор перформативног сећања у којим се живи кроз више степену „иницијацију“ поново срећу са мртвима, проживљавајући једним делом тескобну и мрачну драму пред погубљење, сугестивним позиционирањем „бунарског“ осветљења одозго. Ова првобитна замисао ентеријера, у коме су сви елементи сведени, једноставни и апсолутно подређени концептуалној просторној целини и њеним ефектима, била је убрзо напуштена. Са становишта потреба за идеолошком и дневно-политичком употребом *Крагујевачког октобра* њој је

недостајала дидактичност као основно средство обликовања колективног памћења и изградње одговарајућег „знања“ о догађају. Уместо Антићевог новог концепта музеја-споменика који не рачуна више са пасивним посматрачем, већ га динамички увлачи у своју структуру и трансформише га у актера сећања, на начин на који ће коју деценију касније то чинити тзв. контра-споменици, захваљујући интервенцијама локалне партијске бирократије, реализован је још један музеј радничког покрета, заправо савремена интерпретација старијих конвенција музеја као превасходно излагачког простора уметничких дела изразито ауторског порекла и званичне историографске реконструкције догађаја.

Последњи споменици у Спомен-парку подигнути су у бурно време распада Југославије, током деведесетих. (Против зла, Споменик пријатељства и Споменик стрељаним Србима и Јеврејима ван територије спомен-парка). Они припадају корпусу конвенционалне глобалне уметности модернистичке провенијенције чиме представљају и последње напоре српске културне политике да очува дотадашњи модел државне репрезентације у већ измењеним околностима насталим престанком социјализма и нестанком Југославије. Задржавајући анахрони језик модернистичке пластике, ови споменици су указивали и на немогућност одржања мита о прогресивном друштву, уједно са општом кризом „високе“ културе оличене у појавама контра-културе, поп-арта и неоавангарде током шездесетих седамдесетих и осамдесетих, које су радикално измениле и поимање уметности. Новом стратегијом државне подршке ретроградним поетикама у уметности и истовременом експанзијом кич поп-културе који је уследио током деведесетих, само је оснажен и за будућност конзервиран мит о прогресивном југословенству, као културно супериорнијем моделу неке лепше прошлости, и уједно постављен темељ за фантазам о социјалистичком модернизму као неповратном златном добу. Другим речима, деведесете, а ни касније, двехиљадите, бар кад је реч о монументалној меморијалној уметности нису донеле задовољавајућу алтернативу модернизму као подједнако естетској и културној формацији.

ИЗВОРИ

Извори:

- Документација Музеја „21. октобар”
- Историјски архив Шумадије – Крагујевац (ИАШК)
- ЈП Урбанизам – Крагујевац, Фонд 150 (Спомен-парк „Крагујевачки октобар”, Дирекција за урбанизам и изградњу Крагујевац)
- Зборник докумената о Народно-ослободилачком рату југословенских народа, том I, Београд 1949.

Интернет извори:

- <https://www.spomenikdatabase.org/>
- <https://www.whw.hr/>
- <https://inappropriatemonuments.org/en/>
- <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/>
- <https://inappropriatemonuments.org/en/>

ШТАМПА

- Светлост, (*Лист Јединственог народно-ослободилачког фронта Округа крагујевачког* (1945), *лист Народног фронта Шумадије* (од бр. 12.), *Лист за градског одбора Народног фронта Крагујевца* (од 1946.), *Лист Народног фронта крагујевачке области* (од 1949), *Лист за друштвена и политичка питања Шумадије* (од 1951)
- Политика, дневне новине: [б. и.], 1944 (Београд)
- Борба, *орган Комунистичке партије Југославије* (Београд: Комунистичка партија Југославије, 1941-2003)
- Време, новине (Београд : Време, 1921-1941)
- Вечерње Новости, новине (Београд, Борба, Уредништво Вечерње новости, 1954-)
- Правда, новине (Београд : Павле Маринковић, 1904-1941)
- 4. Jul, *list Saveza udruženja boraca NOR Jugoslavije Савез удружења бораца НОР Југославије*
- Политика експрес - *Експрес, недељна ревија* (Београд: Политика, 1966-1977)
- Просветни гласник, *Службени лист Министарства просвете и црквених послова* (Београд : Државна штампарија, 1880-1915; 1920-1944)
- Arhitektura, *časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961-).

Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza Društava arhitekata i saveza Društava urbanista Jugoslavije, (Beograd : Savez društava arhitekata Srbije : Savez društava urbanista Jugoslavije, 1960-[1988])

Umetnost, časopis za likovne umetnosti i kritiku (Izdavački zavod „Jugoslavija“, 1965-1980; 1986-1987)

Архитектура и урбанизам, часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру, (Београд : Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1994-)

ЛИТЕРАТУРА

Ambrozić, Katarina i dr. Izložba suvremenog slikarstva i kiparstva FNRJ „Salon 54”, (Galerija likovnih umjetnosti Rijeka, 1954). Приступљено 15. 03. 2022. <https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1954/03/1954-salon-54-hronologijaizlaganja.pdf>

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

Андрејић, Живојин. „Академик Војислав Ђурић и његови професори Веселин Чајкановић и Милан Будимир –проблеми изучавања српске митологије у 'марксистичком духу'“, Академик Војислав Ђурић, Митолошки зборник 15, Центар за митолошке студије, Рача – Београд 2006), 113-140.

Andrić, Milan. *Spomen-muzej „21. Oktobar”*: monografsko-dokumentaristički pregled, Kragujevac 1983.

Asman, Aleida. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011.

Асман, Јан. *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*, Београд 2011.

Atanasovski, Srđan. „Anri Lefevr”, u: *Savremena marksistička teorija umetnosti*, ur. Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015, 136-146.

Achleitner, Friedrich. *A Flower for the Dead: The Memorials of Bogdan Bogdanovic*, Park Books, Zürich 2013.

Bakarić, Vladimir. *Tito četrdeset godina na čelu SKJ:1937-1977*, Beograd 1979.

Baldani, Juraj. „Jugoslovensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo”, *Revolucionarno kiparstvo*, Spektar, Zagreb 1977.

Бергхолц, Макс. „Међу родољубима, купусом, свињама и варварима: Споменици и гробови НОР 1947–1965. године”, *Годишњак за друштвену историју*, год. XIV 1-3, (2007), 61-81.

Vjažić Klarin, Tamara. “CIAM Networking – International Congress of Modern Architecture and Croatian architects in the 1950s.” *Život umjetnosti* 99, br. 2 (2016), 40-57. Приступљено 23. 04. 2021. <https://hrcak.srce.hr/180259>

Blagojević, Ljiljana. *Novi Beograd: osporeni modernizam*. Beograd: Zavod za udžbenike, Arhitektonski fakultet, Zavod za zaštitu spomenika kulture, 2007.

Bogdanović, Ana i Vuksanović, Suzana. „Prostori i razumevanja skulpture. Crtice o istoriji i savremenosti skulptorskog medija”, *Skulptura: Medij, metod i društvena praksa. Zbornik radova*, (ur.) Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016), 7-22.

Богдановић, Богдан. Мали урбанизам, Сарајево 1958.

Божић-Маројевић, Милица. Дијалектика сећања и логика заборављања – од настанка до нестанка пионирске железнице у Београду, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*. бр. 161 (2018), 52-69.

Bowe, Patrick. „Pückler-Muskau's Estate and Its Influence on American Landscape Architecture”, *Garden History*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1995), 192-200.

Бркић, Станиша. *Име и број: Крагујевачка трагедија 1941*, Крагујевац 2007, 17-28.

Burghardt, Robert. & Kirn, Gal. “Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics”, *Signal, 3: A Journal of International Political Graphics & Culture*, (February 15, 2014), 84-91. Приступљено 27. 05. 2021.

https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl_2_1_kirn_burkhardt.pdf

Burstow, Robert. „The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': Reassessing the Unknown Patron of the The Monument to the Unknown Political Prisoner,” *Oxford Art Journal* 20, No. 1 1997, 68-80.

Valušek, B. „Salon '54 u Rijeci”, *Život umjetnosti* 34 (1986), 98-107.

Васиљевић, Невена. „Пејзажна архитектура: у концептима и перспективи”, *Прошлост, садашњост и будућност инжењерства и архитектуре у Србији: (зборник радова са Научног скупа одржаног поводом обележавања јубилеја 150 година СИТС Београд: Савез инжењера и техничара Србије, 2018)*, 273-283

Vasić, Pavle. „Sto godina skulpture u Srbiji”, *Doba umetnosti, studije i članci*, Valjevo 1990.

Venturini, Darko. „Spomenici revolucije – pobjeda ideje.” *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961), 20.

Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies*, Columbia University Press, 1999.

Vojin Bakić (izložba), Galerija Nova, Zagreb, 29.06-26.07. 2007 (Autori: Jerko Denegri, Ljiljana Kolešnik, Milan Prelog, Zvonko Maković i WHW), *Novine* br. 12. (2007).

Vojin Bakić: Svjetlonosne forme, (ur.) Nataša Ivančević, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2014.

Војводић, Дина. „Сећање кроз музику – уметничко обликовање манифестације Велики школски час у Крагујевцу”, *Шумадијски анали* бр. 8 (2015), 276-283.

Вукмировић, Ђорђе. *Од слободе до стратишта. Устанак и немачки злочини у Јадру 1941. године*, Лозница, 2021.

Вуковић, Владимир. „Архитектура сећања – Меморијали Богдана Богдановића”, *Архитектура храма*, ур. Љубиша Фолић, Београд, 2012, 391-420.

Vuković, Siniša. Међународни конкурс за споменик жртвима логора у Дачау. *Prikaz dva prvoplasirana projekta jugoslovenskih autora*”, *Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, peimenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza društava arhitekata i Saveza društva urbanista Jugoslavije*, бр. 3. (1960), 35-37.

- Вукотић Лазар, Марта. Београдско раздобље архитекте Николе Добровића (1945-1967), Плато, Београд, 2002.
- Vučetić, Radina. Koka-kola socijalizam, amerikanizacija jugoslovesnke popularne kulture šezdesetih godina XX veka, Beograd: Službeni glasnik, 268-275.
- Gašić, Ranka. „Fabrika i grad: urbani razvoj Kragujevca pod uticajem autoundustrije 1953-1991”, Istorija 20. veka: časopis Instituta za savremenu istoriju, God. 34, br. 2, 2016, 99-116.
- Ghirardo, Diane. *Architecture after Modernism*. London: Thames and Hudson. (1996).
- Goodway, David. (ed.), *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, 1998.
- Грујић, Раде. *Како смо смењени – Говоре бивши директори великих колектива у Србији*, Привредни преглед Београд, 1989.
- Давидовић, Јелена. „Миодраг Живковић”, каталог изложбе (Спомен музеј 21. октобар : 20. X - 20. XI 2009).
- Давидовић, Јелена. „Нандор Глид – страдање и проишћење”, текст у каталогу изложбе Глид, из личне заоставштине уметника, Спомен-парк Крагујевачки октобар, Крагујевац 2015.
- Давидовић, Јелена. „Петар Лубарда : циклус слика Крагујевац 1941. : уметничко завештање жртвама Крагујевачког октобра 1941. године”, Крагујевац 2015.
- Давидовић, Јелена. „Порекло меморијалних паркова као ратних меморијала – са освртом на Спомен-парк Крагујевачки октобар”, Шумадијски анали, бр. 11, (2018), 264-280.
- Давидовић, Јелена. „Споменик *Против зла*”, Шумадијски анали бр. 7. (2014), 265- 269.
- Давидовић, Јелена. „Споменик стрељаним Србима и Јеврејима у насељу Централна радионица и Споменик пријатељства града Питештија из Румуније у оквиру Спомен-парка “Крагујевачки октобар”, Шумадијски анали : часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке , 8 (2015), 230-237.
- Давидовић, Јелена. „Споменик стрељаним Србима и Јеврејима у насељу Централна радионица и споменик пријатељства града Питештија из Руминије у оквиру Спомен-парка 'Крагујевачки октобар'“, Шумадијски анали бр. 8 (2015), 230-237.
- Давидовић, Јелена. „Спомен-обележје народа Хрватске у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар' у Крагујевцу”, Шумадијски анали, бр. 6. (2011), 282-287.
- Давидовић, Јелена. „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'”, Шумадијски анали : часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке, год. 2, бр. 2 (2006), 236-255.
- Давидовић, Јелена. Циклус слика „Крагујевац 1941”, Крагујевац 2015.
- Dedić, Nikola. „Socijalistički realizam – optimalne projekcije novog društva”, Ur. Miško Šuvaković *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Beograd Orion art, 2012, 221-240.
- Денегри, Јеша. „Језик, статус и контекст скулптуре Олге Јеврић”, *Олга Јеврић – композиција и структура*. Поводом стогодишњице рођења, каталог изложбе САНУ и Кућа легата, Београд 2022, 13-24.
- Denegri, Ješa. „Oblici i prostori nove skulpture”, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 147-152.
- Denegri, Ješa. „Petar Lubarda u pedesetim godinama”, u: *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1993, 58-67.

- Denegri, Ješa. „Svjetlonosni oblici Vojina Bakića”, *Arhitektura–urbanizam*, 33–34, Beograd, 1965., 71, ponovno objavljeno u knjizi *Prilozi za drugu liniju*, 2, Macura, Beč–Beograd, 2005., str. 138–140.
- Denegri, Ješa. „Uloga Vojina Bakića: skulptura u promjenama umjetničkih i političkih prilika”, Приступљено 17. 04. 2021. <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/publications/>
- Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1993.
- Denegri, Ješa. *Posleratni modernizam, neoavangarde/postmodernizam. Ogledi o jugoslovenskom umetničkom prostoru 1950-1990*, Beograd: Službeni glasnik, 1916.
- Dimić, Ljubodrag. „Josip Broz Tito i ’jugoslovesnki pogled na Evropu’”, *Jugoslavija u hladnom ratu*, Zbornik radova, Insititut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2010, 183-204.
- Dixon Hunt, John. „’Come into the garden, Maud’: Garden Art as a Privileged Mode of Commemoration and Identity”, *Places of Commemoration: Search for Idenity and Landscape Design*, ed. J Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks, 2001, 9-24.
- Докнић, Бранка. *Културна политика Југославије 1946 -1963*, Београд: Службени гласник, 2013.
- Domhardt, Konstanze. „From the Functional City to the Hart of the City. Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942-1952”, Dorothee Brantz, Sonja Dümpelmann, eds., *Greening the City. Urban Landscapes in the Twentieth Century*, Charlottesville, University of Virginia, 2011, 133-156.
- Ђорђевић, Немања. Бркић, Станиша. *Споменица: Спомен-парк „Крагујевачки октобар” (1953-2016)*, Спомен-музеј „21. Октобар” (1976-2016), Крагујевац 2016.
- Ђорђевић, Немања. Бркић, Станиша. „Крагујевачки октобар 1941. године у светлу нових докумената”, *Архивска грађа као извор за историју Шумадије*, (Зборник радова, Крагујевац 2003).
- Ереш, Ана. *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938-1990). Културне политике и политике изложбе*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020.
- Žirarde, Raul. *Politički mitovi i mitologije*, Biblioteka XX vek, Beograd 2000.
- Živančević, Jelena. „Socijalistički realizam u arhitekturi”, Ur. Miško Šuvaković, *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Beograd. Orion art, 2012, 277-302.
- Živković, Miodrag. „Rad kipara Miodraga Živkovića” (II nagrada), *Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko) : rezultati natječaj : autori o svojim radovima: Zdenko Kolacio, Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1-2, XV (1961), 22.
- Živković, Miodrag. *Anketa –vajari, Umetnost* (1970), 81-82.
- Zarin, Aleksandr. „Monumentalna skulptura”, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 89-94.
- Zechner, Johannes. “From Poetry to Politics. The Romantic Roots of the ‘German Forest’”, W. Beinhart. K. Middleton, S. Pooley, (Eds.), *Wild Things. Nature and the Social Imagination*, Cambridge 2013, 185-210.
- Ignjatović, Aleksandar. „Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost”, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 6 (2010), 7-20.

