

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

Архитектонски факултет

Дијана М. Аџемовић-Анђелковић

**СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА
У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ**

докторска дисертација

БЕОГРАД, 2017

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

Архитектонски факултет

Дијана М. Аџемовић-Анђелковић

**СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА
У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ**

докторска дисертација

Рад има: 200 страна

Редни број рада: _____

БЕОГРАД, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

Faculty of architecture

Dijana M. Adžemović-Andelković

**THE SYMBOLISM
OF ARCHITECTURAL EXPRESSION
IN THE MEMORIAL ARCHITECTURE IN SERBIA**

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2017

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
Архитектонски факултет

Ментор:

др Владан Ђокић

Редовни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

Чланови комисије:

др Владимир Мако

Редовни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

Зоран Лазовић

Редовни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

др Радивоје Динуловић

Редовни професор Универзитета у Новом Саду, Факултет техничких наука

Датум одбране:

Београд

ПРЕДГОВОР

Исидори

Докторска дисертација је настала као резултат мог интересовања за меморијалну архитектуру, чији ми је значај као и посебан однос према симболици израза, пренео професор Спасоје Крунић, који ме је увео у ову област архитектонског пројектовања и поставио темеље мог даљег интересовања. Професору Крунићу желим посебно да се захвалим, на великој подршци при изради ове дисертације као и у целокупном професионалном раду.

Овом приликом желим посебно да се захвалим свом ментору професору др. Владану Ђокићу, на великом стрпљењу и стручној подршци током израде ове докторске дисертације, као и осталим члановима комисије.

Велику захвалност дугујем својој породици, својим родитељима и сестри, на подршци и разумевању за мој рад.

На крају, посебну захвалност исказујем свом супругу Владимиру, на издвојеном времену и великој подршци приликом израде овог рада, коме је значајно допринео.

Дијана

СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ

Резиме

Овим истраживањем се испитују односи архитектонског израза, његовог симболичког значења у функцији преношења поруке на релацији посматрач - дело и утврђују утицаји просторно - физичког контекста на развој симболичког концепта у пројектовању меморијалне архитектуре, полазећи од става да архитектонски израз, као јединство функције и форме дела, у одговарајућем просторно - физичком контексту, изражава смисао и значење просторног решења и целокупне архитектонске форме.

Истраживачки поступак полази од симболичке теорије, као методолошког оквира за тумачење и доживљавање меморијалне архитектуре. Симболика архитектонског израза се разматра на основу симболичке теорије, кроз тумачење уметничког израза које носи архитектонско дело, и кроз утврђивање специфичности архитектонско - урбанистичке поставке. Овај научни рад се бави анализом специфичности функционалне поставке решења и елемената форме, кроз које се препознаје особеност архитектонског израза у меморијалној архитектури.

Предмет истраживања је утврђивање значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на примерима ауторске праксе, кроз анализу примењених просторних решења и начина компоновања структурних форми у циљу разумевања симболичке поруке (значења) на релацији посматрач - дело, где се посебно наглашава ауторски приступ у концептуалној фази архитектонско - урбанистичког пројектовања меморијалне архитектуре у коме је кондензована целокупна порука о значењу појединачног дела.

Симболика архитектонског израза се утврђује на изабраним референтним примерима, односно делима меморијалне архитектуре као конкретним предметима истраживања у оквиру студија случаја. Упоредном анализом

изабраних примера, врши се архитектонско - урбанистичко тумачење конкретног дела меморијалне архитектуре а у свему према предходно постављеним теоретским аспектима теме, чиме се омогућава разумевање архитектонског дела у целини и разумевање симболичког значења постављеног архитектонско - урбанистичког решења, симболике форме и функције као и идејног концепта дела меморијалне архитектуре.

Овај научни рад, такође има за циљ препознавање улоге симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, као механизма преношења поруке о значењу дела¹.

