

S POMENICI POSVEĆENI RADU I RADNIČKOM POKRETU U SOCIJALISTIČKOJ JUGOSLAVIJI

Sanja Horvatinčić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

U članku se analiziraju spomenici posvećeni radu i radništvu nastali u razdoblju socijalizma na području bivše Jugoslavije, koji su, s obzirom na pretpostavljen komemorativan karakter spomenika, u dosadašnjim pregledima i analizama često izostavljani. Nakon pregleda kiparskog tretmana teme radništva u javnoj plastici u razdoblju prije Drugog svjetskog rata u europskom i jugoslavenskom kontekstu, analiziraju se funkcije tog spomeničkog žanra u konstrukciji službenog narativa društvenog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji. Pritom su izdvojene tri tematsko-problemske cjeline predstavljene analizom odabranih spomeničkih primjera koji ukazuju na specifičnosti idejnog ili formalnog pristupa temi rada i radništva u socijalističkoj Jugoslaviji.

Ključne riječi: spomenička plastika, socijalistička Jugoslavija, revolucionarni radnički pokret, radničko samoupravljanje, društveno sjećanje

Uvod

Upisivanje društvenog sjećanja i simbola kolektivnih identiteta u javni prostor univerzalna je karakteristika društvenih uređenja svih kulturno-povijesnih razdoblja. Kako bi se učvrstili u sjećanje određene grupe, pojmovi i slike moraju biti predstavljeni u formi događaja, osobe ili mjesta i obogaćeni smislom za nju važne istine, što se zajedno slijevaju u specifične figure sjećanja (*figures of memory*) (Assmann 2006: 53). Pronalazimo ih, između ostaloga, u skulpturalnim ili arhitektonskim formama koje se tradicionalno koriste kao efikasni mediji masovne komunikacije zasnovane na vizualnim obrascima prepoznatljivim unutar zadanog društvenog okvira. Kada je riječ o spomenicima nastalim u europskom kulturnom krugu, njihova su morfološka, stilska i ikonografska obilježja u jednakoj mjeri određena formalno-stilskim odrednicama određenog povijesnog razdoblja, koliko i ideološkom motivacijom naručitelja koji – preferiranjem specifične tipologije i ikonografije – na simboličkoj razini uspostavlja ili prekida kontinuitet s prepoznatljivim vizualnim obrascima iz širokog repertoara i duge tradicije europske spomeničke plastike. Imajući u vidu transparentnost ideološko-političke motivacije imanentne svim spomeničkim narudžbama i realizacijama, parametre povijesno-umjetničke valorizacije tog tipa kiparske/arhitektonske produkcije iz vremena socijalizma neopravdano je uspostavljati isključivo na razini formalno-stilske analize njihovih skulpturalnih ili arhitektonskih elemenata, zanemarujući pritom niz kulturoloških aspekata i društvenih činitelja, koji čine osnovu razumijevanja njihove povijesne vrijednosti, ali i suvremene recepcije (Horvatinčić 2013: 219-221). Spomenike posvećene radništvu iz razdoblja socijalističke Jugoslavije potrebno je stoga sagledati kako unutar dijakronijske razvojne linije tog spomeničkog žanra, tako i u komparaciji s istovrsnim rješenjima nastalim unutar drugačijih društveno-političkih uređenja druge polovice dvadesetog stoljeća. Iako neodvojiv od šireg korpusa jugoslavenske spomeničke plastike iz razdoblja socijalizma, taj tematski

sklop čini zasebnu podskupinu, koja se, osim svojim ikonografskim repertoarom, odlikuje i aktivnom ulogom u kreiranju ekonomske i društveno-političke stvarnosti te specifičnim mehanizmima aroprijacije novih formalnih mogućnosti spomeničkog medija kao agenta prenošenja društvenog sjećanja. Izdvajanjem karakterističnih tematskih cjelina i analizom odabranih studija slučaja tog tematskog sklopa intencija je ovoga rada da predstavi formalne, ikonografske i koncepcijske specifičnosti jugoslavenskog iskustva izgradnje spomenika posvećenih radu i radništvu, uvjetovane društveno-političkim kontekstom jugoslavenskog samoupravnog socijalizma.

Spomenici i tema radništva do 1945. godine

Svaka epoha, svaki narod ostavio je spomenik koji je ponajbolje prezentirao njegovu povijest, aktivnosti, religiju. On je predstavljao potrebu za afirmacijom vlastitog ideala i njegovog uobličjenja u skulpturi. Neće li čovječanstvo, nakon što je podiglo divne katedrale posvećene religiji, stupove i trijumfalne lukove u čast vojnih pobjeda, podići i spomenik u slavu rada i kreativne misli, dati obol neumornim radnicima i plodnim misliocima? Mi moramo podići ovaj spomenik. On je u dosluhu s mentalitetom našeg vremena, on će biti njegov najviši izraz, njegov najčišći simbol.¹

Masovna praksa postavljanja skulpture svjetovnog sadržaja u javni, pretežno gradski prostor proizašla je iz iskustva Francuske revolucije kao presedana u korištenju spomenika u procesu ustanovljavanja novih ideoloških paradigmi, te kao takva čini jednu od odrednica modernosti europskih društvenih uređenja. Iako je riječ o novom obliku društveno-političke prakse koja podrazumijeva sustavno širenje "agitacijske i integracijske propagande" (Leith 1991: 3) s ciljem osvještavanja i formiranja novih nacionalnih, klasnih, rodnih ili kakvih drugih identiteta, sama spomenička forma u pravilu se nadovezivala na tradicionalne morfološke tipove i ikonografske predloške karakteristične za spomenike religijskog ili monarhističkog predznaka (biste, konjanički spomenici, alegorijske skulpturalne kompozicije, obelisci itd.).

Prikazi rada i radništva u mediju javne spomeničke plastike – shvaćeni kao oblik svjesne, javne reprezentacije radničke klase, a ne kao dekorativni arhitektonski element ili dio alegorijskog ciklusa – prvi se put javljaju u devetnaestom stoljeću kao odgovor na industrijsku revoluciju, klasnu stratifikaciju društva, jačanje kapitalističke eksploatacije i, posljedično, osvještavanje radničkog političkog subjekta. Međutim, zbog svoje ideološke nepodobnosti, ta će tema u javnoj plastici europskog kulturnog kruga, osobito u razdoblju do Oktobarske revolucije, biti slabo zastupljena. Prvi umjetnik koji uvodi suveren prikaz radnika i radnica u medij spomeničke plastike belgijski je kipar Constantin Meunier (Van Gelder 2005: 73), ujedno i autor prvog javnog spomenika posvećenog radu (1980.–1893.). Dok se Meunierova razvedena skulpturalna kompozicija ne odmiče znatno od dotadašnje spomeničke morfologije, model za *Spomenik radu* francuskog kipara Augustea Rodina (1898.–1899.), zamišljen u formi monumentalne 30-metarske spirale, aluzijom na "beskonačan napredak" (Sanders 1978: 478) kao da nagovještuje osnovnu formu projekta za *Spomenik trećoj interancionali* Vladimira Tatlina iz 1920. godine. Iako je i Meunierov i Rodinov kiparski prikaz teme i dalje integriran u elaboriranu simboličku skulpturalnu kompoziciju, ona sve izraženije poprima funkciju okvira koji otvara prostor svjesnoj afirmaciji novog političkog subjekta u vidu re-

¹ Iz javnog apela međunarodne komisije za izgradnju *Spomenika radu* Augusta Rodina, 1907. (Sanders 1978: 481; vlastiti prijevod).

alističkog tretmana figure radnika (Sanders 1978: 479). Zaoštavanje socijalističkih zahtjeva diljem Europe početkom dvadesetog stoljeća dovelo je do situacije u kojoj se Rodinova afirmacija radništva ocjenjuje ideološki nepodobnom, zbog čega – unatoč desetogodišnjem naporu koji je uključivao i međunarodni apel² – spomenik nikada nije bio izveden (Sanders 1987: 482). Uporno odbijanje francuske vlade i privatnih investitora da financiraju izgradnju *Spomenika radu* ilustrira presudnu ulogu ideološke pozicije i političkog oportunizma naručitelja, zbog čega je tema radništva u devetnaestom stoljeću bila primarno vezana uz pristupačnije likovne medije, osobito crteža i grafike, koji će se u liberalno-kapitalističkim društvenim uređenjima zadržati kao prepoznatljivi nositelji socijalne i klasno intonirane umjetničke prakse tijekom čitavog dvadesetog stoljeća.³



Slika 1: Constantin Meunier, Rudar (Spomenik radu), Bruxelles, 1980.–1893.