- Isto, Raino "I Will Speak in Their Own Language': Yugoslav Socialist Monuments and Science Fiction", *Extrapolation*, Volume 60, Number 3 (2019), 299-344. Приступљено 17. 12. 2022. <https://doi.org/10.3828/extr.2019.18>
- Ivančević, Nataša. „Promjena tipologije spomeničkog rješenja Vojina Bakića – Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije, Kamenska”, *ANALI GAA*, XXXII–XXXV (2012.–2015), 32–33/34–35, 405–426.
- Ivančević, Nataša. „Svjetlonoša i bik, Vojin Bakić: Svjetlonosne forme”, ur. Nataša Ivančević (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti 7.12.2013- 2.2. 2014), 15-109.
- Jadine Wong, Janay. *Synagogue Art of the 1950's. A new Context for Abstraction*, *Art Journal* Vol. 53, No. 4, *Sculpture in Postwar Europe and America* (Winter 1994), *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, 37-43.
- Jajinci - povodom konkursa za idejni projekt spomenika žrtvama fašizma, *Jajinci - Jugoslavija*, ur. Oto Bihalji-Merin, Beograd: „Jugoslavija”, 1958.
- Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945.-1974.” u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974 / ur. Ljiljana Kolečnik*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, 2012, 7-53.
- Jang, E. Džeims. (James E. Young), “Sećanje/spomenici, Kritički termini istorije umetnosti”, prir. Robert s. Nelson i Ričard Šif, Novi Sad: Svetovi, 2004, 296-390.
- Jelena Živančević, „Socijalistički realizam u arhitekturi”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 277-303
- Jugoslavija: spomenici revoluciji, Beograd: Subnor Jugoslavije; Sarajevo: Svjetlost, 1968.
- Kadijević, Aleksandar. Mihajlo Mitrović, projekti, graditeljski život, ideje, Beogra: *Nezavisna izdanja Slobodana Mašića*, Muzej nauke i tehnike, Muzej arhitekture, 1999.
- Карамиджковић, Ненад. *Старо војничко гробље у крагујевачким Шумарицама*, Крагујевац 2021.
- Kaufmann, Eric. “‘Naturalizing the Nation’: The Rise of Naturalistic Nationalism in the United States and Canada”, *Comparative Studies in Society and History* 40 (4), 666-695.
- Kaufmann, Eric. Zimmer, Oliver. „In Search of the Authentic Nation: Landscape and National Identity in Canada and Switzerland”, *Nations and Nationalism*, Vol. 4, Issue 4 (October 1998), 483-510.
- Kazaz, Enver. „Nacionalni književni kanon – mjesto moći”, *Sarajevske Sveske* br. 08/09 (01.01. 2005), 123-133.
- Kempnaers, Jan. *Spomenik*, Amsterdam: Roma, 2010. Приступљено 19. 05. 2020. <https://www.jankempnaers.info/texts/03/>
- Kirn, Gal. Burghardt, Robert. „Jugoslavenski partizanski spomenici, Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma”, *Jugolink*, Pregled postjugoslovenskih istraživanja, god. 2, br.1, 2012, 7-20.
- Kirn, Gal. „Transnationalism in Reverse: From Yugoslav to Post-Yugoslav Memorial Sites”, *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, (eds.) Ann Rigney, Chiara de Cesari (De Gruyter, Berlin, 2014), 313-338. Приступљено 23. 06. 2019. https://www.academia.edu/23141594/Transnationalism_in_Reverse_From_Yugoslav_to_Post-Yugoslav_Memorial_Sites?email_work_card=thumbnail

- Klemm, Christian. Lanchner, C. et. al., *Alberto Giacometti* (Museum of Modern Art, New York/ Kunsthaus Zürich 2001).
- Knauer, Martin. „Embodiements of Ideal Order“, *Constitutional Cultures: On the Concept of representations and cultures in the Atlantic World*, edited by Ulrike Bock, Katrin Dirksen, Silke Hensel, Cambridge Scholars Publishing 2012, 251-271.
- Kolacio, Zdenko. „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961) 20–21.
- Kolarić, Miodrag. *Dvadeset godina beogradske skulpture 1944–1964*, (Galerija Kulturnog centra, Beograd 1964).
- Коларић, Миодраг. „Изложба савремене српске скулптуре“, *Вечерње новости*. (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) Приступљено 02. 09. 2021. https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1957/01/01-Izlozba-savremene-srpske-skulpture_1957-hronologijaizlaganja.pdf
- Kolarić, Miodrag. *Novija jugoslovenska skulptura*, Beograd : “Jugoslavija”, 1961.
- Kolešnik, Ljiljana. “Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, vol. , br. 22, 1998, 187-201. Посећено 03.12.2020. <https://hrcak.srce.hr/224324>. Citirano 16.02.2023.
- Конертон, Пол. *Како друштва памте*, Београд 2002, 62-65.
- Константиновић, Љиљана. „Устанак у Србији 1941. у делима уметника“, Каталог изложбе Београд: Историјски музеј Србије, 1973.
- Košćević, Želimir. “Henry Moore’s Exhibition in Yugoslavia, 1955”, *British Art Studies*, Issue 3, 4. July 2016 *British Sculpture Abroad, 1945 – 2000* Edited by Penelope Curtis and Martina Droth Приступљено 28. 09. 2022. <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/moore-belgrade>
- Krauss, E. Rosalind. *The Originality of Avant-Garde and other Modernists Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, 280.
- Крејаковић, Силвија. „У спомен на жртве немачког злочина у Краљеву. Процес писаног и електронског памћења“, *Зборник радова: (Краљево, октобра 1941, ИАК, НМК, Краљево 2003)*.
- Крејаковић, Силвија. *Идентитети жртава стрељаних у Краљеву октобра 1941.*, Београд 2021.
- Крејаковић, Силвија. *Фотографије као сведочанства присуства - Друг Тито и друг Марко у Ранковићеву и Краљеву*, каталог изложбе, (Народни музеј Краљево, Краљево 2017),
- Kropej, Monika. „Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The ‘Walled-Up Wife’ and Other Construction Legends”, *Studia Mythologica Slavica* XIV, (2011), 61-86. Приступљено 24. 06. 2021 <https://doi.org/10.3986/sms.v14i0.1600>.
- Крстић, Александар. *Уређење предела и парк шума*, Београд, 1951.
- Kulić, Vladimir. “Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe. *Architectural Histories*, 6/1 (2018):7, 1-6. Приступљено 25. 07. 2021. <http://doi.org/10.5334/ah.273>
- Куљић, Теодор. *Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд 2006, 12.

- Kučukalić, Lejla. „The Strategy of Silencing the Artist to Perpetuate Culturicide”, *Quaderns de la Mediterrània* 27, Identities and Memory: Rethinking Cultural Heritage, (2018), 139-144.
- Lambert, David. “‘A living monument’: Memorial parks of the First and Second World War”, *Garden History*, Vol. 42. (2014), 34-57.
- Lefebvre, Henri. La production de l'espace. In: *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie. pp. 15-32.
- Levi, Aleksandar. „Spomenici Jevrejima borcima i žrtvama fašizma”, *Jevrejski almanah* (1954), 117-122.
- Луковић, Д. Милош. „Шумадија – средишњи митски и историјски простор Београдског пашалука и Устаничке Србије”, (Шумадија – историја и мит, Митолошки зборник 33, Центар за митолошке студије, Рача 2014), 285-312.
- Ljiljana Kolečnik, „A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendencies”, *Rad. Inst. povij. umjet.* 34 (2010), 211–224.
- Мајхер, Весна. Казивања и искази српских вајара. Друга половина 20. и почетак 21. века, Београд 2006.
- Маковић, Zvonko. „Spomenička plastika Vojina Bakića”, *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, ur. Nataša Ivančević, (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti 2014) 163-215.
- Макуљевић, Ненад. „Југословенска уметност и култура: од уметности нације до уметности територије”, у: Југославија у историјског перспективи. Зборник (Хелсиншки одбор за људска права у Србији, Београд 2017), 414-433.
- Макуљевић, Ненад. Уметност и национална идеја у XIX веку, 143-144.
- Маневић, Зоран „Од соцреализма до ауторске архитектуре”, *Техника 3*, (1970), 62-65.
- Manojlović-Pintar, Olga. *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989*, Beograd 2014.
- Manojlović-Pintar, Olga. „Uprostoravanje ideologije: Spomenici Drugog svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta”, *Dijalog povjesničara/istoričara*, 10/1, priredio Igor Graovac, *Osijek* 2005, Friedrich Neumann Stiftung, Zagreb 2008, 287–307.
- Манојловић-Пинтар, Олга. “(Не)видљива места сећања, споменици црвеноармејцима у Србији”, *Ослобођење Београда 1944*, (Зборник радова Института за новију историју Србије, Београд, 2010), 545 – 553.
- Манојловић-Пинтар, Олга. „Благо њима јер су славно пали за отаџбину, краља и слободу: култ палих војника у Италији и Југославији у годинама између два светска рата”, *Годишњак за друштвену историју*, св. 1-3, год. 9, (2002), 79-99.
- Милашиновић-Марић, Дијана. „Дисциплина архитектуре и слобода духа-архитекта Иван Антић, Архитектура и урбанизам, часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру, бр. 16-17, Beograd (2005), 7-13.
- Милашиновић-Марић, Дијана. „Развојни токови у српској архитектури од 1945. до 1961.”, *Архитектура и урбанизам: часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру*, бр. 33, (2011), 3-15.
- Marcuse, Harold. Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre, *American Historical Review* Vol. 115. No. 1 (February 2010), 53-89.

Marter, Joan. „Recollections of New Images of Man: An Interview with Peter Selz“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, (Winter, 1994), 65.

Martinović, Marija. „Exhibition Space of Remembrance: Rhythmanalysis of Memorial park Kragujevacki oktobar“, *SAJ : Serbian architectural journal*, vol. 5, No. 3, (2013), 306-329, 307.

Мацаревић, Света. *Ловачко наслеђе у Србији*, Крагујевац 2020.

Merenik, Lidija. *Beograd: osamdesete-nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, N. Sad 1995.

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija: Univerzitet, Filozofski fakultet, 2010.

Мерин, О. Бихаљи „Поводом отварања изложбе мајсторске радионице Томе Росандића. Млади београдски вајари“, *Политика* (22. март 1954), 5.

Meyric Hughes, Henry. “The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the “Young British Sculptors”“, *British Art Studies*, Issue 3, Приступљено 02. 04. 2022. <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/hmhughes>

Meyric Hughes, Henry. The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the “Young British Sculptors” , *British Art Studies*, Issue 3, 4. July 2016 *British Sculpture Abroad, 1945 – 2000* Edited by Penelope Curtis and Martina Droth. Приступљено 28. 09. 2022. <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/1945-1960>

Milenković, Dragi. „Nesporazumi oko naših spomenika kulture“, *Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza Društava arhitekata i saveza Društava urbanista Jugoslavije*, 10. (II) II (Beograd 1961). 3-5.

Милорадовић, Горан. „Прах праху: Стаљинистички погребни риуали у социјалистичкој Југославији“, *Годишњак за друштвену историју*, год. 14., бр. 1/3, (2007), 83-106.

Милорадовић, Горан. „Стаљинови поклони. Тематика југословенског играног филма 1945–1955“ у: *Историја 20. века. Часопис Института за савремену историју*, год. XX бр. 21. (2002), 97-114.

Милорадовић, Горан. „Стаљинови поклони. Тематика југословенског играног филма 1945–1955“, *Историја 20. века, часопис Института за савремену историју*, год. XX бр. 21. (2002), 97-114.

Милорадовић, Горан. *Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији: 1945-1955*, Београд 2012.

Милошевић, М. „Савремена српска скулптура на новим путевима“, *Борба*, 27. јануар, 1957. (izvor: Muzej savremene umetnosti, Beograd) https://skulptura-hronologijaizlaganja.rs/h-content/uploads/1957/01/02-Izlozba-savremene-srpske-skulpture_1957-hronologijaizlaganja.pdf (Приступљено 14.11.2022.)

Митровић, Владимир. „Тамо где постоји феномен природе ташко је направити феномен архитектуре. Интервју са Иваном Антићем“, *ДАНС*, бр. 68 (април 2009.), 5-8.

Mitrović, Katarian. „Емоције у меморијалној скулптури социјализма: Spomen-park Kragujevački oktobar“, *Skulptura: metod, medij i društvena praksa, zbornik radova*, ur. Suzana Vuksanović, Ana Bogdanović, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016), 39-55.

- Mitrović, Katarina. „Skulptura slobodnog oblika - novi spomenik za novo vreme Spomenik streljanim đacima i profesorima Miodraga Živkovića”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 17 (Beograd 2021), 101-127.
- Mosser, Monique. Philippe Nys (eds.) *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Editions de l'Imprimeur, Besançon, 1995.
- McNamara, Kevin. „Cultural Anti-Modernism and 'The Modern Memorial-Park': Hubert Eaton and the Creation of Forest Lawn”, *Canadian Review of American Studies*, Issue 32, 3, (2002), 302-321.
- Нандор Глид, ур. Ана Барањи, (Градски музеј Суботица, 1990).
- Народноослободилачки рат и револуција*, Београд 1988, 81-152.
- Neutelings, Jan Willem. „Spomenik, *The Monuments of Former Yugoslavia*”, In: J. Kempnaers, Spomenik.
- Nikolić, Kosta. „Komunizam i religija: istoriografsko-antropološki ogled”, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год, 12. св. 1, (2017) 51-70,
- Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, св. 1: La République, 2: La Nation, 3: Les France. Paris: Gallimard, 1984, 1986, 1992.
- Обреновић, Виолета. „Српска меморијална архитектура 1918-1955”, (докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2013).
- O'Malley, Therese. J. Wolschke-Bulmahn (eds), *Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*, National Gallery of Art in Washington, 2015.
- Павићевић, Александра. „Дани жалости и време успомена. Смрт, сахрана, и сећање/памћење јавних личности у Србији у време социјализма и после њега”, *ГЕИ САНУ*, бр. 57, 2009, 223-238.
- Pavlović, Miodrag. *Obredno i govorno delo*. Beograd, Prosveta, 1986.
- Pantić, Rade. „Političko nesvesno identiteta Josipa Broza”, *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata – Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, II tom, Beograd 2012, 241-252.
- Пауновић, Владимир. „Четири и по деценије конфузне тишине: анализа разлога институционалног заборава на конгрес културне акције методом усмене историје” *Култура* бр. 161 (2018), 186-199. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2018/0023-51641861186P.pdf> Приступљено 10. 07. 2021.
- Pachner, Joan. „Zadkine and Gabo in Rotterdam”, *Art Journal* Vol. 53, No. 4, Sculpture in Postwar Europe and America, (Winter 1994), 79- 85.
- Perica, Vjekoslav. „Kult narodnih heroja i patriotska mitologija titoizma”, u: Lj. Despotović i dr., *Mitovi epohe socijalizma*, Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, Novi Sad: Fakultet za evropske pravno-političke studije, Sremska Kamenica, 2010, 91-129.
- Perica, Vjekoslav. *Balkanski idoli I, Religija i nacionalizam u jugoslovenskim državama*, Beograd 2006, Biblioteka XX vek, 122-124.
- Perović, Latinka. *De profundis (za Mitru Mitrović: 1912-2001)*, Republika, br. 259, (2001), 26.
- Петрановић, Бранко. *Narodni front u političkom sistemu Jugoslavije: (1945-1949)*, Novi Sad : Institut za istoriju, 1979.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Knj. 2, Narodnooslobodilački rat i revolucija, 1941-1945* Beograd, Nolit, 1988