Намера овог научног рада је да допринесе разумевању симболике архитектонског израза, које је засновано на предходно дефинисаним теоретским основама, и изложено у два правца: као начин разумевања симболичке функције дела (кроз архитектонску анализу) и као начин разумевања и тумачења симболичких форми дела меморијалне архитектуре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симбол, симболички облици, симболички израз, меморијална архитектура.

ДОКТОРАТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА

научна област: **АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ**

ужа научна област: **АРХИТЕКТОНСКО ПРОЈЕКТОВАЊЕ**

УДК: **725.945:165.212(043.3)**

¹ Комуникацијска улога симболике израза служи као форма општења, интеракција на симболичком плану, размена информација помоћу плана, функције и симболичке форме, преношење садржаја датог у форми значења у простор друштвеног догађања; она представља пренос информација идеја, ставова или емоција, најчешће са намером да се утиче на понашање посматрача или посетиоца.

THE SYMBOLISM OF ARCHITECTURAL EXPRESSION IN THE MEMORIAL ARCHITECTURE IN SERBIA

Abstract

This research studies the relations between the architectural expression, its symbolic meaning, functioning as a message transmitter between the observer and the creation, and specifies the influences of spatial-physical context on the development of the symbolic concept in the memorial architecture design, starting from the view that the architectural expression, as the unity between a form and its function, in a specific spatial-physical context, expresses the sense and meaning of a spatial solution and the architectural form as a whole.

The research procedure starts from the symbolic theory, as a methodological frame for the interpretation of memorial architecture and the experience of it. The symbolism of architectural expression is analyzed based on the symbolic theory, through the interpretation of artistic expression which the very architectural design conveys as well as by establishing the specifications of the architectural - urban setting. This scientific work deals with the detailed analysis of the functional solution and form elements setting, which conveys the uniqueness of the architectural expression in memorial architecture.

The subject of the analysis is discovering the meaning of symbolism of architectural expression in memorial architecture, on the examples of authorial practice, through the analysis of spatial solutions used and the way structural forms are combined, in order to understand the symbolic message (meaning) between the observer and the work, while the importance of the author's approach is specially emphasized in the conceptual phase of the architecturally-urban design of memorial architecture, where the whole meaning of a particular work is condensed.

The symbolism of architectural expression is established through chosen referential examples, i.e. particular memorial architecture designs, as the specific subjects of the research within the case studies. The architectural-urban interpretation of

a specific memorial architecture design is done by means of comparative analysis, and all that according to previously set theoretical aspects of the topic, which provides the understanding of the architectural design as a whole and of the symbolic meaning of the set architectural-urban solution, the symbolism of form and function, as well as the design concept of the memorial architecture work.

This scientific work aims to recognize the role of symbolism of an architectural expression in memorial architecture as a mechanism which transmits the message about the meaning of a certain piece of work¹.

This study aims to contribute to understanding of architectural expression symbolism, which is based on previously defined theoretical bases, and presented in two directions: as a way of understanding of the symbolic function of a work (through architectural analysis) and as a way of understanding and interpretation of symbolic forms in the works of memorial architecture.

KEY WORDS: symbol, symbolic forms, symbolic expression, memorial architecture.

DOCTORAL DISSERTATION OF TECHNICAL SCIENCES

Scientific field: **ARCHITECTURE AND URBANISM**

Scientific discipline: **ARCHITECTURAL DESIGN**

UDC: **725.945:165.212(043.3)**

¹ The communication role of the expression symbolism serves as a form of transmission, an interaction on a symbolic level, exchange of information by means of a plan, function and symbolic form, the transmission of content, which is given in a form of meaning, into the space of a social event. It represents the transmission of information, ideas, views or emotions, most often with the intention to influence a spectator's or visitor's behavior.