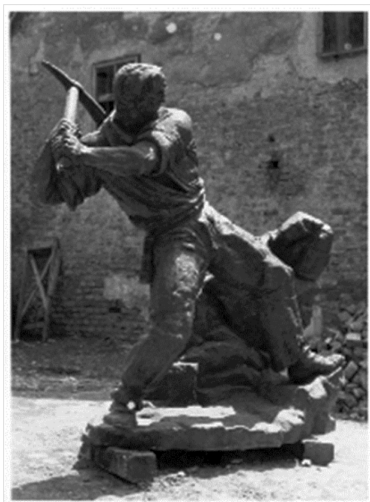


Slika 2: Auguste Rodin, model za Spomenik radu, 1898.–1899. Musée Rodin, Pariz (<http://www.museerodin.fr/en/collections/sculptures/tower-labour>)

² Među zagovornicima izgradnje *Spomenika radu* isticali su se Léon Cladel, Emil Zola, Victor Hugo i George Clemenceau (Sanders 1978: 478). Godine 1907. formira se međunarodni odbor na čelu s likovnim kritičarem Armandom Dayotom, koji javno apelira za izgradnju spomenika. Za prijevod dijela apela vidi uvodni citat poglavlja.

³ Iz ovoga su pregleda svjesno izostavljeni spomenici nastali u ključu fašističke ideologije za vrijeme talijanske okupacije između dva svjetska rata. Jedan od takvih primjera predstavlja kamena skulptura Marcella Maschierinija, koja je krajem 1930-ih godina postavljena na Piazza dell'Impero (Trgu Imperija) u novoizgrađenom rudarskom gradiću Raši u Istri. Iako je skulptura povezana s temom rudara-vojnika, intencija takvog prikaza radnika u mediju spomeničke plastike ne predstavlja niti društveno-političku afirmaciju radnika i radništva, niti vrši estetsku funkciju u javnom prostoru grada: "Iako je dvojak identitet pripisan skulpturi značajna sintagma za shvaćanje podzemnog poziva kroz povijest, jer se rudari uspoređuju s vojnicima zbog uvjeta rada i konstantnih opasnosti kojima su podložne njihove profesije, kao i zbog činjenice da je vojska koristila rudare u ofenzivne svrhe pošto su iz njihovih redova potjecali najbolji palitelji mina, znalci o eksplozivima, talijanska posveta istome neće izvirati iz kvalitativne, pa gotovo i povijesno-etnografske analize radnog dana zaposlenika u ugljenokopima, nego će biti odraz volje i ideala izraženih dominantnom Mussolinijevom fašističkom krilaticom – *credere, obbedire, combattere* (vjera, poslušnost, borba). Stoga umjetnost kojom oni obvezuju ima funkcionalan karakter pozivanja na vojnu poslušnost u jami, a ne oplemenjivanje radničkog dana lijepim. Oni će biti bezlična vojska koja se bez pitanja mora podvrgavati ritmu i opsegu rada koju impostiraju nadređene im strukture. Iz tog razloga ne čudi da će nakon pada Italije umjetničko djelo prvo biti uništeno, upravo zbog simboličnog značenja koje mu je bilo svojstveno" (Matošević 2007: 25).

Prije dolaska Komunističke partije na vlast 1945. godine, tema radništva na području bivše Jugoslavije nije prisutna u mediju javne spomeničke plastike. Motiv radnika ili seljaka do Prvog se svjetskoga rata u umjetničkim centrima bivše Jugoslavije (Zagreb, Beograd, Ljubljana) pojavljuje u obliku "žanr" scena devetnaestostoljetnog akademizma. Prvi sustavni kiparski tretman te teme prepoznaje se u "radničkom ciklusu" Roberta Jeana-Ivanovića (1915.–1918), u kojem je uz literarnost klasicističke Myslbekove škole vidljiv i utjecaj spomenutog Constantina Meuniera (Mažuran-Subotić 2005). Ipak, unatoč brojnim pozitivnim ocjenama likovnih kritičara, početkom 1920-ih godina umjetnik odustaje od prikaza radništva i okreće se intimizmu (Mažuran-Subotić 1999: 12-14), što je bilo u skladu s općim poslijeratnim trendom povratka intimnom doživljaju ili pak realnom, neposrednom opažanju prirode (Protić 1975: 24). S druge strane, socijalno angažirana umjetnost, potaknuta svjetskom ekonomskom krizom, oštrim klasnim sukobima, jačanjem fašizma u Italiji i Njemačkoj, španjolskim građanskim ratom i umjetnosti Kominterne tijekom četvrtog desetljeća dvadesetog stoljeća (Protić 1975: 26), svoje mjesto nije pronalazila u domeni javne spomeničke plastike, koja je u međuratnoj Jugoslaviji prvenstveno bila u službi afirmacije nacionalnih ideja, propagande vladajuće dinastije i izražavanja pijeteta prema palim vojnicima i žrtvama Prvoga svjetskog rata.⁴ Tako ni jedini realizirani primjer domaće spomeničke produkcije međuratnog razdoblja posvećen temi radništva, *Spomenik rudaru* Antuna Augustinčića,⁵ svoje mjesto nije pronašao u jugoslavenskom društvenom-političkom kontekstu, već je 1939. godine postavljen u park koji okružuje zgradu sjedišta Međunarodne organizacije rada u Ženevi, gdje stoji i danas.⁶



Slika 3: Antun Augustinčić, *Spomenik rudaru*, 1936. – 1939. Fototeka Galerije Antuna Augustinčića

⁴ Velik broj spomenika monarhističkog predznaka uklonjen je ili porušen za vrijeme okupacije tijekom Drugog svjetskog rata i dolaskom Komunističke partije na vlast. Pritom valja istaknuti da većina njihovih autora svoj angažman i društveni ugled zadržava i nakon promjene ideološke paradigme (Lojze Dolinar, Sreten Stojanović, Antun Augustinčić), zadržavajući u velikoj mjeri i formalno-stilska obilježja svojih međuratnih spomeničkih rješenja.

⁵ Augustinčićev prikaz rudara pri fizičkom naporu, koji na formalno-stilskoj razini prati tradiciju devetnaestostoljetnog akademskog realizma, zapravo je modificirana figura ustanika kojega je Augustinčić radio kao dio kiparskog ansambla *Spomenika šleskom ustanku za poljski grad Katowice* od 1936. do 1939. S obzirom na to da Spomenik nikada nije realiziran u cijelosti, Augustinčić je figuru s puškom razradio i dovršio kao posvetu zagorskom rudaru (Arhiv GGA).

⁶ Jevgenij Vučetić, jedna od ikone sovjetskog monumentalnog kiparstva, koji će 1974. godine u listu *Sovjetska kultura* Augustinčićevog rudara opisati kao "jedno od najveličanstvenijih umjetničkih djela u svjetskoj umjetnosti posvećenu umjetničkom radu" (*Slobodna Dalmacija* 1974).