- Пешикан-Љуштановић, Ж. Љиљана. „О темељу и крову куће”, *Станаја село запали, Огледи о усменој књижевности*, Нови Сад 2007.
- Плеханов, Георгиј. Пролетерски покрет и буржоаска уметност, Уметност и књижевност I, Београд, 1949.
- Polcari, Stephen. „Barnett Newman's Broken Obelisk“ *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Winter, 1994, 48-55.
- Попадић, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду”, *Наслеђе*, бр.10, (2009), 159-178.
- Поповић Зума, Разуменка. *Споменици народноослободилачке борбе и револуције СР Србије 1941–1945.*, Експорт прес, Београд, 1981.
- Prelog, Milan. „Djelo Vojina Bakića”, *Pogledi*, br. 11. (Zagreb 1953).
- Prelog, Milan. „Dva vida spomenika revoluciji”, *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost*, 1–2, XV (Zagreb: Društvo arhitekata Hrvatske, 1961), 4-6.
- Прециози, Доналд. „Збирке/музеји”, *Критички термини историје уметности*. ур. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, Svetovi Novi Sad 2004, 486-498.
- Протић, Б. Миодраг. „Савремена српска скулптура”, *Борба*, 3. фебруар 1957.
- Протић, Б. Миодраг. „Нове тежње у нашој скулптури, Изложба сарадника радионице Томе Росандића”, *Књижевне новине*, 25. март 1954.
- Protić, V. Miodrag. *Nojeva barka*, SKZ Beograd 1992.
- Protić, V. Miodrag. *Oblik i vreme*, Beograd: Nolit, 1979.
- Protić, V. Miodrag. *Umetnost na tlu Jugoslavije. Skulptura XX veka*, Beograd/Zagreb: Jugoslavija/Spektar, 1982.
- „Putevima revolucije. Memorijalni turizam u Jugoslaviji”. *Izložba Platforme Neprimereni spomenici*, autori: Lana Lovrenčić, Milan Rakita, (Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, Grupa arhitekata, 15. jul – 31. avgust 2016).
- Путник-Прица, Владана. “Меморијална скулптура Миодрага Живковића (период 1960-1980)”, *Јавни споменици и спомен обележја: колективно памћење и/или заборав, зборник радова*, (Београд, 2014) 115-124.
- Путник-Прица, Владана. „Естетика и улога меморијалних паркова у Југославији на примеру спомен комплекса 'Кадињача'“, *Простори памћења : зборник радова. Том 1, Архитектура* (Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2013), 298-309.
- Putnik-Prica, Vladana. i Lajbenšperger, Nenad. ”On the wings of modernity: WWII memorials in Yugoslavia 2018”, *Docomomo Journal*, No. 59 (2018): An Eastern Europe Vision, 75-79.
- Putnik, Vladana. „Les parcs mémoriaux dans l’espace yougoslave et post-yougoslave”, *Revue d’études comparatives Est-Ouest*, vol. 46. (2015), 93-122,
- Raverty, Dennis. „Critical Perspectives on New Images of Man“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, (Winter, 1994), 62-64.
- Read, Herbert. *Istorija moderne skulpture*, Beograd 1964.
- Read, Herbert. *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber - London, 1969.
- Савић, Страхина. „Постсећање и Крагујевачки октобар 1941”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*. бр. 33. (2018), 181-192.

- Seissel, Josip. „U traženju spomenika”, *Jajinci, povodom konkursa za idejni projekt spomenika žrtvama fašizma, Jajinci - Jugoslavija*, Beograd 1958, 12-13.
- Seissel, Josip. Spomen-obilježje Hrvastke u Spomen-parku u Kragujevcu, *Bulletin*, br. 1 (51) (1981), poseban otisak.
- Селинић, Слободан. Југословенско-чехословачки односи (1945-1955), Институт за новију историју Србије, Београд 2010.
- Simović, Živomir. „Sudbina filma 'Kragujevac 1941'“, *Žorža Skrigina, Sineast* 86/87 (1990/1991), 3-8.
- Станић, Стеван. „Аранђеловачки 'Мермер и звуци'“, *Уметност*, 22 (1970), 139-140.
- Степанчић, Игор. „Естетика садржаја историјских чињеница – уметност презентације наслеђа”, *Спомен места - историја – сећања*, ур. Александра Павићевић. (Београд : Етнографски институт САНУ, 2009), 133-140.
- Stalna postavka Muzeja socijalističke revolucije Vojvodine, vodič, ur. Nikola Božić, *Muzej socijalističke revolucije Vojvodine*, (Novi Sad, 1972-1973).
- Стефановић, Мирјана. Чавошки, Коста. *Апсолутна и ублажена правда у Есхиловој Орестији*, Београд, 2001.
- Stierli, Martino. Vladimir Kulić, „*Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*”, (The Museum of Modern Art, MoMA New York, Jul 15, 2018–Jan 13, 2019).
- Стојановић, Братислав. „Довршење Спомен-парка Јајинци”, *Урбанизам Београда*, год. 11, бр. 53-54, , (1979), 37-56.
- Стојановић, Братислав. „О споменицима Београда”, *Годишњак Музеја града Београда*, 1955, 461-475.
- Стојановић, Братислав. О просторној ликовно-естетској синтези, Београд: Народни музеј, 1973.
- Schwarzenberg, Erkinger. ”From the Alessandro morente to the Alexandre Richelieu. The portraiture of Alexander the Great in seventeenth-Century Italy and France”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, (1969), 398-405.
- Sharp, Ingrid. „Kathe Kollwitz’s Witness to War: Gender, Authority, and Reception”, *Woman in German Yearbook*, 27 (2011), 87-107.
- Shrimplin-Evangelidis, Valerie. “Michelangelo and Nicodemism: The Florentine *Pietà*”. *Art Bulletin*. 71 (1), (1989): 58–66, Leo Steinberg, “*Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg*”. *Art Bulletin*. 50 (4), (1968). : 343–353.
- Subotić, Irina. Nandor Glid, Beograd: Vujičić kolekcija, 2012.
- Schreiber, Max. *Altägyptische Architektur und Ihre Rezeption in der Moderne. Architektur in Deutschland 1900-1933*. (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2018).
- Tarlow, Sarah. „Landscapes of memory: The nineteenth-century garden cemetery”, *European Journal of Archeology*, Vol. 3, Issue 2, 2000, 217-239.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989.
- Тимоотијевић, Мирослав. „Меморијал ослободиоцима Београда 1806”, *Наслеђе V*, (2004), 17-19.

- Тимотијевић, Мирослав. Таковски устанак - српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе, Београд 2012.
- Трифунковић, Верољуб. *Урбанизам Крагујевца*, 20. век. Књ. 1, Период од 1878. до 1974. године, Крагујевац: Дирекција за урбанизам и изградњу, 2004, 230-245.
- Трифунковић, Верољуб. *Парканци*, Крагујевац 2014.
- Trifunović, Lazar. „Problemi savremenog vajarstva”, *Nedogled Ikarije*, Antologija metodološke građe, M. Nedeljković (ur.), Kragujevac 2000, 487-498.
- Trifunović, Lazar. „Putevi i raskršća srpske skulpture”, *Umetnost* 22 (Beograd 1970), 5-32.
- Trifunović, Lazar. „Putevi i raskršća srpske skulpture” *Umetnost*, br. 22 (1970).
- Трифунковић, Лазар. „Белешке о сликарству Петра Лубарде”, *Од импресионизма до енформела, студије и чланци о уметности*, Београд 1982, 55-69.
- Трифунковић, Лазар. Апотеоза људске патње, споменик Нандора Глида у Дахау, *Архитектура-урбанизам* бр. 58, Београд 1969.
- Ћелић, Стојан. Нандор Глид, *Уметност* бр. 18-19, Београд 1969, 78-83.
- Угриновић, Александра. „Нереализована првонаграђена конкурсна решења Зденка Колација и Марка Мушића за спомен-парк Јајинци”, *Наслеђе*, XX, (2019), 169-182.
- Ford, Caroline. „Nature, Culture and Conservation in France and her Colonies 1840-1940”, *Past & Present*, No 183 (May 2004), 173-198.
- Franković, Eugen. „Javnost spomenika”, *Život umjetnosti* 2 (1966), 17-24.
- Freedberg, David. Vittorio Gallese, „Motion, Emotion and Empathy in aesthetic experience”, *Trends in Cognitive Science*, Vol. 11 5 (2007), 197-203.
- Hadler, Mona. Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59, Editor’s statement, *Art Journal*, (Winter 1994) Vol. 53, No. 4, 17-19.
- Hajke, Karge. *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2014.
- Haskell, Francis. and Penny, Nicholas. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven and London: Yale University, 1981.
- Hernandez, Alvarez Analays. and Fourcade, Marie-Blanche. “Introduction - Introduction: État Des Lieux de La « commémoration Corrigée » En Art Public: Quel Avenir Pour Le Monument ?” *RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review* 46, no. 2 (2021): 4–20. Приступљено 05. 12.2022. <https://www.jstor.org/stable/48641412>.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press 2012.
- Hoffmann-Curtius, K. Nurmi-Schomers, S. „Memorials for the Dachau Concentration Camp”, *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, (1998), 23-44.
- Horvatinčić, Sanja. “Between Creativity and Pragmatism: A Structural Analysis and Quantitative Survey of Federal Competitions for Yugoslav Monuments and Memorial Complexes (1955–1980)”, in: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, Sanja Horvatinčić, Ljiljana Kolečnik (eds), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2018, 124–165.
- Horvatinčić, Sanja. “Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije”, *Disertacija*, Sveučilište u Zadru (2017). Приступљено 24. 03. 2021. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:258793>

- Horvatinčić, Sanja. „Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji”. *Anali Galerije Antuna Augustinčića XXXI*, br. 31, (2011), 81-106.
- Horvatinčić, Sanja. „Povijest nemogućeg spomenika: Podizanje Spomenika žrtvama fašizma u Jajincima”, *Anali Galerije Antuna Augustinčića. Klanjec XXXII-XXXV (2012 -2015)*, 261-282.
- Horvatinčić, Sanja. „Spomenik, teritorij i medijacija ratnog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji”, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 96 No. 1, (2015), 32-59.
- Horvatinčić, Sanja. ”The Peculiar Case of Spomeniks - Monumental Commemorative Sculpture in Former Yugoslavia Between Invisibility and Popularity”, *II Lisbon Summer School of Culture / Peripheral Modernities / 9th – 14th July, 2012*, 1-11. Приступљено 13. 07. 2017.
- Calddwell, Joan. Mantegna's St. Sebastians: Stabilitas in a Pagan World, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 36, No. 1. (1973), 373- 385.
- Carrott, G. Richard. *The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning, 1808 -1858*, Berkeley; Los Angeles, London, University of California Press, 1978.
- Charles, Jencks. *The New Paradigm in Architecture: the Language of Post-modernism* (7th ed). London: Yale University Press (2002).
- Clark, Toby. *Art and Propaganda in Twentieth Century - The Political Image in the Age of Mass Culture*, London: Thames and Hudson, 1997, 87.
- Clark, Toby. *Art and Propaganda in Twentieth Century – The Political Image in the Age of Mass Culture*, London 1997.
- Cone, C. Michèle. „The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Postwar Sculpture“, *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Winter, 1994, 73-78.
- Cvetić, Mariela. “S, M, L, XL ili one size fits all: Veličina statue kao ideološki parametar.” *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa Muzej savremene umetnosti Vojvodine*, (zbornik radova, Novi Sad 2016), 57-73.
- Cvetić, Mariela. „Monumentalna memorijalna politička skulptura”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 303-322.
- Čolović, Ivan. *Smrt na Kosovu polju*, Biblioteka XX vek, Beograd 2016.
- Čubrilo, Jasmina. *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd 1998.
- Šulović, Ksenija. i Šuvaković, Miško. „Socijalistički estetizam”, u: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd — Novi Sad 1999.
- Šuvaković, Miško. „Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 401-421.
- Šuvaković, Miško. „Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 353-374.
- Šuvaković, Miško. „Modernistička skulptura”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 621-654.

- Šuvaković, Miško. „Svedočenje i sećanje na logor – sublimna estetika žrtve”, *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, II tom*, ur. Miško Šuvaković, (Beograd: Orion art, 2016), 195 – 209.
- Šuvaković, Miško. „Umetnost XX veka u Vojvodini. Kontradikcije i hibridnosti umetnosti XX veka u Vojvodini. Memorijalna skulptura – slučaj Nandora Glida”, *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (2008), 86-88.
- Wolschke-Bulmahn, Joachim. (ed.), *Nature and Ideology: Nature and Garden Design in the Twentieth Century*, *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 18 (Washington, Dumbarton Oaks 1997).
- Wolschke-Bulmahn, Joachim. „The Ideology of the nature garden. Nationalistic trends in garden design in Germany during the early twentieth century”, *Journal of Garden History*, Vol. 12. (1992), 73-80.
- Wolschke–Bulmahn, Joachim. „The Nationalization of Nature and the Naturalization of the German Nation: 'Teutonic' Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design”, *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century*, (J. Wolschke –Bulmahn, ed.), Dumbarton Oaks 1955, 187-220.
- Worringer, Wilhelm. *Apstrakcija i uosećavanje - Prilog psihologiji stila*, (prir. i prev. Z. Gavrić) Bogovađa 1996.
- Young, E. James. “The Contemporary Arts of Memory in the Works of Esther Shalev-Gertz, Mirosław Batka, Tobi Kahn, and Komar and Melamid”, *The Stages of Memory, Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, University of Massachusetts Press, Amherst Boston, 2016, 155- 164.
- Young, E. James. „Introduction: The Memorial’s Vernacular Arc between Berlin’s Denkmal and New York City’s 9/11 Memorial. “, *The Stages of Memory, Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, University of Massachusetts Press, Amherst Boston, 2016, 1-17.
- Young, E. James. „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today” *Critical Inquiry* vol. 18, no. 2 (Winter, 1992), 267-296.
- Young, E. James. *The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven . CT Yale University Press, 1998.
- Young, E. James. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Conn.: Yale University Press 1993, 168.

На месту где су фашисти 1941 стрељали 7.000 Крагујевчана гради се



Парк слободе

Мапета Парка Слободе — ДЕБЕЉА БЕЛА ЛИНИЈА ОЗНАЧАВА КРУЖНИ ПУТ, ТАКВЕ БЕЛЕ ЛИНИЈЕ ПЕШАЧКЕ СТАЗЕ, РЕЦКАВА БЕЛА ЛИНИЈА КОЈА ВОДИ КРАЈ ЧЕХОСЛОВАЧКОГ ГРОБЉА ЈЕ ПРИЛАЗНИ ПУТ ДО МАУЗОЛЕЈА И ГРОБНИЦЕ ХЕРОЈА. ЦРНЕ ЛИНИЈЕ СУ КОБИЧКЕ СТАЗЕ ЦРНИ, СИТНИ ПРАВОУГАОННИ (КРАЈ БЕЛИХ) СУ ГРОБНИЦЕ СТРЕЉАНИХ.