Садржај:

УВОД

Уводне напомене о теми	13
Претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања	15
Проблем и предмет истраживања	23
Циљеви истраживања	29
Задаци истраживања	30
Полазне хипотезе	32
Научне методе истраживања	34
Генерална структура докторске дисертације	35
Научна оправданост, очекивани резултати и практична примена резултата истраживања	36

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

І ДЕО:

ЗНАЧЕЊЕ И УЛОГА СИМБОЛИКЕ У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

Глава 1:	ЕТИМОЛОГИЈА ПОЈМОВА, ОСНОВНИ ТЕОРИЈСКИ ПОЈМОВИ	41
1.1	Појам симбола	41
1.2	Теорија симбола	48
1.3	Тумачење значења симболике архитектонског израза	54
1.4	Појам и значење контекста	57

Глава 2:	ЗНАЧЕЊЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ	64
2.1	Експресивни концепт изражајног облика – преношење информације о значењу елемената функције и форме	64
2.2	Симболичка форма архитектуре	69
2.2.1	Концепт симболичких облика	71
2.2.2	Перцепција: кључни елемент развоја симболичких форми архитектуре	73
Глава 3:	УЛОГА СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ	77
3.1	Комуникацијска улога симболике архитектонског израза	77
3.2	Улога просторно – физичког оквира у креирању симболике архитектонског израза	83
II ДЕО:		
УТВРЂИВАЊЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ		
Глава 4:	КЛАСИФИКАЦИЈА КРИТЕРИЈУМА	88
4.1	Критеријуми за избор референтних примера	88
4.2	Избор референтних примера за анализу	91
Глава 5:	СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА	100
5.1	Студија случаја 1: <i>Спомен парк Слободиште</i> , брдо Багдала, Крушевац (1964), архитекте Богдана Богдановића (1922-2010) и Светислава Жујовића;	100

5.2	Студија случаја 2: <i>Спомен парк палих бораца НОБ'а, учесника Попинске борбе, Штулац, Врњачка Бања, (1979 - 1981), архитекте Богдана Богдановића;</i>	117
5.3	Студија случаја 3: <i>Гробље стрељаних 1941.; Градичка коса, Краљево, Србија (1970 - 1973), архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938 - 2005);</i>	124
5.4	Студија случаја 4: <i>Гробница деце ратне сирочади; село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића;</i>	137
5.5	Студија случаја 5: <i>Спомен комплекс Кадињача; Ужице, Србија (1951-1971), архитекте Александара Ђокића (1936 - 2002) и вајара Миодрага Живковића.</i>	142
Глава 6:	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА АНАЛИЗЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ	151
	ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ, НАПОМЕНЕ УЗ ТЕКСТ	158
	ЛИТЕРАТУРА, СПИСАК И ПОРЕКЛО ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА	166
	БИОГРАФИЈА АУТОРА	188
	Изјава о ауторству	198
	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	199
	Изјава о коришћењу	200

УВОД

Уводне напомене о теми

Послератни период у првој половини двадесетог века, значајно је утицао на развој и промене меморијалне архитектуре као и на усвајање нових принципа архитектонско - урбанистичког пројектовања. Дела меморијалне архитектуре у ширем смислу обухватају сва обележја, гробља, надгробнике, просторне површине, историјске објекте и целине, која на одређени начин комеморишу успомену на историјске догађаје и личности, која се пројектују и реализују у периоду после Другог светског рата и на тај начин заузимају важно место у српској архитектури. Историчар и политички теоретичар Мирослав Хрох² (Miroslav Hroch), је поставио фазе развоја националних заједница, па разликујемо поступак оформљивања националних идеја у интелектуалним редовима и фазу еманципације датих идеја кроз писане и штампане медије, до коначног усвајања националног идентитета, што се посебно препознаје на јавним споменицима и делима меморијалне архитектуре која настају у периоду након рата.

Период после Другог светског рата обележиле су значајне друштвене и културне промене које су условиле и одређене измене у начину пројектовања меморијалне архитектуре. Утицај теорије и праксе социјалистичког реализма³ се јасно уочава на бројним споменицима и спомен - обележјима подизаним непосредно након Другог светског рата. У првим деценијама након рата, расписују се архитектонско - урбанистички конкурси за обележавање великих места страдања цивилног становништва; Крагујевца, Краљева, Јајинаца, Бубња. Спомен - паркови, односно спомен - гробља постају нови начин меморисања историјских догађаја и показују нове тенденције у пројектовању и обликовању

² Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe, a Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, Cambridge 1985.