Jednako kao i u većini europskih zemalja, izuzev SSSR-a, začeci ikonografskih predložaka i formalnih rješenja za spomenike posvećene radništvu povezuju se sa međuratnom socijalno angažiranom umjetnošću, osobito s medijem grafike. Najistaknutije mjesto u Hrvatskoj međuratnoj umjetnosti zauzima djelovanje Udruženja umjetnika *Zemlja* osnovanog 1929. godine s idejama o nužnosti kolektivnog djelovanja i aktivnoj ulozi umjetnosti u društvenoj revoluciji, koje je službeno zabranjeno 1935. godine (Prelog 2012: 243). Tema radništva među članovima tog udruženja u različitim je formalnim izričajima prisutna u komornoj plastici Frane Kršinića, Antuna Augustinčića, Vanje Radauša i Petra Smajića. Prisutnost umjetničkih preokupacija srodnog ideološko-programskog predznaka u međuratnoj Srbiji vidljiva je kroz djelovanje beogradske grupe *Život*, u kojoj se problemu kiparskog prikaza radništva posvećuju Vladeta Piperski i Stevan Bodnarov, dok se u Sloveniji pojava i razvoj te teme povezuje s djelovanjem kipara okupljenih oko *Kluba mladih*, osnovanog ranih 1920-ih godina (France i Tone Kralj, Tine Kos, Petar Loboda) (Protić 1975: 26; Baldani 1977: 12–13). Općenito gledano, u likovnim djelima socijalnog predznaka nastalim u Jugoslaviji “ne zapaža se posebna sintaksa, stil, već posebna društvena i umjetnička svijest i ideologija, ugaio gledanja, ne na skulpturu već na svijet oko sebe” (Protić 1975: 26). To je za posljedicu imalo i drugačiji kiparski odnos prema prikazu čovjeka, a time samim time i radnika: “(...) za razliku od prethodnih, sada ga podrazumijeva kao učesnika društvenog procesa. Cilj više nije samo čovjek kanon, legenda, mit, historija, heroj, ni čovjek kao individualno određena i psihološki nijansirana ličnost, već i čovjek kao predstavnik određenog društvenog sloja” (Protić 1975: 26). S obzirom na nepostojeću spomeničku i razmjerno skromnu skulpturalnu produkciju socijalne i radničke tematike prije 1945. godine, valja istaknuti ulogu “siromašnog” medija crteža i grafike u afirmaciji socijalno-angažiranog pristupa temi radništva (Krsto Hegeđušić, Božidar Jakac, Đorđe Andrejević Kun, Nande Vidmar, Vojo Dimitrijević i dr.), koja je stvorila likovne predloške za skulpturalni tretman teme u monumentalnom mjerilu i u tom smislu bila bitan faktor u poslijeratnom razvoju spomeničke plastike.

Spomenici radništvu i politika sjećanja socijalističke Jugoslavije

Praksa podizanja spomenika u socijalističkoj Jugoslaviji reflektira dvije centralne preokupacije poslijeratnog jugoslavenskog društva. Osnovnu motivaciju za podizanje spomenika – osobito u ranom poraću – pronalazimo u spontanoj i uvriježenoj individualnoj i/li kolektivnoj potrebi obilježavanja i komemoriranja masovnog stradanja stanovništva u Drugom svjetskom ratu. S druge strane, uspostavljanjem centraliziranog državnog aparata, koje je u socijalističkoj Jugoslaviji u razdoblju od 1945. do 1950. bilo pod direktnim utjecajem sovjetskog modela (Kolešnik 2006: 29), javlja se i potreba uspostavljanja službene politike sjećanja kroz institucionalizaciju komemorativnih i slavljeničkih rituala povezanih s antifašističkom borbom. Za njezinu je provedbu od 1947. godine zadužena krovna veteranska udruga boraca (Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata) (*Osnivački kongres* 1947: 17-32), čime komemorativni rituali i izgradnja spomenika postaju dijelom službene jugoslavenske politike sjećanja. Jedan od pragmatičkih ciljeva tog tipa centralizacije sjećanja povezan je s potrebom širenja ideološke propagande i legitimacijom novoosnovanog društveno-političkog poretka pod vodstvom Komunističke partije Jugoslavije, kao ključnog faktora u izvojevanju pobjede na području čitave Jugoslavije (Karge 2014: 33-34). Narodnooslobodilački rat bio je inherentno povezan s idejom socijalističke revolucije kao osnovom budućeg društveno-političkog razvitka, što se tijekom čitavog trajanja Jugoslavije očitivalo kroz ikonografiju

te popratnu tekstualnu i vizualnu dopunu spomeničke plastike, poput petokrake zvijezde, srpa i čekića te drugih simbola.

Jugoslavensko je političko vodstvo nakon 1948. godine bilo usmjereno prema osmišljavanju vlastitog modela ekonomije i vanjske politike. Dok se vanjskopolitička strategija Jugoslavije, uslijed hladnoratovskih tenzija, zasnivala na balansiranju između Istoka i Zapada te službenom zauzimanju neutralne pozicije kroz Pokret nesvrstanih, problem unutarnje političke ekonomije rješava se već ranih 1950-ih godina uvođenjem radničkog samoupravljanja kao eksperimentalnog društveno-ekonomskog modela.⁷ Time je stvorena dodatna motivacija da se, pored obilježavanja žrtava i heroja Narodnooslobodilačkog rata i slavljenja socijalističke revolucije, praksa podizanja spomenika upotpuni naglaskom na identitet radničke klase, odnosno afirmacijom društvenog sjećanja povezanog s lokalnom tradicijom i protagonistima radničke borbe, kao dokazom težnje širih društvenih slojeva u ostvarenju klasne i socijalne jednakosti. U tako uspostavljenom narativu, uvođenje jugoslavenskog samoupravnog socijalizma prikazano je kao finalna etapa marksističkog viđenja društvenog napretka. Stoga su spomenici podizani lokalnim protagonistima klasne borbe trebali svjedočiti o teško zasluženju političkoj afirmaciji potlačenih društvenih slojeva, ostvarenoj tek uspostavom socijalističke Jugoslavije. Uspostavljenjem direktne veze između socijalističke stvarnosti i revolucionarnog radničkog pokreta, poticala se samosvijest radnika kao političkih subjekata i stvarala pozitivna projekcija budućnosti, kao jedan od preduvjeta za uspješnu provedbu jugoslavenskog modela radničkog samoupravljanja. Time se jugoslavenski spomenici posvećeni radu i radništvu, osobito oni nastali nakon uvođenja socijalističkog samoupravljanja, znatno razlikuju od istovrsnih primjera tog žanra u zemljama Istočnog bloka, gdje se od 1948. spomenička produkcija, osim u velikoj mjeri nametnutim formalno-stilskim obilježjima socijalističkog realizma, odlikovala i korištenjem kanoniziranih prikaza radnika i radništva.⁸ Iako nekolicina primjera, osobito oni nastali u razdoblju sovjetske kulturno-političke dominacije, poput spomenika *Obnova* Lojze Dolinara u Beogradu (1948.), *Spomenika obalskim radnicima* u Beogradu (1952.) ili *Spomenika rudaru* Alojza Kogovšeka u Ljubljani (1948.–1950.), ukazuju na posezanje za sovjetskim uzorima, spomenički korpus posvećen radu i radništvu u bivšoj Jugoslaviji u oblikovnom se smislu ne može okarakterizirati kao socrealistički, s obzirom na to da, kako ističe Miodrag B. Protić, “većina autora nastavlja svoju predratnu poetiku koju prilagođava novoj ikonografskoj osnovi” (Protić 1975: 27). To je vidljivo već i na najranijim primjerima, poput spomenika *Ribarima* Frane Kršinića (1946./47.; postavljen u Bakru 1970.), a osobito nakon uvođenja socijalističkog samoupravljanja, kada kiparska traganja za novim formalno-stilskim mogućnostima rezultiraju novim i raznorodnim oblicima reprezentacije radništva u mediju spomeničke plastike (Dušan Džamonja, *Metalac*, Slavonski Brod, 1952.; skulptura je uništena početkom 1990-ih godina).