Легенда о томе преписише се с колена на колени. И ехо песничког стиха наликаног и доживљеног у овом судбоносном времену:

„Било је то у некој земљи селџака
На брдовитом Балкану
Умрла је мученичкој смрћу
Чета бака
У једном дану...“

Тако је било. За један дан пало је преко седам хиљада жртава: радника, бака, професора, деча. На месту ове трагедије сада се уређује Парк Слободе.

Идеја о томе родила се у Крагујевцу пре неколико година. Одлучено је да се на месту где су фашисти пре петнаест година

стрељали недужне родољубе подигне Парк који ће обухватити око 520 хектара. Речено је да то буде Парк Слободе, место где ће се људи не само потсетити на трагедију из 1941 него и одморити.

Таква замисао почела се и практично остваривати. Омладинске бригаде Крагујевца радиле су на грубим земљаним радовима на кружном ауто-путу, који ће својом дужином од око 16 километара, обухватити читаво подручје на коме су 33 гробнице стрељаних, садашње Шумарнице са Ловачким домом, гробље Чехословачки дом из Првог светског рата и велики Градски парк са новим спортским стадионом. Доста радова извршено је и ове године. Пут ће бити асвалтиран и имаће помоћне стазе у дужини од 40 километара којима ће се повезати све гробнице и други објекти Парка Слободе.

Не рачунајући добровољне радове омладинских бригада, за изградњу Парка утрошено је досад око 80 милиона динара. Да би појефтинио радове одбор за изградњу Парка отворио је три каменолома у Драчи и тиме обезбедио довољне количине камена. На једном делу кружног аутомобилског пута ове године је већ почело и постављање камене подлоге. Трошкови су сад знатно нижи.

Очекује се да Парк Слободе у Крагујевцу добије

јасније облике до 1960 године. Његова изградња ефикарски се, међутим, етапно за десет година.

Парк као целински облик треба да претставља заједничко дело уметничке и техничке службе. Готово нема врсте стручњака који неће дати свој прилог у остварењу концепције Парка, која захтева, на пример, озелењавање, наводњавање травњака и цвећњака, архитектонско решење комуналних објеката и гробница, урбанистичко подешавање грађевина и парковских уређаја итд. На појединим парцелама гајиће се и лековито биље.

Свака од 33 гробнице стрељаних биће уметнички обликована и имаће специфично обележје према професији погинулих. Гробница бака, на пример, разликоваће се од осталих, јер ће симболично приказивати бачку трагедију.

Пројектанти су предвидели да Парк Слободе има и једну централну гробницу народних хероја Крагујевца и околине, а изградиће се и Музеј докумената о палим жртвама, изгинулим борцима Шумадије и историјату града. У складну целину ће се повезати и објекти за друштвену разоноду: хотели, хиподром, забавни дечији врт који је ове године већ отворен, ново стрелиште, физкултурни стадион који је у завршној фази, скверови и други објекти.

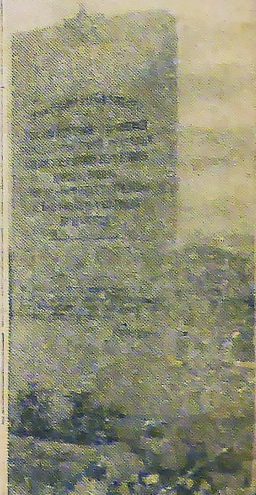
Управо кад су почетни радови на изградњу Парка Слободе већ остали податље за нама, међу крагујевачким архитектима појавиле су се извесне примедбе на пројекат који је прихваћен на конкурс од стране највиших стручњака. Не може се, међутим, засад рећи да ли су крагујевачки архитек

ти у праву, јер они своје примедбе још нису обрадили. Али није на одмет чути њихово мишљење са једног недавно одржаног састанка.

Парк Слободе би интимније деловао, и био рентабилнији, кажу они, ако би се у њему створило природни амбијент шума и шумадијских пејсажа а не „симболичких паркова и ливада“. Зашто да се осети „човеција ретка“ — додају они помазо иронично.

Крагујевачки архитекти предлажу радове мањих облика. Они упорно постављају једно питање: хоће ли Крагујевац моћи да сноси трошкове одржавања таквог огромног парка, ако не буде примао за то доплате? Ако то не би могао, онда би још сада требало смањити његове површине — сматрају они.

Р. Ранковић



ЦЕНТРАЛНА ГРОБНИЦА СТРЕЉАНИХ КРАГУЈЕВЧАНА

„Парк слободе“, (Борба, 1955) Хемеротска Музеја „21. октобар“

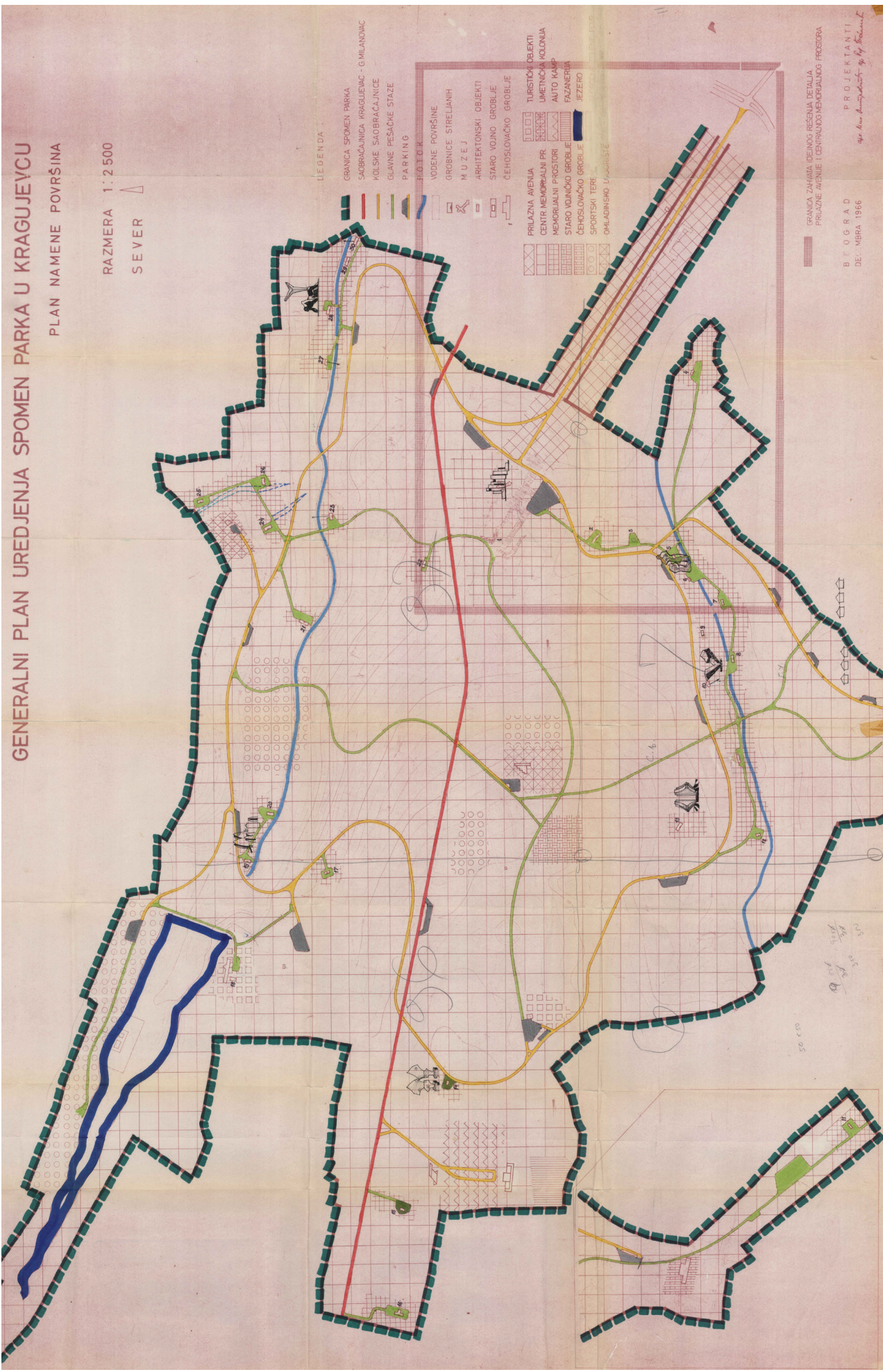
GENERALNI PLAN UREDJENJA SPOMEN PARKA U KRAGUJEVCU
 PLAN NAMENE POVRŠINA

RAZMERA 1:2.500

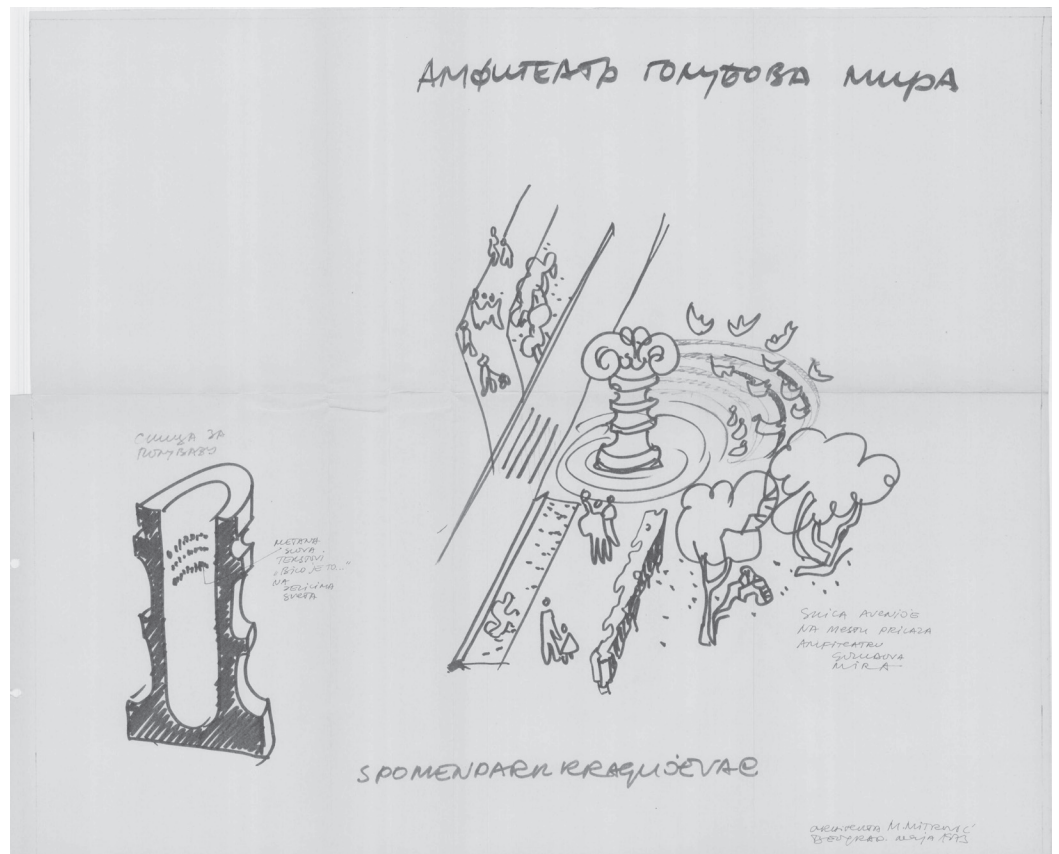
SEVER

- LEGENDA
- GRANICA SPOMEN PARKA
 - SABORAJANICA KRAGUJEVAC - G. MILANOVAC
 - KOLSIJE SAOBRAĆAJNICE
 - GLAVNE PEŠAČKE STAZE
 - PARKING
 - PROJEKTOVANI
 - VOĐENE POVRŠINE
 - GROBNICE STRELJANIH
 - MUZEJ
 - ARHITEKTONSKI OBJEKTI
 - STARO VOJNO GROBLJE
 - ČEHOSLOVAČKO GROBLJE
 - TURISTIČKI OBJEKTI
 - UMETNIČKA KOLONIJA
 - AUTO KAMP
 - FAZANERIJA
 - JEZERO
 - OLIMPIJSKO IZDAVAJSTVO
 - SPORTSKI TEREN
 - PRILAZNA AVENIA
 - CENTR MEMORIJALI PR
 - MEMORIJALI PROSTORI
 - STARO VOJNIČKO GROBLJE
 - ČEHOSLOVAČKO GROBLJE
 - OLIMPIJSKO IZDAVAJSTVO

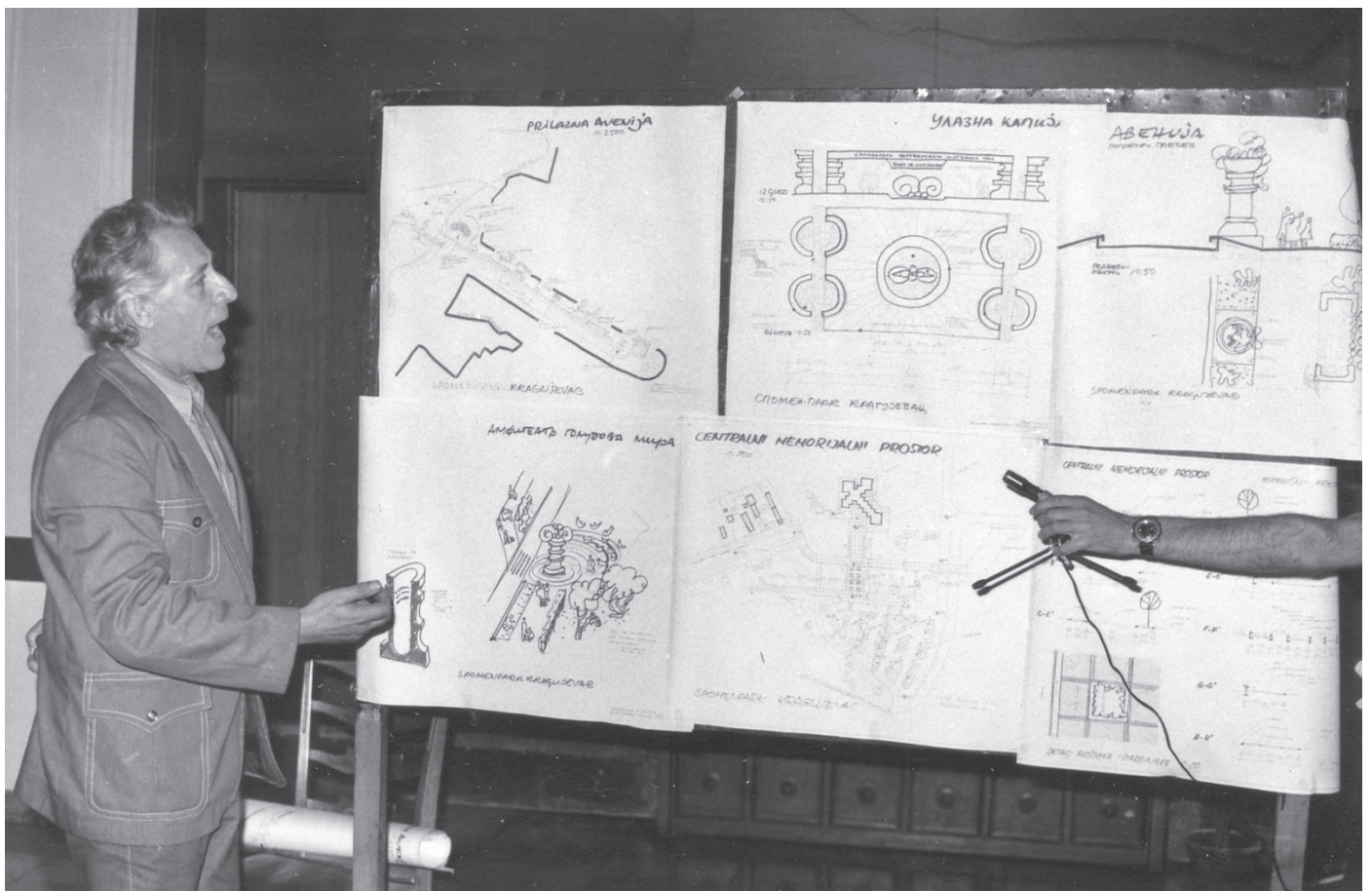
GRANICA ZAHVATA IDEJNOG REŠENJA DETALJA
 PRILAZNE AVENUE I CENTRALNOG MEMORIJALNOG PROSTORA
 BEOGRAD
 DECEMBRA 1966
 PROJEKTANTI
 400 km/h