³ Социјалистички реализам је био усвојени и званични уметнички правац, као јасно орјентисан реалистички стил са задатком да ојача и шири идеје комунизма и социјализма. Након Другог светског рата је био стил - опште прихваћен у свим југословенским републикама, прихваћен у свим институцијама и медијима.

меморијалне архитектуре. До појаве романтичног историзма⁴, који је прво почео да примењује архитекта Богдан Богдановић, дела меморијалне архитектуре се пројектују у складу са идеологијом соцреализма у разним стилским концепцијама, од академизма, преко националног стила до интернационалног стила.

Спомен - костурнице и спомен - цркве које су подизане у периоду након Другог светског рата на територији Србије су углавном остале поштеђене од ратних разарања, и већим делом су сачуване у првобитном стању. Споменици подигнути непосредно после Другог светског рата, над гробовима и гробницама бораца Црвене армије у Београду и његовој околини, уклоњени су са измештањем посмртних остатака палих бораца на посебно оформљена спомен - гробља или спомен - костурнице. Недовољно развијена свест о значају спомен - гробља и спомен - обележја, уз недостатак материјалних средстава, делимично објашњавају пропадање једног дела спомен - обележја и запуштеност споменичких простора, што се одразило и на недовољно истраживање различитих архитектонско - урбанистичких аспеката читавог поља меморијалне архитектуре.

Анализом доступних теоријских сазнања предмета истраживања, омогућен је теоретски приступ конкретно дефинисаном садржају предмета овог истраживања, а то је симболика архитектонског израза посматране меморијалне архитектуре. Она се односи на препознавање, анализу и тумачење архитектонско - урбанистичког концепта меморијалне архитектуре, свих уочених симболичких облика и на тај начин издвојену појавност израза, као јединства функције и форме архитектонског дела. Издвојено тематско разматрање овог истраживања, као вида тумачења специфичности архитектонског израза, анализира се у оквиру теорије архитектуре и метода архитектонско - урбанистичког пројектовања. Општи приступ истраживању симболике израза у делима меморијалне архитектуре, полази од опште теорије симбола као основе за тумачење изражајности у архитектури.

⁴ Романтизам се као културни и политички правац појавио крајем 18. века у Британији и Немачкој, као једна врста реакције на рационализам и неокласицизам у којима су се потенцирала осећања и слободе индивидуе наспрам традиције неокласицизма који потенцира подвргавање осећања и слободе стереотипима.

Претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања

Све бројнија истраживања и анализе функције и форме меморијалне архитектуре у великој мери су унапредила тумачења у области теорије архитектуре и поставила нове правце посматрања, анализе начина пројектовања архитектонско - урбанистичких концепата и симболике архитектонског израза. Одређени градитељски фонд меморијалне архитектуре, остао је недовољно издвојен и тематски проблематизован у теоријским и практичним анализама. То се углавном односи на симболичка значења меморијалног архитектонског стваралаштва, односно на симболику архитектонског израза.

Морфологија (као тумачење “*унутрашње структуре*” дела, односно функције) меморијалних градитељских дела, која је проистекла из емпиријски проверљивих процеса пројектовања, је више истраживана у односу на симболичка значења примењених елемената форме и просторне диспозиције (урбанистичке поставке) тј. архитектонског израза.

У почетку оспораван, семиолошки приступ у тумачењу историје градитељства временом постаје прихваћен, како то наводи Александар Кадијевић у свом раду „*Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији*“⁵. Још увек није теоретски и практично доказано да меморијална архитектура у свом обликовању функције и форме, представља поредак конвенционално препознатљивих знакова и симбола, нити да на тај начин посматрачима или корисницима саопштава тако формулисане поруке⁶.