Iako su spomenici posvećeni radništvu različitim intenzitetom naručivani i podizani tijekom čitavog razdoblja socijalističke Jugoslavije, tek se 1980-ih godina, u pokušaju cjelovite klasifikacije i valorizacije spomeničke plastike s ciljem njezine zaštite i obnove, formira službeni naziv spomeničkog korpusa: *Spomenici revolucionarnog radničkog pokreta, narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije*, čime se i na administrativnoj razini utvrđuje

⁷ “Samoupravljanje je zadovoljilo obje potrebe. Ono je pravdalo decentralizaciju privrednog poslovanja na ekonomske jedinice i niže instance vlasti umjesto federalne države tako što se predstavljalo kao ‘odumiranje države’ kao takve, što je bilo neminovno na putu ka besklasnom društvu, jer je država samo aparat vladajuće klase nad potlačenim klasama, kako je Marks govorio.” Za širu analizu porijekla i motiva za uspostavljanje radničkog samoupravljanja u Jugoslaviji vidi Unkovski-Korica (2014).

⁸ Za detaljniju analizu tipova i tematskih cjelina povezanih s reprezentacijom radnika i radništva u zemljama Istočnog bloka (Poljska, Mađarska i Rumunjska) vidi Fowkes (2002: 232-277).

ravnopravna uloga svih triju tematskih cjelina u oblikovanju politike sjećanja kroz medij spomeničke plastike.⁹

Analiza spomenika posvećenih temi rada i radništva, podizanih širom bivše Jugoslavije, upućuje da su njihova narudžba i način izvođenja bili praćeni trima osnovnima motivacijama: uspostavljanjem narativa o povijesnom kontinuitetu radničkog pokreta na tlu Jugoslavije, isticanjem neraskidive povezanosti Komunističke partije i radničkog pokreta, te naglašavanjem učešća radničke klase u Narodnooslobodilačkom ratu i socijalističkoj revoluciji. Tematske podskupine tog spomeničkog žanra uključuju spomenike posvećene: proto-socijalističkim temama (poput seljačkih buna i narodnih ustanaka); radničkom pokretu i istaknutim revolucionarima međuratnog razdoblja; poginulim ili istaknutim pripadnicima radničkih kolektiva u Narodnooslobodilačkoj borbi; apstraktnom poimanju teme rada i radništva. Imajući u vidu obilje spomeničkih tipova i tematskih podskupina, analizu ćemo usmjeriti prema izdvojenim tematsko-problemskim skupinama, unutar kojih ćemo se analizom dosad neobrađenih primjera usmjeriti na odnos sadržaja i umjetničke forme u izvođenju spomenika kao medija društvenog sjećanja, uzroke formalno-stilskog oslobađanja u domeni spomeničke produkcije tijekom 1950-ih godina, utjecaj društveno-političke zbilje i primjene novih strategija sjećanja na način prikazivanja rada i radništva, kao i na promjene u shvaćanju društvene funkcije spomenika u javnom prostoru.

Spomenik rudaru

Prikazi radnika u pravilu su bili povezani s prikazom i afirmacijom privrednih djelatnosti karakterističnih za identitet lokalnih zajednica (metalurgija, tekstilna industrija, brodogradnja itd.), od kojih su među najzastupljenijim spomenici posvećeni rudarima, kako zbog velikog broja rudarskih nalazišta u bivšoj Jugoslaviji, tako i zbog iznimno teških uvjeta rada i ekonomske eksploatacije, koji su upravo u tom industrijskom sektoru rezultirali prvim radničkim štrajkovima. Spomenici su u socijalističkoj Jugoslaviji stoga primarno podizani u sjećanje na radničke pobune koje su obilježile početak 1920-ih godina i borbe-rudare stradale u Drugom svjetskom ratu. Spomenici rudarima u slovenskom Trbovlju i bosanskohercegovačkom Husinu kraj Tuzle, nisu se stoga povezivali samo s lokalnim identitetom i emancipacijom radničke klase, već su služili i kao ideološki označitelji Komunističke partije kao predvodnice predratnih radničkih pokreta i pobjede nad fašizmom u Drugom svjetskom ratu.¹⁰

Spomenik posvećen husinskim rudarima podignut je 1954. godine na inicijativu samih rudara, Gradskog i Kotarskog odbora SUBNOR-a u Tuzli i "mnogih javnih i kulturnih radnika" (A. H. 1952: 4). Donošenje odluke o ikonografiji i formi tog spomenika osobito je zanimljivo. Izrada spomenika povjerena je mladom kiparu Ivanu Saboliću (*Vjesnik* 1953) koji je na skulpturi radio uz savjetovanje Antuna Augustinčića (Vujičić 2001: 226-239) i asistenciju kipara Vjekoslava Rukljača i Alfreda Pilca (*Vjesnik* 1953). Sabolić je ponudio nekoliko idejnih prijedloga spomeničkog rješenja:

Jedan predstavlja ruku s krampom, visoku osamnaest metara, koja bi simbolički odrazila nesalomljivi otpor rudara protiv neprijatelja. Pred spomenikom bi se nalazio ulaz u grobnicu s reljefima iz života i borbe husinskih rudara. Drugi je prijedlog da spomenik predstavlja

⁹ Vidi *Odbor...* (1986).

¹⁰ Nakon neuspješnog pregovaranja oko povišenja nadnica na visinu koja bi odgovarala minimumu egzistencije, 17. prosinca 1920. godine u štrajk su stupili rudarski radnici u svim rudnicima Slovenije, da bi nakon četiri dana otpočeo i štrajk rudara u Husinu i u ostalim državnim rudnicima u BIH (Mađžar 1984: 17).

rudara s uzdignutom rukom, u kojoj drži rudarsku lampu, dok mu je preko drugog ramena prebačen šmajser. Ta bi figura bila visoka osam metara. Postoji i maketa borca koji zabija zastavu na vrh Konjuh-planine, što se odnosi na poznate stihove: "A navrh planine / Zastava se vije." (A. H. 1952: 4)

Podizanje tog spomenika bilo je od tolikog značaja za lokalnu zajednicu da je povodom donošenja odluke o izgledu spomeniku u Tuzli bila održana diskusija na kojoj su, "pored javnih i kulturnih radnika, sudjelovali i mnogi građani i predstavnici radnih kolektiva. Zaključeno je da spomenik husinskim rudarima simbolizira rudar koji prilikom odlaska u borbu odbacuje kramp, bušilicu i lampu i uzima pušku s kojom odlazi u Partizane" (A. H. 1952: 4).



Slika 4: Ivan Sabolić, Spomenik husinskom rudaru, Husino, 1953. Foto: Marc Schneider, 2011.