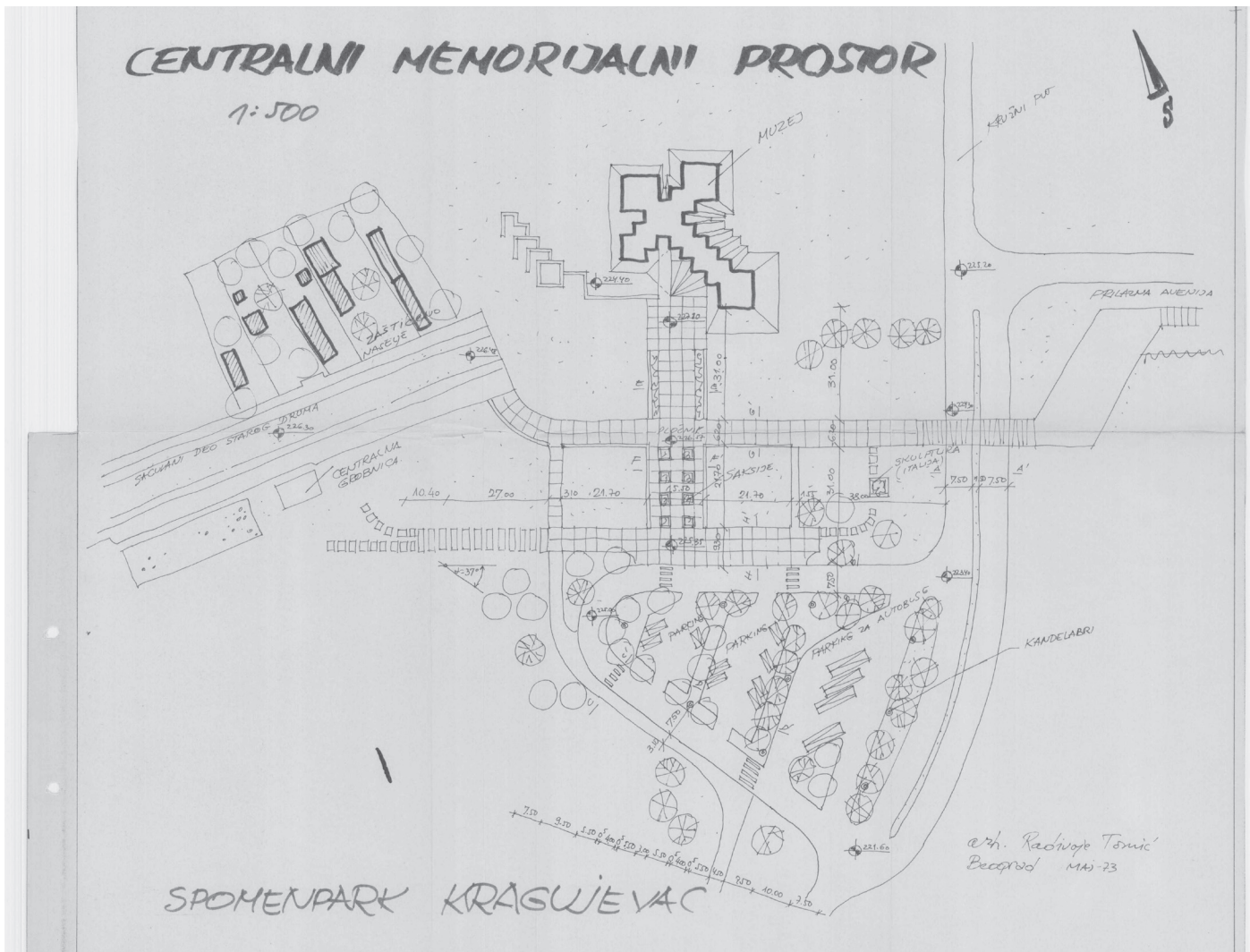
М. Митровић и Р. Томић, Генерални план уређења спомен-парка у Крагујевцу, Београд 1966, ЈП Урбанизам Крагујевца



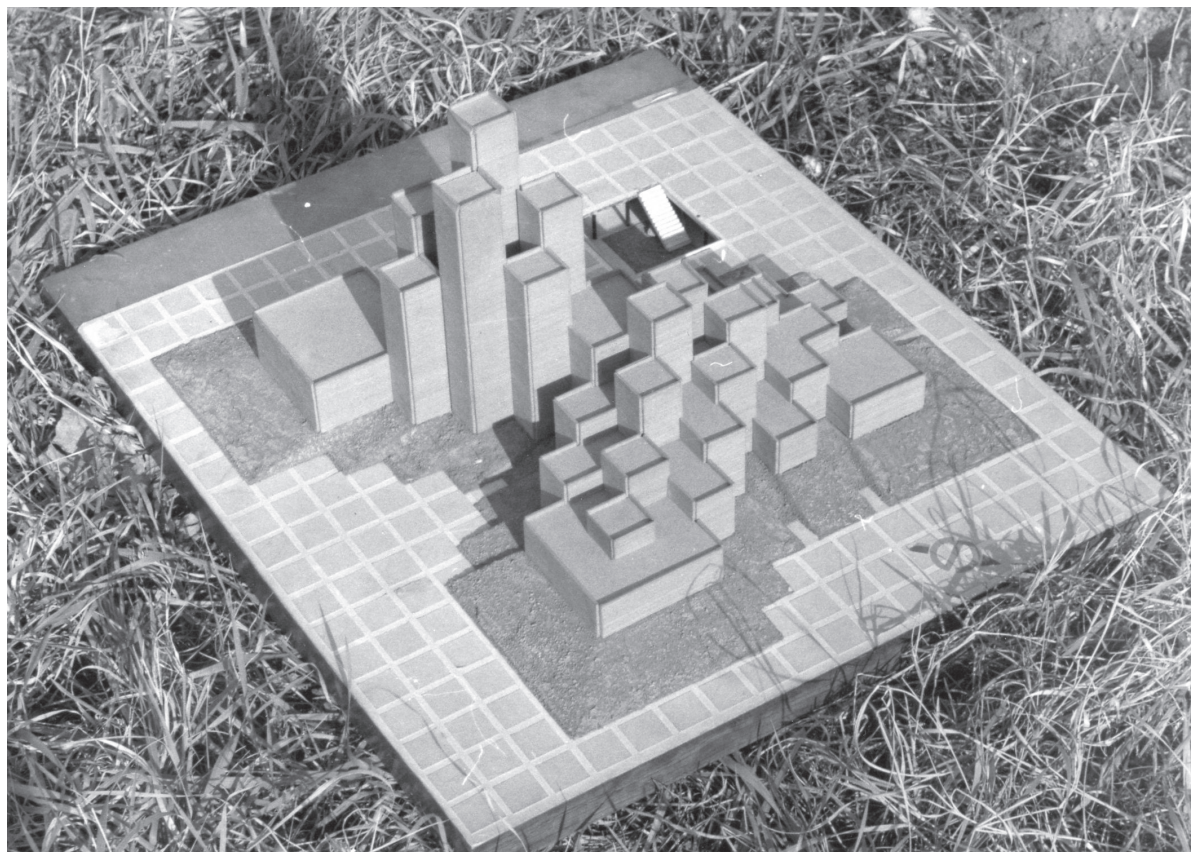
М. Митровић, Скица прилазне авеније Спомен-парка, амфитеатар "Голубова мира", 1973, ЈП Урбанизам Крагујевац



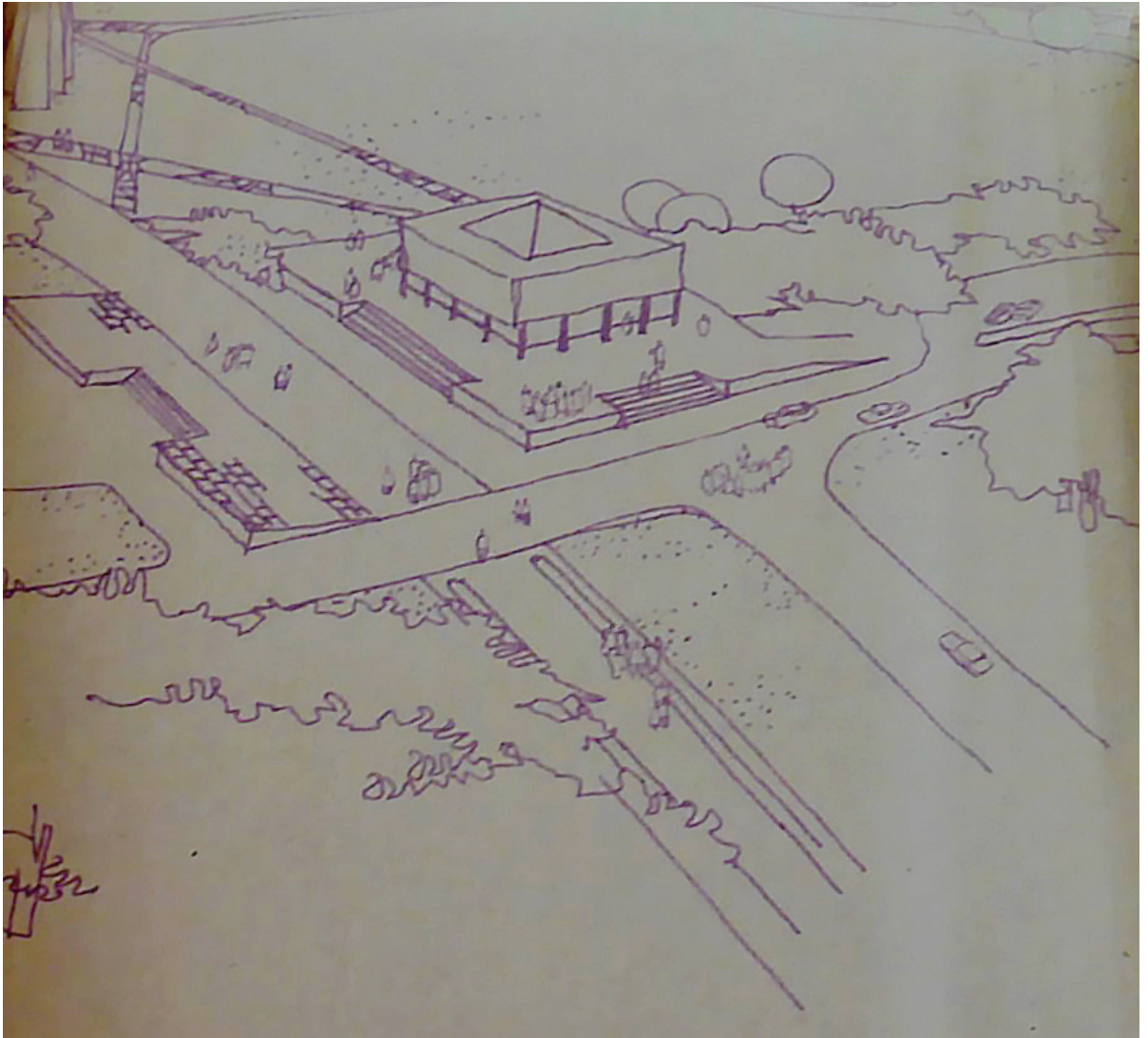
М. Митровић представља план уређења приступне авеније и централног меморијалног простора, Фотодокументација музеја 21. октобар



Р. Томић, План централног меморијалног простора, 1973. ЛП Урбанизам Крагујевца



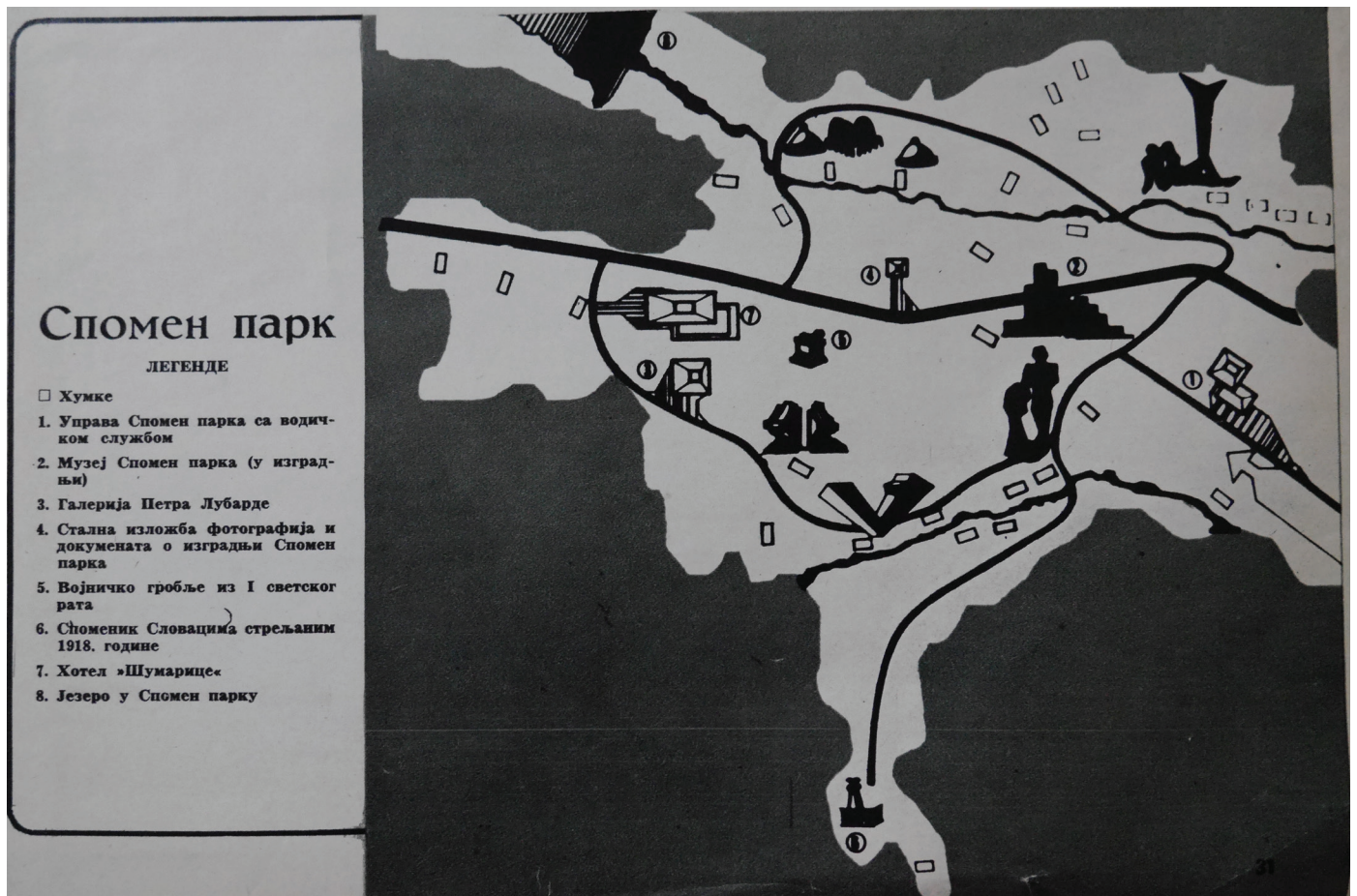
И. Антић, Макета музеја 21. Октобар, Фото-документација музеја 21. октобар



М. Митровић, р. Томић, Централни меморијални простор, План СП 1955,
детал (Музеј) Документација Музеја 21. Октобар



М. Митровић, р. Томић, Централни меморијални простор, План СП 1955,
детал (Централни споменик свих стрељаних) Документација Музеја 21. Октобар



Туристички план Спомен-парка, 1980.