Takav tip participacije lokalnog stanovništva u odabiru ikonografije i forme spomenika indikativan je s obzirom na uobičajenu pretpostavku kako se prilikom spomeničkih narudžbi, osobito onih koje su obilježile rano poraće, radilo o ideološki nametnutim formalnim i ikonografskim rješenjima. S druge strane, umjetnikov odnos prema spomeničkoj narudžbi ukazuje na uvažavanje lokalne tradicije i suptilno promišljanje o mogućnostima recepcije domicilnog stanovništva:

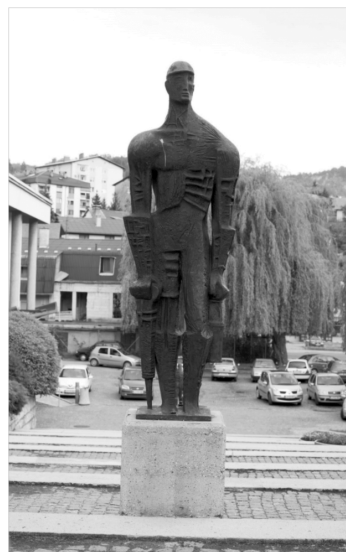
S jedne strane potrebno je uspostaviti kontakt s ljudima u kraju, gdje skulptura nije razvijena, a s druge strane popularna pjesma "Konjuh-planinom" izazvala je kod svakog predodžbu i viziju herojskih događaja povezanih s husinskim rudarima, pa prema tome i određena očekivanja od skulpturalne realizacije. (...) Mi smo već i ranije održali sastanke i ja ne mogu opisati s kakvom se ljubavlju rudari i građani Tuzle zanimaju za svaki detalj budućeg spomenika. (A. H. 1952: 4)

Neovisno o procesu odabira ikonografije i simbolike spomenika, Sabolić se primjenom kubizirajućih formi i formalno-stilski odmakao od tada prevladavajućeg akademizma. Njegov umjetnički pristup samoj figuri rudara potrebno je stoga pribrojiti naporima poslijeratne generacije kipara u traženju vlastitog formalnog izraza pri rješavanju monumentalne kiparske forme, u čiju je obranu struka prvi put javno stala 1953. godine, povezano s ideološki mo-

tiviranim obijanjem Bakićeva modela za *Spomenik Marksu i Engelsu* u Beogradu (1951.).¹¹ Svjestan iskustva svog kolege, sam Sabolić, još za vrijeme rada na spomeniku, ističe da će

(m)ožda nekima ova koncepcija biti strana i da se neće slagati s takvim prilaganjem problemu. Ali ja to radim iz svog dubokog uvjerenja i na osnovu ranijih teoretskih sukobljavanja s koncepcijom naturalizma, jer sam praktički došao do zaključka da naturalizam nema veze s monumentalnom skulpturom, što će svakako utjecati na moj daljnji rad. (*Vjesnik* 1953)

Međutim, do početka 1960-ih godina, kada slovenski rudarski grad Trbovlje dobiva prve spomenike posvećene rudarima, strepnje u vezi ukusa naručitelja postepeno će nestajati uslijed kompleksnog procesa uspostavljanja relativno stabilnih i fleksibilnih odnosa Države i umjetnosti, koji je u najvećoj mjeri bio izgrađen tijekom 1950-ih godina (Kolešnik 2005: 308). Unatoč činjenici da je u domeni spomeničke plastike zadržana legitimna mogućnost postavljanja otvorenijih ideološko-pragmatičnih zahtjeva od strane naručitelja, spomenuti se proces postepeno odrazio i u tom polju kiparstva, pa će slobodnija primjena individualnih kiparskih poetika rezultirati proliferacijom formalno-stilskih rješenja i reprezentacijom apstraktnih ideja. Kiparski opus Stojana Batića¹² posvećen temi radnika-rudara pritom predstavlja jedinstven primjer unutar jugoslavenske spomeničke plastike, u kojem su se formalno-stilske preokupacije umjetnika do te mjere poklapale s poželjnom slikom rada i radništva u javnom prostoru, da su njegove skulpture danas često interpretirane kao dekorativna spomenička plastika.¹³ Međutim, uzevši u obzir važnost rudarstva za identitet lokalne zajednice, kao i premještanje figura rudara 1974. godine u podnožje freske koja uprizoruje razvoj radničkog pokreta Trbovlja od prvih štrajkova, preko Narodnooslobodilačkog rata do socijalističkog prosperiteta, u blizinu novopodignutog Batićevog spomenika posvećenog pedesetoj godišnjici napada na orjunaše,¹⁴ jasno je da je riječ o skulpturama spomeničkog karaktera i nedvosmislenog ideološkog predznaka.



Slika 5: Stojan Batić, Rudar, Trbovlje, 1961. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti. Foto: Paolo Mofardin

¹¹ Prvi znanstveni doprinos razumijevanju značaja, kompleksnih kulturno-političkih uzroka i dalekosežnih posljedica odbijanja Bakićeva modela za *Spomenik Marksu i Engelsu*, napravljen u knjizi *Između istoka i zapada* (Kolešnik 2006: 312-313), nadopunjen je recentnim tekstom "Spomenička plastika Vojina Bakića" u katalogu izložbe *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme* (Maković 2014: 193-199).

¹² Stojan Batić rođen je 1925. godine u Trbovlju gdje je odrastao provodeći vrijeme i radeći u rudniku (vidi Batić 1977).

¹³ Usp. Forte (2002: 56).

¹⁴ ORJUNA je skraćenica za Organizaciju jugoslavenskih nacionalista koja je u Sloveniji osnovana 1923. godine. Kada je organizacija 1924. godine htjela osnovati svoju podružnicu u Trbovlju, komunisti su protiv njih organizirali oružani napad (Forte 2002: 66).

Nakon što je *Rudarski ciklus* 1960. godine bio nagrađen Prešernovom nagradom¹⁵ i službeno afirmiran od strane likovne kritike,¹⁶ Batičev egzistencijalistički pristup temi radništva dobiva "zeleno svjetlo" za korištenje u funkciji javne spomeničke plastike. Taj se prikaz rudara dodatno odmiče od naturalizma i deskripcije, afirmirajući individualnost i slobodu kiparske interpretacije teme, koja se nadovezuje na zapadnoeuropska iskustva poslijeratne moderne.

Batič je tu sliku vrlo brzo mogao da nađe u svom rodnom rudarskom kraju: našao je kiparsku figuru rudara, ali ne individualnog paćenika već karakterističnog nosioca svega onoga što nazivamo "ljudskom kondicijom", nosiocem snage, slabosti i uvjeta ljudskog opstanka na Zemlji. (...) Problem prostora ustupio je sada mjesto problemu raspodjele masa i uravnoteženosti konture koja (...) biva sve češće blok, ali blok koji je, zbog svoje materije, ispreplitan već grafički shvaćenim ornamentima i odozgo opremljen novom konturom glava sa šljemovima, a odozdo postavljen na postolje u vidu lukova ili štapova. (Kržišnik 1977: 54)

Kroz svega desetak godina, prikaz rudara prerasta iz naturalistički-deskriptivnog, tipiziranog spomeničkog rješenja socrealističke provenijencije, kakvog pronalazimo u spomenutom *Spomeniku rudaru* Lojze Kogovšeka nastalog krajem 1940-ih godina, do modernističke skulpture koja novim umjetničkim sredstvima zalazi u kompleksnost pojedinačnog psihološkog iskustva radnika, uspijevajući pritom stvoriti kolektivan, gotovo arhetipski simbol postojanosti i značaja lokalne rudarske tradicije.

Spomenik radniku-borcu

Radnička participacija u Narodnooslobodilačkoj borbi i pružanju otpora fašizmu jedna je od najzastupljenijih tematskih podskupina spomenika posvećenih radnicima i radništvu u bivšoj Jugoslaviji. Praksa odavanja počasti stradalim pripadnicima radničkih kolektiva bila je uobičajena u gotovo svim radnim organizacijama socijalističke Jugoslavije, a, pored potrebe za čuvanjem sjećanja na poginule drugove, njezina je motivacija ležala u javnoj ideološkoj identifikaciji s naslijeđem antifašističke borbe i socijalističke revolucije. Tipološki raspon te tematske grupe spomenika izuzetno je velik, a proteže se od spomen-ploča, preko bisti posvećenih zaslužnim članovima radnih kolektiva, do spomenika koji su sadržajno više povezani s temom stradanja radnika, nego sa samom reprezentacijom radništva. U nastavku ćemo se stoga pozabavit dvama nekarakterističnim pristupima toj temi, koji se suštinski razlikuju u razumijevanju mogućnosti formalne sinteze i društvene funkcije spomenika.

Spomenik ustanku ili *Spomenik palim borcima u narodnoj revoluciji 1941. – 1945.* kipara Koste Angelija Radovanija postavljen je 1954. godine¹⁷ na ulazu u luku Starog Grada na otoku Hvaru u suradnji s arhitektom Marijanom Haberleom (Maroević 1988: 59). U formalnom smislu, spomenik predstavlja odmak od narativne deskripcije koja karakterizira njegove ranije spomeničke realizacije. Nakon negacije postamenta sa *Spomenikom ustanku* u Drežnici (1949.), Radovani reafirmira klasičnu spomeničku impostaciju uz znatno sažimanje volumena i redukciju deskriptivnih elemenata ljudske figure na univerzalne simbole snage i od-

¹⁵ *Rudarski ciklus* prvi je put javno predstavljen na izložbi u Jakopičevom paviljonu Ljubljani 1959. godine, da bi već 1961. godine skulpture rudara bile postavljene u javni prostor Trbovlja (np, 1959.).

¹⁶ O Batičevom *Rudarskom ciklusu* ekstenzivno je pisano u brojnim časopisima i dnevnom tisku 1959./60. godine (vidi Arhiv MSUM).

¹⁷ Spomenik je bio naručen od strane lokalnog stanovništva, a nosi natpis sljedećeg sadržaja: "Palim borcima u narodnoj revoluciji 1941. – 1945. godine narod Staroga Grada podiže ovaj spomenik dana 12.11.1954." (np 1954.).

lučnosti. Time je omogućeno stapanje ikonografskih odrednica radnika/mornara/borca u jedinstven simbol otpora lokalnog stanovništva, u čemu prepoznajemo specifičnost takvog tretmana radničke teme. Njime je željeni učinak postignut i na ideološkoj razini, semantičkim stapanjem pojava radnika i borca u pružanju otpora i izgradnji socijalističkog društva.



Slika 6: Kosta Angeli Radovani, Spomenik palim borcima u narodnoj revoluciji, Stari Grad, Hvar, 1953.–1954. Foto: Sanja Horvatinčić, 2014.

Radovanijev kiparski opus obilježen je trajnim inzistiranjem na figuraciji kao osnovom humanističkog pristupa spomeničkoj formi, “stoga se može kazati se njegov očigledni ‘klasicizam’ hrani prikrivenim vitalizmom, odnosno da je, zahvaljujući prvotnim sastojcima unaprijed cijepljen od svakog tipa akademizma” (Maroević 1988: 30). Međutim, dok prikaz radnika-borca ranih pedesetih godina korespondira s idejom afirmacije društveno-političkog položaja radnika u začecima samoupravnog socijalizma s jedne strane, i umjetničkim traganjem za onime što Vojin Bakić 1950. godine naziva “višom formom” koja bi odgovarala i “našem novom čovjeku i vremenu u kom živimo” (Dojić i Vesić 2012: 60), čini se je da njegova trideset godina mlađa, no u formalnom smislu gotovo identična figura radnika u Brinju (*Spomenik brinjskom mineru*, 1984.), u znatnom raskoraku sa sve prisutnijom ekonomskom i društvenom krizom socijalizma. Ipak, Radovanijevo ustrajanje na univerzalno-humanističkoj poruci figurativnog tretmana ljudske/radničke figure, prema našem je mišljenju pogrešno diskvalificirati prema kriteriju “zaostajanja” za novim strategijama medijacije društvene memorije koje karakteriziraju duh post-modernističkog kraja povijesti i velikih narativa. Prije je riječ o svjesnom ustrajanju na modernističkom shvaćanju kiparskog medija kao suštinske sastavnice spomenika,¹⁸ ali i umjetnikovoj osobnoj afirmaciji kategorije radnika i radništva,¹⁹ koja se, između ostalog, očitovala u Radovanijevim naporima da kreativne procese umjetničkog stvaralaštva približi radničkoj klasi (Angeli Radovani 1976). Promijenjen odnos prema društvenoj funkciji spomenika u poznom socijalizmu Kosta Angeli Radovani smatra oblikom

¹⁸ Vidi Angeli Radovani (2007: 237–280).

¹⁹ Radovanijevo učestalo poistovjećivanje s ulogom radnika vidljivo je kroz niz novinskih intervjua (vidi Hemeroteka IPU).

“prosvijećenog popuštanja” umjetnika pred vlastitom društvenom odgovornošću. Iako sam priznaje: “Spomenik se mijenja. On može i nestati, može postati škola, most, autoput, fond za školovanja i najnoviji fototermički aparat za rano otkrivanje raka na dojci”, autor ne odustaje od nužnosti “oporog, jednostavnog jezika suštine, gotovo tehničkog” kakav spomenik nameće da bi “što potpunije prionuo uz sadržaj i materijal” (Angeli Radovani 2007: 279- 280).



Slika 7: Kosta Angeli Radovani, Spomeniku brinjskom mineru, Brinje, 1984. Foto: Milica Krčmar, 2014.

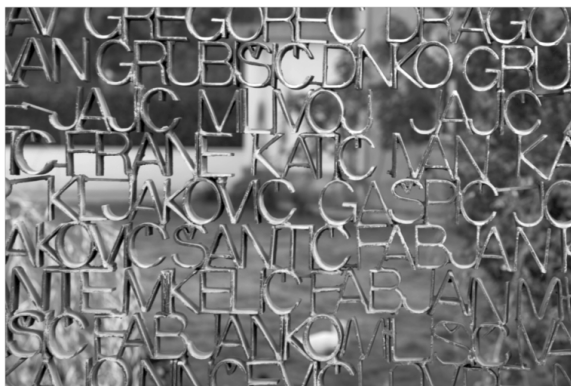
Drugačiji pristup problemu javne odgovornosti spomeničkog medija pronalazimo na primjeru *Spomenika palim Solinjanima – radnicima cementare* arhitekata Fabijana Barišića, Branka Kalajdžića, Duška Duše i suradnika Mate Smajića iz 1968. godine (Kovač i Vojnović 1976: 152), koji predstavlja jedinstven oblik utilitarnog spomeničkog rješenja posvećenog poginulim članovima tvorničkog radnog kolektiva. Modernistički projektiran most svojom se morfologijom referira na tradicionalni arhitektonski tip mlinica na rijeci Jadro, dok korištenjem cementa kao osnovnog materijala autori uspostavljaju semantički odnos između funkcionalnosti objekta, industrijske tradicije lokalnog stanovništva i sjećanja na poginule radnike (*Putovima* 1979: 79). Spomen-most dugačak 33 metra nadopunjen je niskim zidom s prigodnim stihovima Jure Kaštelana,²⁰ dok proširen prilazni plato nosi polu-transparentnu ogradu okrenutu prema rijeci Jadro sazdanu od imena poginulih radnika. Pretvarajući praksu čuvanja sjećanja na poginule radnike u poligon urbanog obogaćenja i društvene integracije Solinjana, autori uspješno zaobilaze konvencionalne vizualne obrasce povezane s radničkom tematikom, a spomeničku funkciju prenošenja društvenog sjećanja pronalaze u utilitarnosti objekta i društveno-integracijskom potencijalu spomen-mosta. Time se u potpunosti briše individualnost umjetničkog izraza, a povezanost s temom radništva reducirana je na suptilnu simboliku koja leži u materijalnosti samog spomenika.