Једна од гробница стрељаних,
савремени снимак



Анте Гржетић, Споменик Бола и пркоса у изградњи, 1959,
Фото-документација музеја 21. октобар

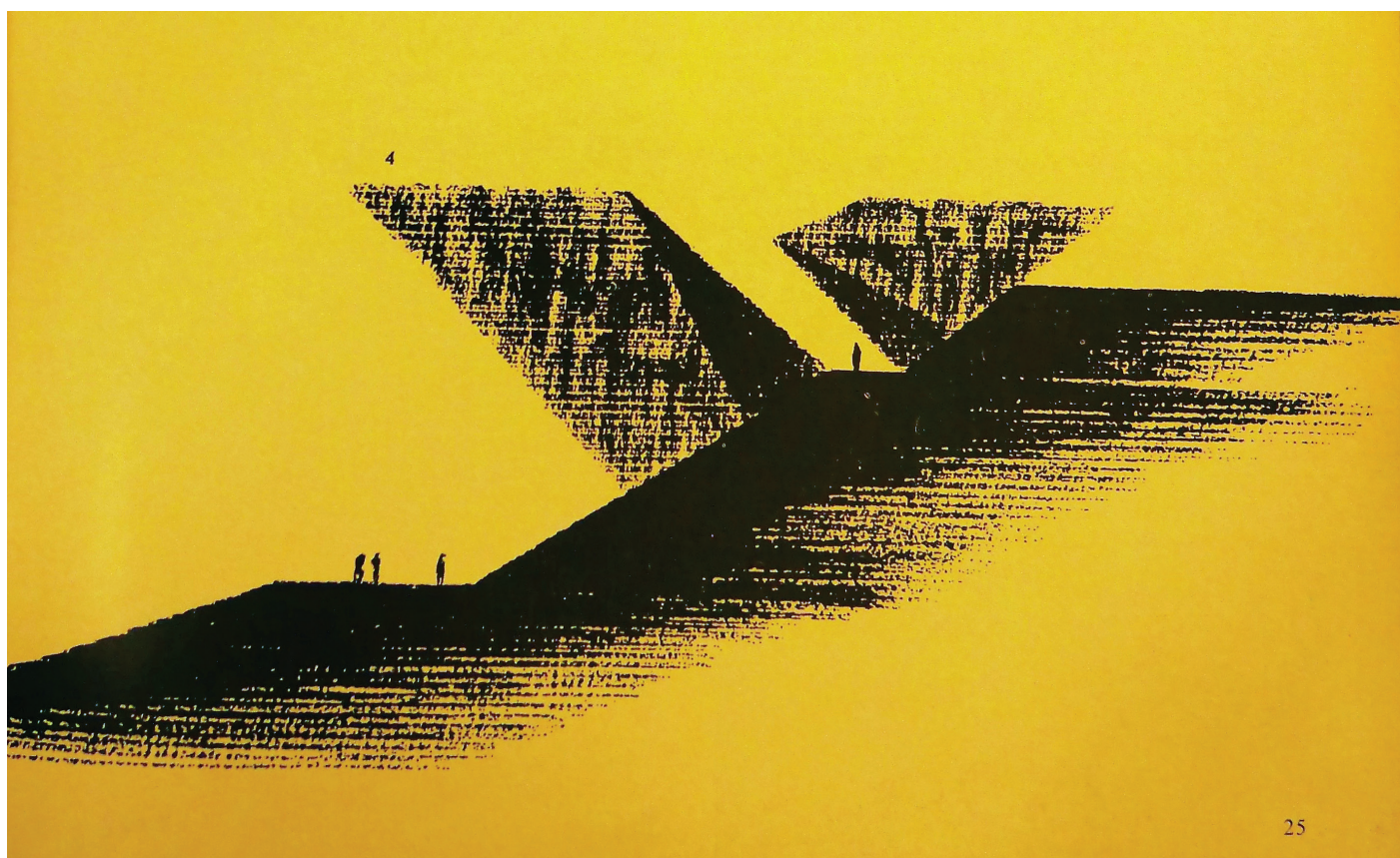


Споменик открива Николија Кока Петровић, председница Већа Народне скупштине Републике
Србије 21. 10. 1959, Фото-документација музеја 21. октобар

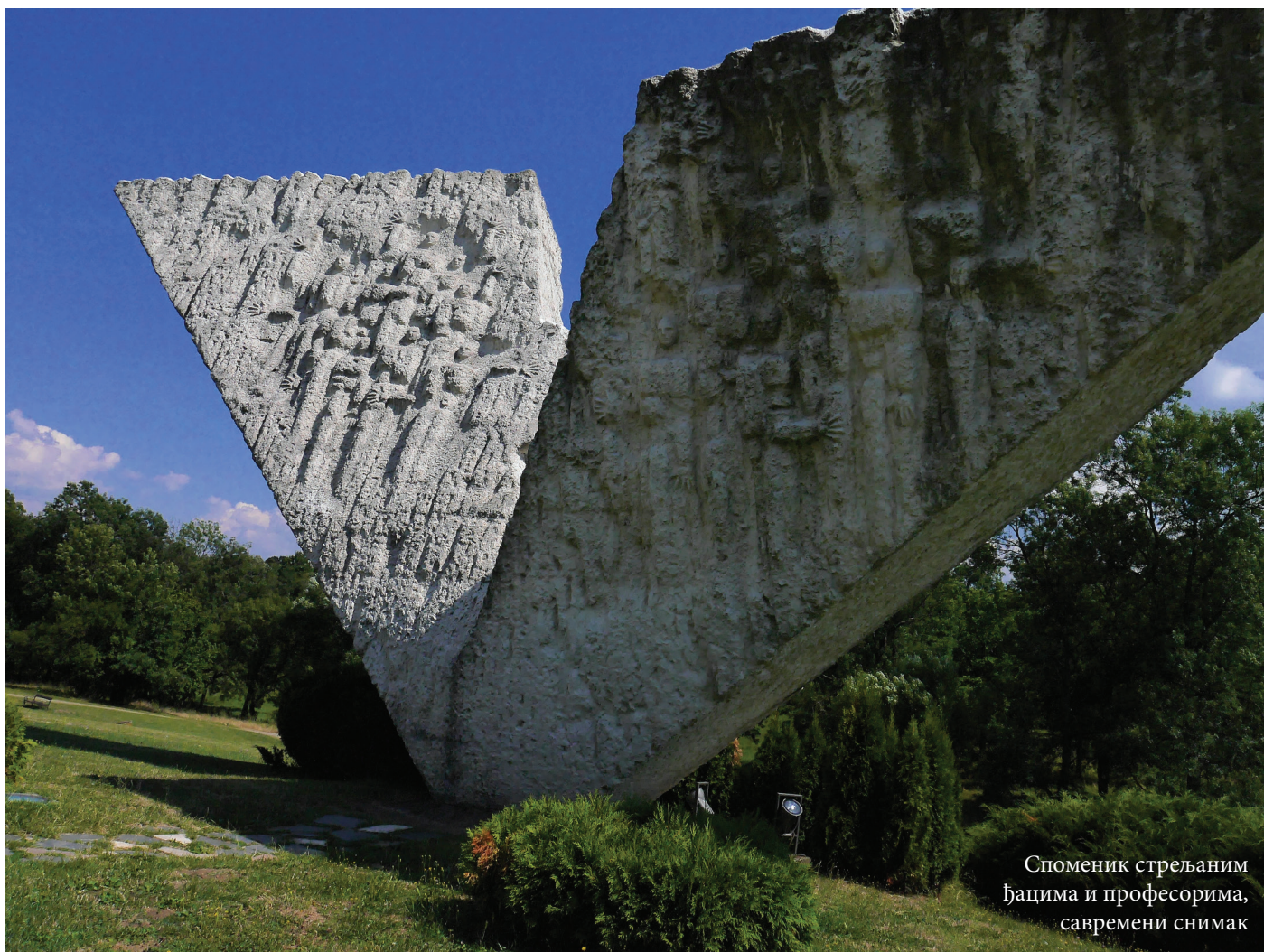


Анте Гржетић, Споменик Бола и пркоса, савремени снимак

Споменик стрељаним ђацима
и професорима, изградња,
Фото-документација музеја
21. Октобар



Миодраг Живкович, Нацрт за споменик Победе народа Салвоније, Архитектура и урбанизам, 1961



Споменик стрељаним
ђацима и професорима,
савремени снимак



Споменик стрељаним ђацима и професорима, изградња, Фото-документација музеја 21. Октобар



Споменик стрељаним ђацима и професорима, савремени снимак

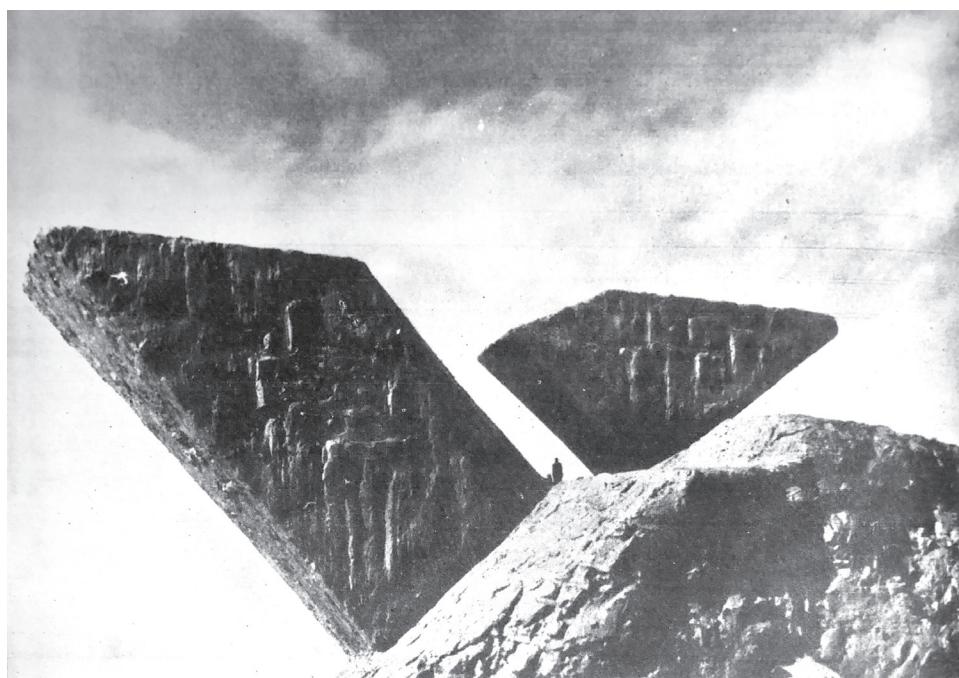


Споменик открила Спасенија Цана Бабовић,
члан Савета федерације 21. 10. 1963. Фото-
документација музеја 21. Октобар

Споменик стрељаним
ђацима и професорима,
савремени снимак



Миодраг Живковић, Модел
Споменика победи у Каменском,
Архитектура, 1961.



ВЕЛИКИ ШКОЛСКИ ЧАС

Било је то у некој земљи сељака
На брдовитом Балкану,
Умрла је мученичком смрћу
Чета ђака
У једном дану.

(Десанка Максимовић)