²⁰ Riječ je o Pjesmi drugoj iz ciklusa *Pjesme o mojoj zemlji*: “Lijepa si zemljo moja, kao sloboda, kao oči tvojih junaka što i preko smrti gledaju – koliko mrtvih pod tvojim rosnim travama, u grlu tvojih rijeka oni pjevaju – u pjesmi tvojoj oni pjevaju – u prkosu tvome oni prkose – u životu tvome oni žive”.

Spomenici radničkom samoupravljanju

Jedna nova društvena vrijednost dobiva svoje spomenike, vrijednost što je izrasla iz revolucionarnih kretanja našega stoljeća i koja se upravo u našoj zemlji ostvarila u svojoj osnovnoj kvaliteti individualiziranja i vrednovanja svakog čovjeka putem društvenog upravljanja. Tako je ono čudno kretanje od "tvorničke robe prirode" (u svojim fazama roba, kmeta i proletera) do čovjeka koji može i mora vladati svim aspektima svoga bivstovanja pošao jedan interesantan put popločan spomenicima, koji sami veoma adekvatno registriraju svaku fazu toga kretanja. (am. 1962: 23)

Spomenici posvećeni radničkom samoupravnom sistemu čine opsegom manju, no svakako jednu od zanimljivijih tematskih podskupina spomeničkog korpusa posvećenog radništvu. S druge strane, nužno je ukazati na činjenicu da je ideja jugoslavenskog društveno-ekonomskog modela često implicitno prisutna i u spomenicima drugih tematskih podskupina. Njihova izgradnja motivirana je kako uspostavljanjem narativa o povijesnoj težnji lokalnog stanovništva za ostvarenjem socijalne jednakosti i radničkih prava, tako i eksplicitnom afirmacijom novog ekonomskog modela koji u službenom jugoslavenskom narativu predstavlja jedini put prema ostvarenju utopijske projekcije razvoja socijalističkog društva. U formalnom smislu, specifičnost te grupe spomenika leži u načinu na koji je intencija aktualizacije njihova sadržaja utjelovljena u utilitarno-estetskoj funkciji fontane s jedne, i njezinoj aluzije na tradicionalan simbol izvora života i obilja, s druge strane. Spomen-fontane mišljene su kao sastavni dio svakodnevice, mjesto susreta, užitka ili odmora radnika, čime je njihova forma nužno podređena utilitarnoj funkciji samog objekta. Pored društveno-kohezijske funkcije, spomen-fontane posvećene samoupravljanju za cilj imaju i estetsko obogaćenje novih urbanih središta tipično povezanih s industrijskim razvojem gradova, ispunjavajući pritom i didaktičku funkciju javnim posredovanjem ideološkog sadržaja novim generacijama korisnika. Spomenici posvećeni samoupravljanju mišljeni su, dakle, kao efikasan medij u ostvarenju programskog cilja "modernizacije sjećanja", koji je u jugoslavenskoj politici sjećanja prisutan od početka 1960-ih godina.²¹

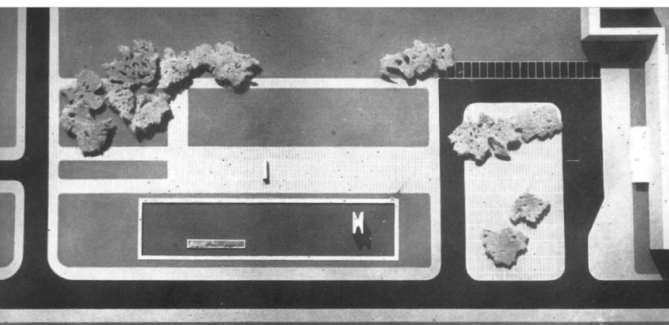


Slika 8 i 9: Fabijan Barišić, Branko Kalajdžić, Duško Duša i Mate Smajić, Spomenik palim Solinjanima — radnicima cementare, Solin, 1968. Fototeka Instituta za povijest umjetnosti. Foto: Paolo Mofardin, 2012.

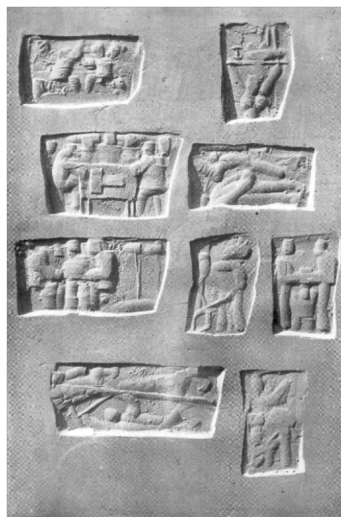
²¹ Referiramo se na zaključke Šestog kongresa Saveza boraca iz 1961. godine koja, prema mišljenju njemačke povjesničarke Heike Karge, predstavlja svojevrsnu vremensku razdjelnicu u pogledu sjećanja na rat u Jugoslaviji (Karge 2014: 59-60).

Tu tematsku podskupinu spomenika posvećenih radništvu predstaviti ćemo analizom ne-realiziranog projekta za *Spomenik u čast radničkog samoupravljanja Željezare Zenica* (1961.) i spomen-fontane u Bелиšču, koji nosi naziv *Šest tvornica* (1976.). Inicijativu za podizanje spomenika u Zenici pokrenuo je radni kolektiv tada najveće jugoslavenske tvornice. Iako je 1961. godine raspisan javni natječaj, odabrani spomenički projekt, čija je izgradnja trebala biti financirana donacijama samih radnika, nikada nije realiziran (am. 1962: 23). Projekt arhitekta Zdenka Kolacija i kipara Koste Angelija Radovanija predviđa urbanističko rješenje trga ispred ulaza u zgradu željezare, u koje je uklopljen bazen s vodom i centralni spomenik. Autori predloženi projekt spomenika opisuju na sljedeći način:

Deset metalnih reljefa utisnutih u betonski masiv – koji nekako asocira svojom egzaktnom profilacijom proizvod Željezare (traverzu i slično) – daju u deset slikan, kao na traci, one sadržaje koji su u neposrednoj vezi s osnovnim: radničko samoupravljanje. Traka se čita odozdo prema gore, a tim se ritmom razvija i povijest osvajanja te društvene tekovine, jedne od bitnih karakteristika našeg društvenog života. Ilustrativan je karakter spomenika deklarativan. On nastoji istaći ulogu rada, osvještavanje radnika, smisao radničkog samoupravljanja, njegovih žrtava i ciljeva, konačno i smisao radničkog samoupravljanja sredstvima proizvodnje. Zaglavni reljefi, najviši, završavaju sadržajnu nit koja se provlači od temelja prema sljemenu spomeničkog bloka: deveti reljef simbolizira proizvodnju u službi čovjekovog napretka, a deseti život mladih naraštaja u svijetu bolje budućnosti. (am. 1962: 25)



Slika 10: Zdenko Kolacio i Kosta Angeli Radovani, Spomenik u čast radničkog samoupravljanja Željezare Zenica, pogled iz zraka (maketa), 1961., Arhitektura 3-4 (1962), 23.



Slika 11: Kosta Angeli Radovani, Spomenik u čast radničkog samoupravljanja Željezare Zenica (detalj spomenika), 1961., Arhitektura 3-4 (1962), 24.