БРОЈ

1



Војин Бакић, Споменик Стефану Филиповићу,
Ваљево

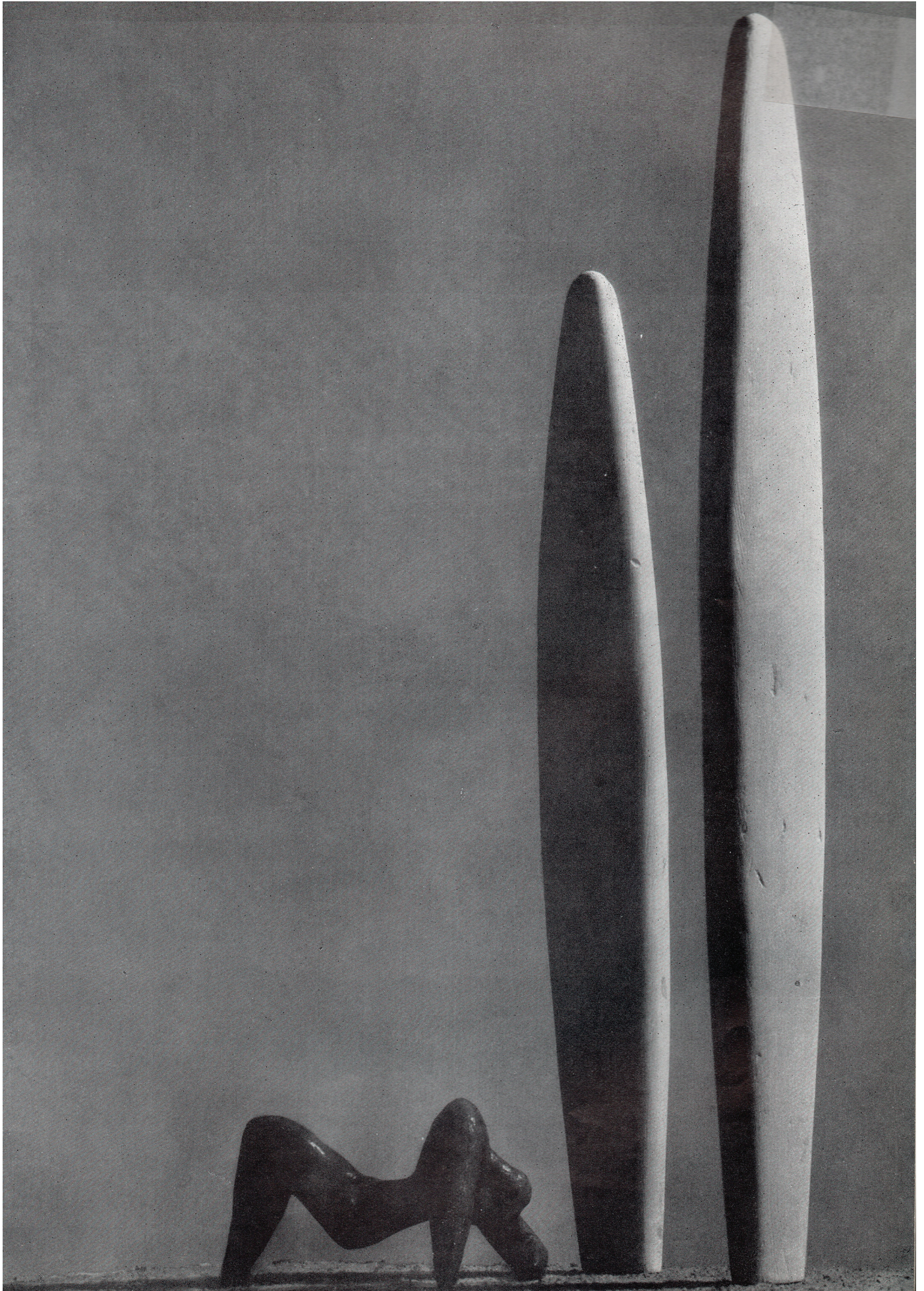


Миодраг Живковић, Споменик Братства и јединства,
Приштина, Wikimedia Commons



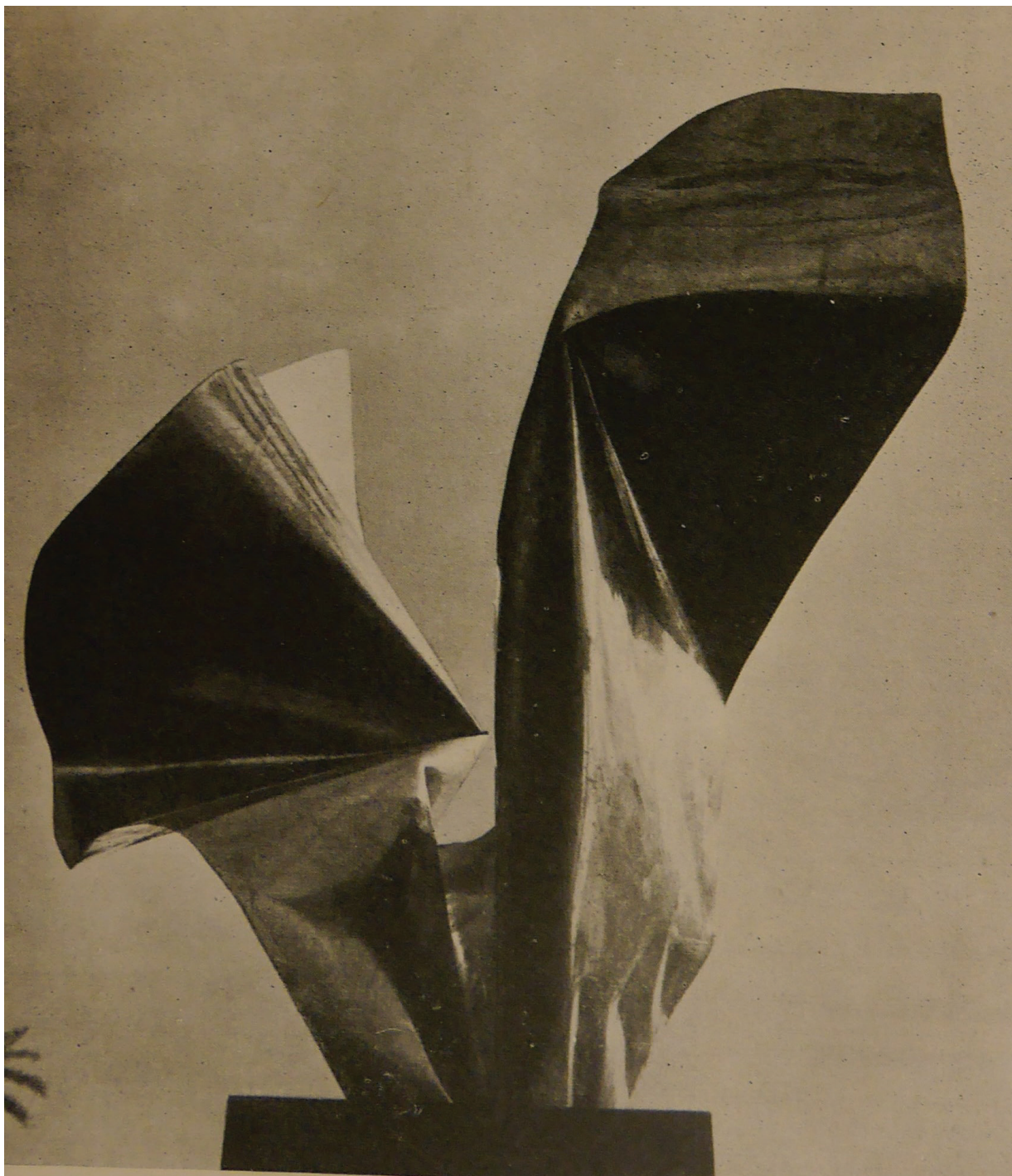
Анте Гржетић, Споменик отора и слободе, савремени снимак

Анте Гржетић, Централна композиција, предлог споменика за Јајинце, 1956.

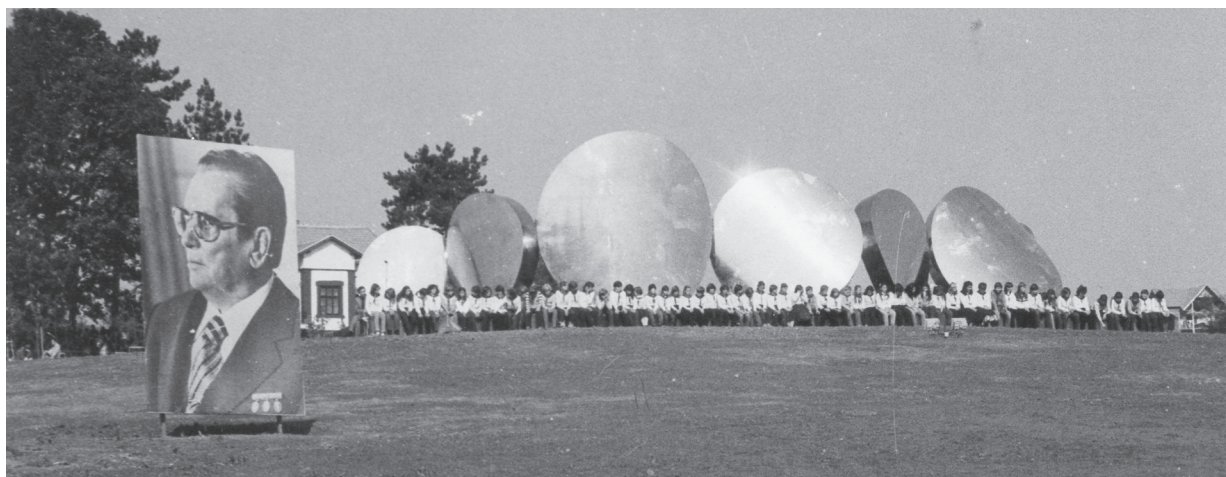




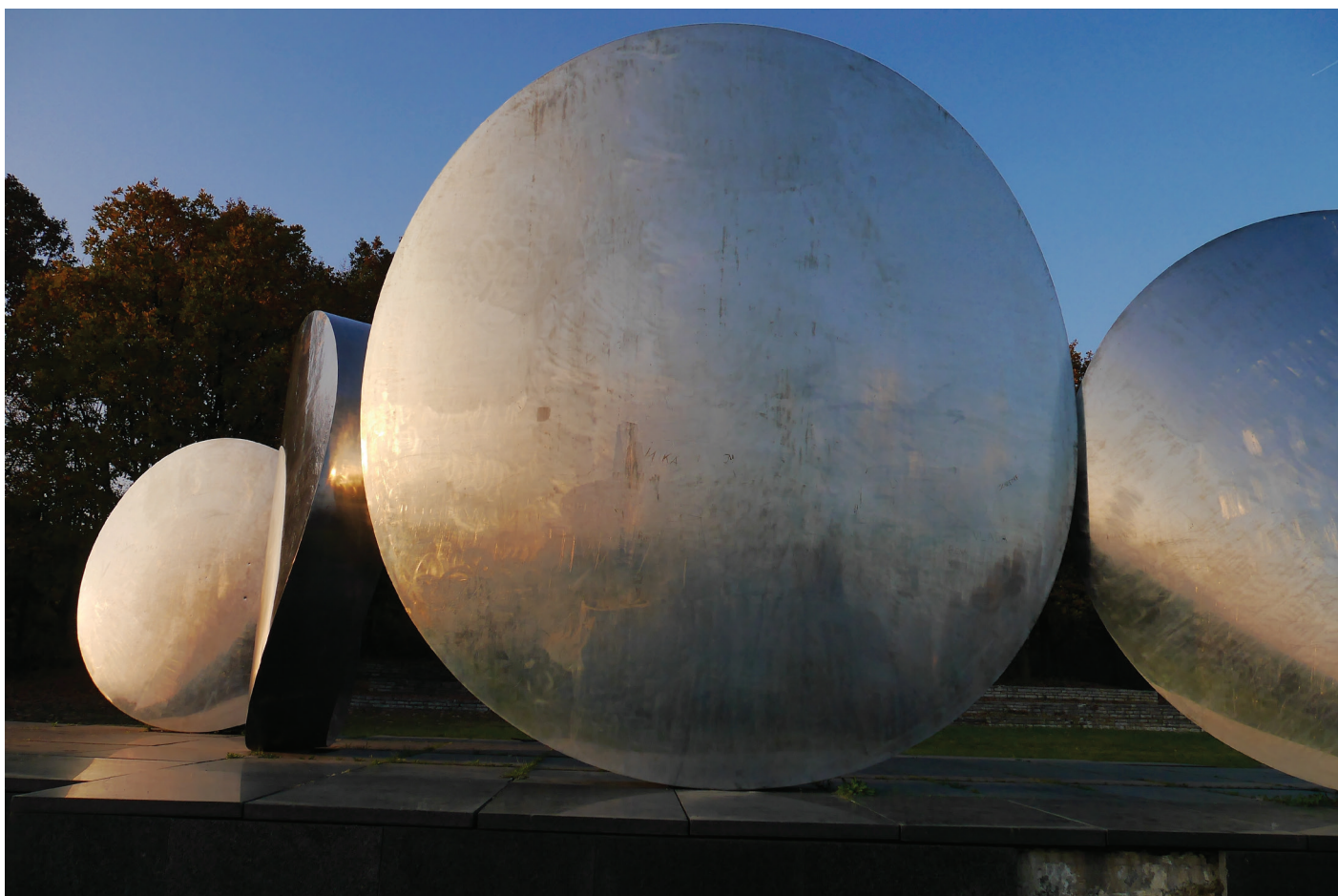
Анте Гржетић, Споменик отора и слободе, савремени снимак



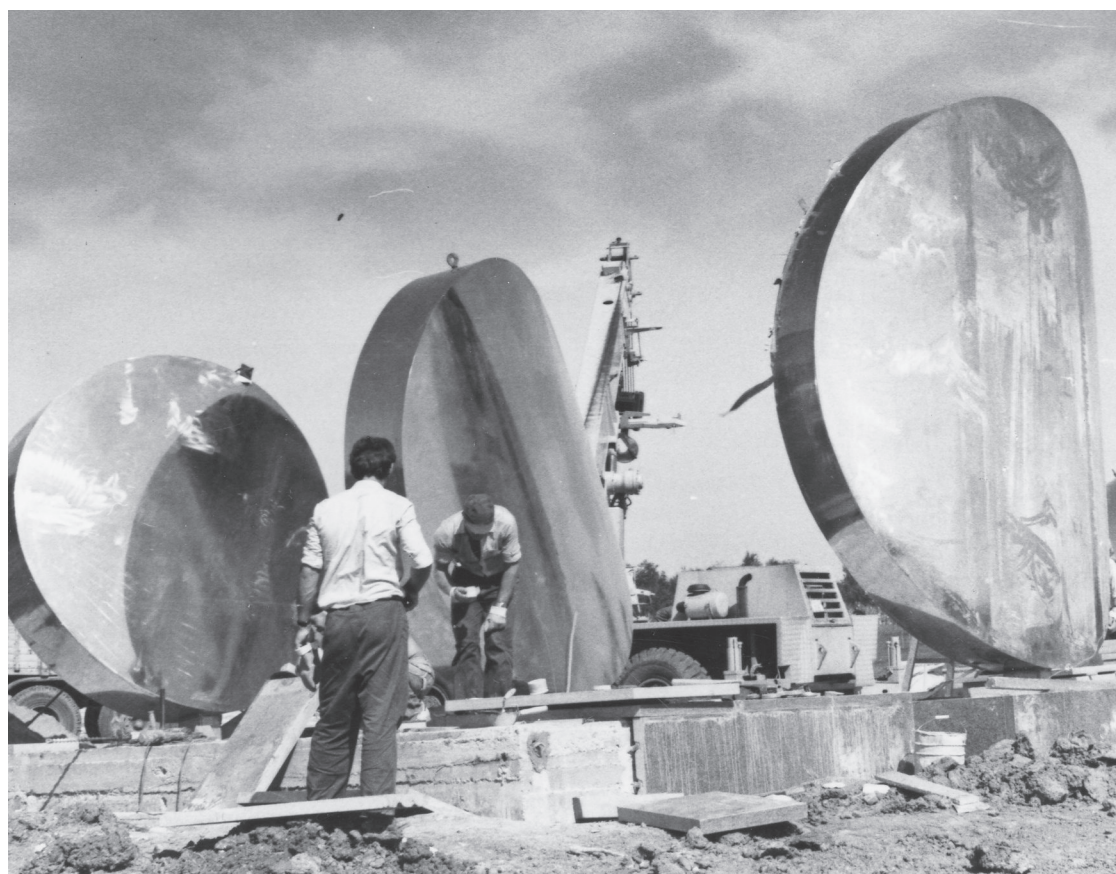
Војин Бакић, Споменик Победе у Каенском, 1961.