Sličan tip reprezentacije radničkog samoupravljanja nailazimo na reljefima spomen-fontane *Šest tvornica* u Bелиšču kipara Ivana Sabolića i Jasne Bogdanović, gdje je narativ o povijesti razvoja lokalne tvornice i životu radnika reduciran na simboličke prikaze. S obzirom na to da je identitet grada Bелиšća i njegovih stanovnika usko povezan s pokretanjem drvno-prerađivač-

ke industrije u devetnaestom stoljeću,²² ali i radničkim štrajkovima koji su obilježili međuratno razdoblje (Freitag 1976-1986), kao povod za podizanje spomenika u novom gradskom središtu odabrana je devedeseta obljetnica osnivanja tvornice i dvadeset peta obljetnica implementacije radničkog samoupravnog sistema (Z. B. 1976). Restrukturiranjem dotadašnje Organizacije udruženog rada Belišće u Složenu organizaciju udruženog rada 1977. godine (*Belišće 1977: 6-8*), tvornica preuzima novi oblik upravljanja radničkim kolektivom, što je poslužilo kao dodatan motiv podizanju spomenika. Sam naziv – Šest tvornica – i oblik fontane – šest niveliranih i međusobno povezanih kružnih bazena niz koje se slijeva voda – jasno aludiraju na simbolički prikaz udruživanja tvorničkih postrojenja. Na vanjskim površinama fontane reljefno su prikazani stilizirani simboli razvoja tvornice kroz povijest: drveni trupci, različiti strojevi za preradu drva, alegorijski prikaz “kulturalne nadgradnje” radnika i sl. Za razliku od spomen-mosta u Solinu, koji temu radništva izražava simbolikom materijala i funkcionalnošću objekta, spomenici posvećeni samoupravljanju zadržavaju narativni aspekt kako bi korisnicima, osobito mlađoj generaciji, na što razumljiviji, gotovo naivno-didaktički način uprizarili lokalnu povijest razvitka radničke klase i smisao samoupravljanja. Zahvaljujući kulturološko-povijesnoj specifičnosti radničkog samoupravljanja, spomenute strategije prenošenja i održavanja društvenog sjećanja s ciljem aktualizacije jugoslavenskog ekonomskog sustava i afirmacije radničkog identiteta lokalnih zajednica predstavljaju jedinstvene primjere spomeničke plastike, ne samo u jugoslavenskom već i europskom kontekstu.



Slika 12: Ivan Sabolić i Jasna Bogdanović, Spomen-fontana Šest tvornica, Belišće, 1976. Foto: Goran Korov, 2014.



Slika 13: Ivan Sabolić i Jasna Bogdanović, Spomen-fontana Šest tvornica, detalj spomenika (reljef s prikazom simbola kulturalne nadgradnje radničkog kolektiva), Belišće, 1976. Foto: Goran Korov, 2014.

²² Grad Belišće osnovan je 1884. godine pokretanjem drveno-industrijskog poduzeća u vlasništvu privatne obiteljske tvrtke "S. H. Gutmann". Nakon Drugog svjetskog rata tvornica prelazi u državno vlasništvo kao kombinat za kemijsku i mehaničku preradu drveta i proizvodnju strojeva (Ravlić 2013).

Zaključak

Spomenici posvećeni temi rada i radništva predstavljaju jedan od najslabije istraženih fenomena skulpturalne produkcije druge polovice dvadesetog stoljeća na području bivše Jugoslavije. Iako u sadržajnom smislu čine sastavni dio ideološki zaokruženog spomeničkog korpusa socijalističke Jugoslavije, spomenici tog tematskog predznaka gotovo su u potpunosti zanemareni u ionako rijetkim suvremenim istraživanjima spomeničke plastike i kulture sjećanja u bivšoj Jugoslaviji. Razloge tome pronalazimo kako u fizičkom uništenju ili degradaciji velikog broja spomenika posvećenih radu i radništvu od početka 1990-ih godina do danas na području čitave bivše Jugoslavije, tako i u ideološki motiviranom ignoriranju ili "estradizaciji" materijalnog i nematerijalnog nasljeđa socijalizma, osobito onih elemenata koji u suvremenim društveno-političkim okolnostima sadrže neželjen potencijal osvjetavanja duge tradicije klasne i socijalne borbe na ovim prostorima. Naime, uspostavljenje narativa o povijesnom kontinuitetu borbe za radnička prava i afirmacija radničke klase kao aktivnog političkog subjekta bili su ključni motivi izgradnje spomenika posvećenih radu i radništvu u socijalističkoj Jugoslaviji. Kao svojevrsan simptom zanemarivanja tog dijela spomeničke baštine prepoznajemo i neosnovanu, iako uvriježenu, pretpostavku o nedostatku kvalitete i originalnog umjetničkog odnosa prema temi radništva, koja se u pravilu povezuje s propagandno-agitacijskom agendom socijalističkog realizma sovjetskog tipa. Međutim, ne samo da je razdoblje ruske kulturno-političke dominacije na ovim prostorima bilo kratkoga vijeka, već je znatno veći utjecaj na način prikazivanja radnika u socijalističkoj Jugoslaviji imalo međuratno iskustvo kipara, kako ono tehničko-zanatske prirode, stečeno izvedbom velikih spomeničkih narudžbi (Augustinčić, Radauš, Stojanović), tako i ono svjetonazorsko, proizašlo iz osobne sklonosti prikazivanja socijalnih tema, koje do 1945. nije bilo moguće realizirati u javnom spomeničkom mediju. Konačno, uvođenje samoupravnog socijalizma kao eksperimentalnog društveno-ekonomskog modela bilo je 1950-ih godina praćeno jednako neizvjesnim umjetničkim traganjem za novim formama prenošenja sadržaja kroz medij javne spomeničke plastike. Iako je u hijerarhiji službene politike sjećanja socijalističke Jugoslavije tema radničkog pokreta bila slabije zastupljena od teme NOB-a i socijalističke revolucije, zbog čega su spomenici posvećeni tom tematskom sklopu rjeđi i u pravilu skromnijih dimenzija, neupitan je kulturološki značaj korpusa u cijelosti, kao i povijesno-umjetnička vrijednost pojedinih njegovih primjera. Riječ je o jedinstvenom obliku reprezentacije političkog subjekta radnika u mediju spomeničke plastike i afirmacije društvenog sjećanja na tradiciju radničke borbe, kakva je bila nezamisliva u ranijim razdobljima. Dok se neki spomenički tipovi unutar tog tematskog korpusa, u prvom redu biste, odlikuju ponavljanjem konvencionalnih vizualnih obrazaca i "konfekcijskom" kvalitetom, zamjetna je tendencija relativno ranog odmicanja od akademizma, koje rezultira proliferacijom stilsko-formalnih rješenja tijekom 1950-ih godina i novim promišljanjem tradicionalne spomeničke funkcije i tipologije kasnih 1960-ih i 1970-ih godina. Ono se u prvom redu odnosilo na utilitaran tip spomenika, od rješenja u kojima je tema radništva svedena na simboliku materijalnosti samog objekta, do spomen-fontana kao mjesta društvene integracije i odmora radnika. Primjeri analizirani u ovom članku ukazuju kako jasna ideološka motivacija podizanja spomenika posvećenih radu i radništvu u socijalističkoj Jugoslaviji nije podrazumijevala nametanje određenog tipa ili stilsko-formalnog pristupa spomeničkom rješenju. Dapače, primjena širokog raspona raznovrsnih umjetničkih rješenja u interpretaciji ove teme upućuje na potrebu revalorizacije tog segmenta spomeničke produkcije na području čitave bivše Jugoslavije, kako na razini zaštite i obnove uništenih ili uklonjenih spomenika, tako i na razini reafirmacije njihova simboličkog značaja u suvremenom društveno-političkom kontekstu koji se, možda više nego ikada ranije, nalazi pred izazovima adekvatnog rješavanja problema pozicije i prava radnika.