Откривање Споменика народа Хрватске, у знаку недавно преминулог Ј.Б. Тита
21. 10. 1981, Фото-документација музеја 21. Октобар



Војин Бакић, Споменик народа Хрватске, савремени снимак



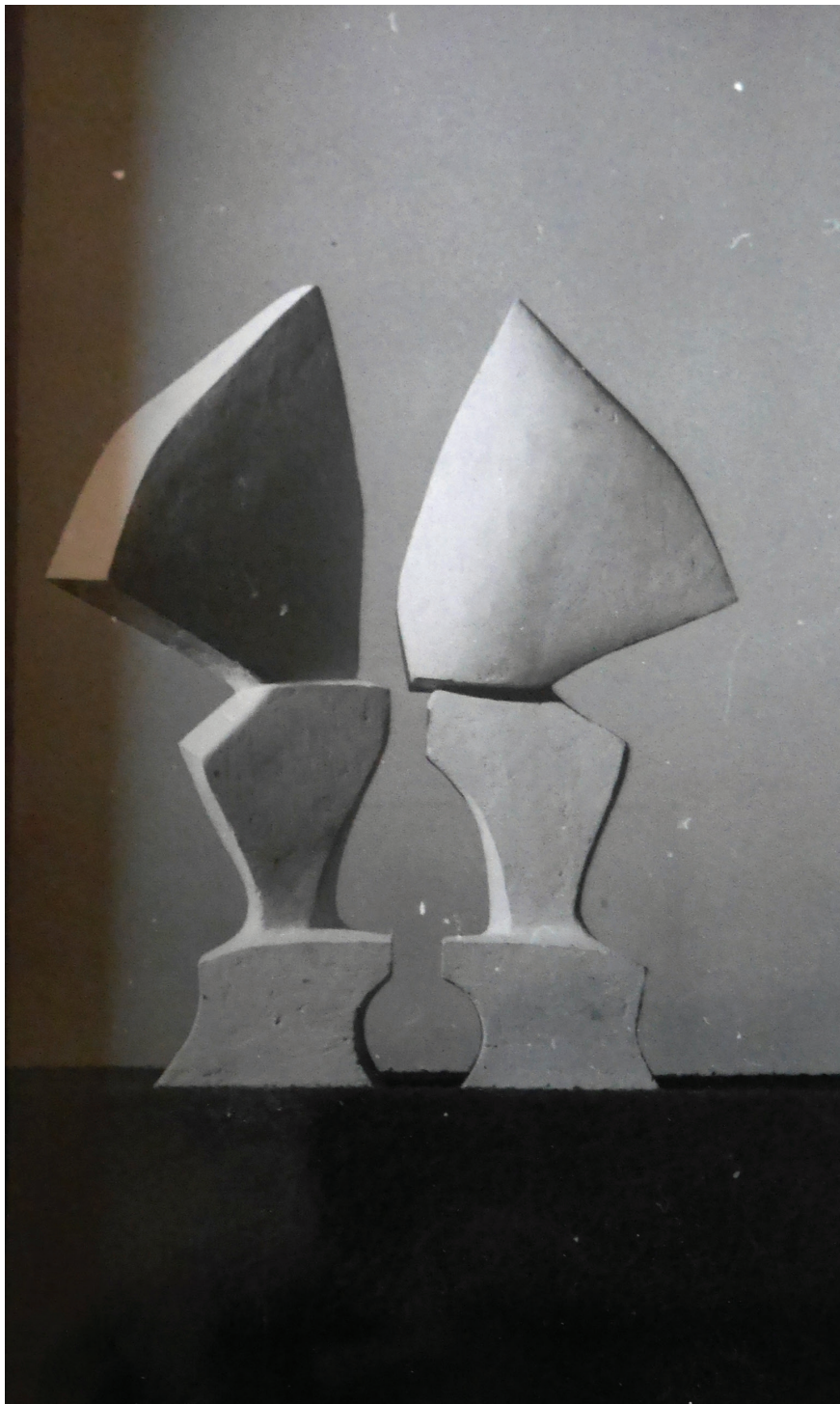
Споменик народа Хрватске у изградњи, Фото-документација музеја 21. Октобар



Небојша Деђа, Споменик “Кристални свет”, савремени снимак



Откривање споменика “Кристални свет” 21. 10. 1968. Фото-документација музеја 21. Октобар



Алија Кучукалић, “Лептир на нишану”, макета за споменик БиХ,
Документација Музеја 21. Октобар



Градимиr и Јелица Боснић, Споменик “Камени спавач” 1969. Документација Музеја 21. Октобар



Градимиr и Јелица Боснић, Споменик “Камени спавач” 1969. Савремени снимак.

Јован Солдатовић, "Човек без илизија" и "Срне",
поклон спомен-парку, 1978.





Нандор Глид, Споменик “Сто за једног”, савремени снимак



Ахмед Шеховић, председник републичког одбора СУБНОР-а БиХ открива Споменик “Сто за једног” 20. 10 1980.

SLOBODO
 OVDE SU STO ZA JEDNOG PALI
 I ZA TVOJ DOLAZAK STAZU OVU
 SPICIMA SVOJIM POPLOCALI
 DJ. RADISIC
 AUTOR SPOMENIKA NANDOR GLIDVAJAP SA SARAJEVICIMA 21.X.1980 OSTAVAJENJE SPOMENIKA ONOGDJE SU RADNI I JUDEI GRADANI OPSTARE MODRICA SP BiH



Љубица Бошњак, Црква Светих крагујевачких новомученика 2002.



Браћа Радовић, Споменик шумедијској дивизији I и II позива



Војничко гробље у Шумарицама данас



И. Антић, Музеј 21. Октобар 1976., савремени снимак



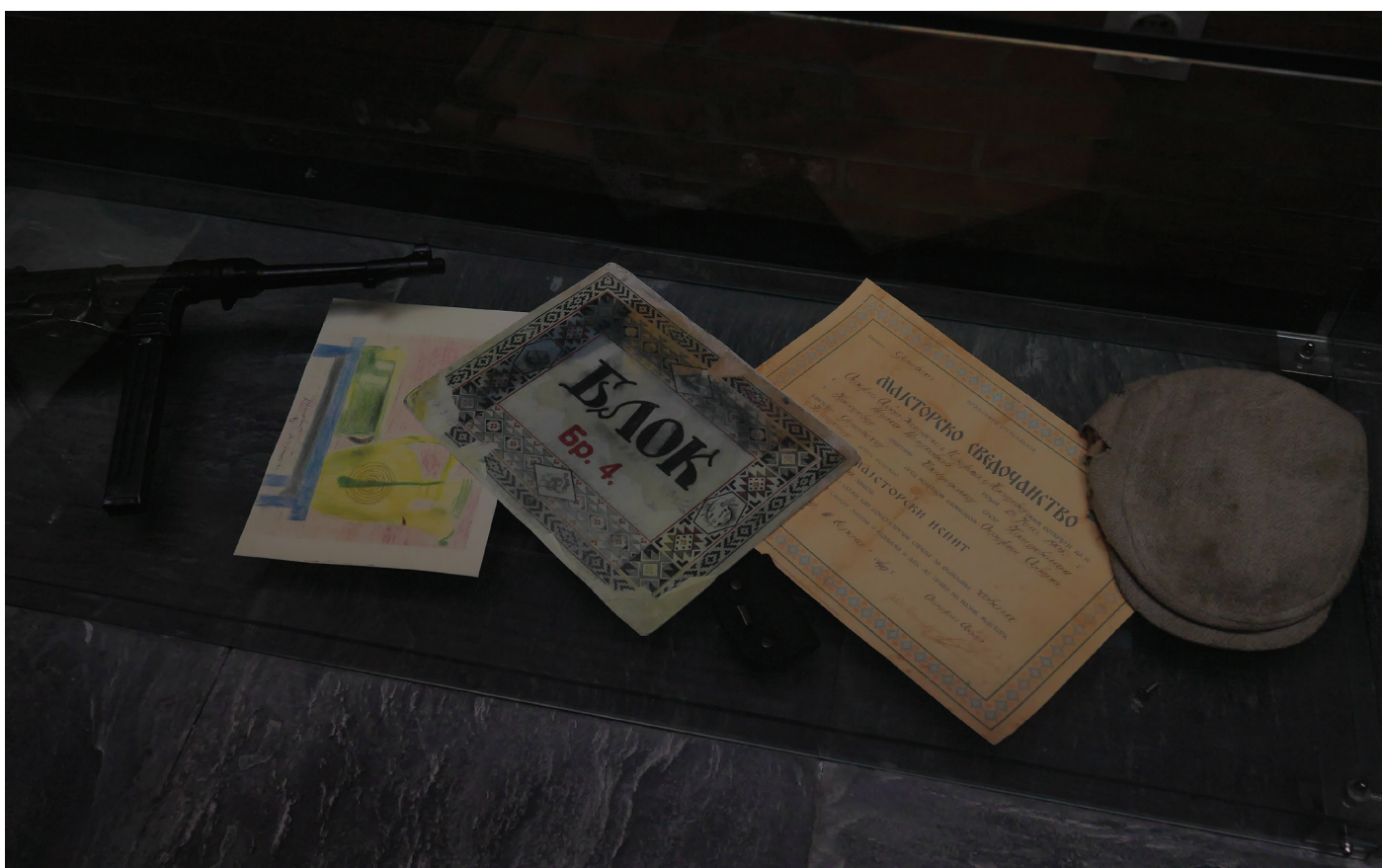
Музеј 21. Октобар,
ентеријер



Музеј 21. Октобар, ентеријер



Ото Лого, Смрт мастодонта, Музеј 21. Октобар



Стална поставка, детаљ Музеј 21. Октобар



Петар Лубарда, “Доста крви, доста убијања”, Музеј 21. Октобар



Нандор Глид “Кршава бајка”, Музеј 21. Октобар



Јован Солдатовић, "Суђаје", Спомен-парк Крагујевачки

Мигуел Рома, “Против зла”, 1991.



Антон Стојку “Споменик пријатељсва”, 1994.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

1. „Парк слободе“, (Борба, 1955) Хемеротека Музеја „21. октобар“
2. М. Митровић и Р. Томић, Генерални план уређења спомен-парка у Крагујевцу, Београд 1966, ЈП Урбанизам Крагујевца
3. М. Митровић, Скица прилазне авеније Спомен-парка, амфитеатар “Голубова мира”, 1973, ЈП Урбанизам Крагујевца
4. М. Митровић представља план уређења приступне авеније и централног меморијалног простора, Фотодокументација музеја 21. Октобар
5. М. Митровић представља план уређења приступне авеније и централног меморијалног простора, Фотодокументација музеја 21. Октобар
6. И. Антић, Макета музеја 21. Октобар, Фото-документација музеја 21. октобар
7. М. Митровић, р. Томић, Централни меморијални простор, План СП 1955, детаљ (Музеј) Документација Музеја 21. Октобар
8. М. Митровић, р. Томић, Централни меморијални простор, План СП 1955, детаљ (Централни споменик свих стрељанихј) Документација Музеја 21. Октобар
9. Туристички план Спомен-парка, 1980
10. Једна од гробница стрељаних, савремени снимак
11. Анте Гржетић, Споменик Бола и пркоса у изградњи, 1959, Фото-документација музеја 21. Октобар
12. Споменик открива Николија Кока Петровић, председница Већа Народне скупштине Републике Србије 21. 10. 1959, Фото-документација музеја 21. октобар
13. Анте Гржетић, Споменик Бола и пркоса, савремени снимак
14. Споменик стрељаним ђацима и професорима, изградња , Фото-документација музеја 21. Октобар
15. Миодраг Живкович, Нацрт за споменик Победи народа Салвоније, Архитектура и урбанизам, 1961.
16. Споменик стрељаним ђацима и професорима, савремени снимак
17. Споменик стрељаним ђацима и професорима, изградња, Фото-документација музеја 21. Октобар
18. Споменик стрељаним ђацима и професорима, савремени снимак
19. Споменик открила Спасенија Цана Бабовић, члан Савета федерације 21. 10. 1963. Фото-документација музеја 21. Октобар
20. Споменик стрељаним ђацима и професорима, савремени снимак
21. Миодраг Живковић, Модел Споменика победи у Каменском, Архитектура, 1961.
22. Велики школски час бр. 1 (1969)
23. Војин Бакић, Споменик Стефану Филиповићу, Ваљево
24. Миодраг Живковић, Споменик Братства и јединства, Приштина, Wikimedia Commons
25. Анте Гржетић, Споменик отора и слободе, савремени снимак
26. Анте Гржетић, Централна композиција, предлог споменика за Јајинце, 1956.
27. Анте Гржетић, Споменик отора и слободе, савремени снимак
28. Војин Бакић, Споменик Победи у Каменском, 1961.
29. Откривање Споменика народа Хрватске, у знаку недавно преминулог Ј.Б. Тита
30. 21. 10. 1981, Фото-документација музеја 21. Октобар

31. Војин Бакић, Споменик народа Хрватске, савремени снимак
32. Споменик народа Хрватске у изградњи, Фото-документација музеја 21. Октобар
33. Небојша Делја, Споменик “Кристални свет”, савремени снимак
34. Откривање споменика “Кристални свет” 21. 10. 1968. Фото-документација музеја 21. Октобар
35. Алија Кучукалић, “Лептир на нишану”, макета за споменик БиХ, Документација Музеја 21. Октобар
36. Градимир и Јелица Боснић, Споменик “Камени спавач” 1969. Документација Музеја 21. Октобар
37. Градимир и Јелица Боснић, Споменик “Камени спавач” 1969. савремени снимак.
38. Јован Солдатовић, “Човек без илизија” и “Срне”, поклон Спомен-парку, 1978.
39. Нандор Глид, Споменик “Сто за једног”, савремени снимак
40. Ахмед Шеховић, председник републичког одбора СУБНОР-а БиХ открива Споменик “Сто за једног” 20. 10 1980.
41. Љубица Бошњак, Црква Светих крагујевачких новомученика 2002.
42. Браћа Радовић, Споменик шумадијској дивизији I и II позива
43. Војничко гробље у Шумарицама данас
44. И. Антић, Музеј 21. Октобар 1976., савремени снимак
45. Музеј 21. Октобар, ентеријер
46. Музеј 21. Октобар, ентеријер
47. Ото Лого, Смрт мастодонта, Музеј 21. Октобар
48. Стална поставка, детаљ Музеј 21. Октобар
49. Петар Лубарда, “Доста крви, доста убијања”, Музеј 21. Октобар
50. Нандор Глид “Кравава бајка”, Музеј 21. Октобар
51. Јован Солдатовић, “Суђаје”, Спомен-парк Крагујевачки
52. Мигуел Рома, “Против зла”, 1991.
53. Антон Стојку “Споменик пријатељсва”, 1994.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Катарина Митровић је рођена 30. јануара 1974. године у Београду, где је завршила основну и средњу школу. На одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду дипломирала је 2004. године са темом „Топчидерски двор у време прве власти Кнеза Милоша Обреновића“ за коју је добила награду Павле Бељански. Постдипломске студије завршава 2011. године на Филозофском факултету у Београду на Одељењу за историју уметности са темом магистарске тезе која је гласила: „Представа луксуза у српској визуелној култури средином 19. века“. Од 2005. године запослена је у Историјском музеју Србије где је стекла звање музејског саветника. У фокусу њеног професионалног ангажмана су уметност и визуелна култура 19. и 20. века; као и друштвени, политички и културни аспекти српског, балканског југословенског културног наслеђа. Кроз изложбе и стручне текстове бавила се феноменима као што су српска дворска култура 19. века, женска визуелна култура и уметност, култура сећања и споменичка уметност 19. и 20. века. Као кустос сарађује и са савременим уметницима у чијим се радовима рефлектују питања историје и сећања. Ауторка је већег броја изложби у Историјском музеју Србије и другим институцијама у земљи и иностранству. Објавила монографију „Топчидер – двор кнеза Милоша Обреновића“ као и низ критика, чланака, стручних и научних радова у домаћим и иностраним публикацијама. Чланица је Музејског друштва Србије и ИСОМА-а.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Катарина Митровић

Број индекса бi 15006

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ и меморијална уметност у Србији после Другог светског рата

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 04.06.2023.

К. Митровић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Катарина Митровић

Број индекса бi 15006

Студијски програм историја уметности

Наслов рада Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ и меморијална уметност у
Србији после Другог светског рата

Ментор др. Лидија Мереник

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској
верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму
Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског
назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 04.06.2023.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Спомен-парк „Крагујевачки октобар“ и меморијална уметност у Србији после Другог светског рата

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 04.06.2023



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.