У периоду након Другог светског рата, устаљеној методологији историографског идентификовања, класификовања, описивања и вредновања меморијалних

⁵ Александар Кадијевић, „*Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији*“, Наслеђе бр.8 (2007): 226.

⁶ Семиолошки приступ при анализи архитектуре представља научну дисциплину која се бави проучавањем, анализом и применом резултата анализе знакова у архитектури и њиховим значењем, смислом и представљањем. Многи савремени научници примењују данас семиолошки приступ, заснован на француском структурализму и на лингвистичким теоријама Ноам Чомског (Noam Chomsky). Настојало се да се развије један кохерентан модел анализе задатка који се поставља пред градитеља. Ту пре свега треба поменути Кристофера Александра (Christopher Alexander), док су остали, попут Роберта Вентури-а ишли за обновом теорије архитектонске форме.

архитектонских дела на основу њиховог стилског карактера придодати су, већином револуционарни и социјални садржаји, према којима се грађа селективно осветљава унутар интерпретативног дискурса. Постепено су маргинализоване анализе симболичких, стилских и естетичких карактеристика меморијалне архитектуре, посебно детектовање прецизнијих датовања, ауторског приступа и стилских класификација, пред анализама симболичких значења посматраног градитељског фонда. То постају важне теме за стручњаке из различитих области. Самостални ауторски рад или заједничка истраживања, креирала су мултидисциплинарни корпус обједињене историографије. Главни недостатак тог стремљења и намере, огледа се пре свега у ограничену избору тема које одговарају методологији интерпретације - херменаутици. Опстају претежно дескриптивна тумачења архитектонских форми и облика, која су остала лишена елементарних осврта на њихове друштвене основе. Како није било дефинисаних сазнајних механизма за свеобухватну анализу и сагледавање предметне грађе, теоретичари архитектуре и уметности, окренули су се истицању одређених аспеката архитектонског стваралаштва, међу којима и симболичких компонената функције и форме. Таква методологија, често занемарује вишезначност слојева архитектуре, који адекватно распоређени обједињују њене функционалне, структуралне и симболичке компоненте.

Пројектовање и подизање споменика посвећеним личностима чији су живот или смрт били значајни као узор грађанима, представљало је важан део процеса конституисања националних заједница у двадесетом веку. Прва званична одлука да се подигне споменик истакнутим личностима српске историје, донета је 1857. године, када је одлучено да се подигну споменици војду Карађорђу и Доситеју Обрадовићу.⁷ Паралелно са подизањем споменика у главном граду, у мањим градовима и срединама започиње скромни процес подизања владарских споменика, који су имали за циљ снажење централне власти на периферији и постају места одржавања бројних комеморација, церемонија и годишњих прослава. Значајни преносиоци револуционарних идеја и идеала у периоду социјалистичке Југославије, постају спомен плоче. Њихова намена је била

⁷ Олга Манојловић Пинтар, *Археологија сећања- споменици и идентитети у Србији 1918-1989*. (Београд: Удружење за друштвену историју, Чигоја штампа, 2014), 93.

описивање детаља из живота или смрти палих. Спомен плоче су пружале додатна појашњења и вербализовале су историјске наративе. Истицане су на бројним приватним и јавним објектима и требало је да сведоче о коренима актуелног комунистичког покрета. Поред интензивног обележавања објеката од већег историјског значаја спомен плочама, посебан значај добија и отварање музеја у оквиру меморијалних комплекса и пројектовање спомен-паркова, што се посебно развија средином педесетих година двадесетог века. Дела меморијалне архитектуре и скулптуре су својом монументалношћу, сугестивним и симболичким визуелним елементима, испуњавала захтеве социјалистичког реализма, од формалних до семантичких очекивања.

Меморијална архитектуре у периоду после Другог светског рата (посебно од средине педесетих година XX века), имала је функцију очувања меморије (успомене) на појединце, раднике, борце и колективне жртве рата, преко амблема и објављиваних текстова, док су значајнија дела била у форми спомен - обележја и објеката већег значаја. На територији републике Србије, естетички симболизам се испољавао у самој форми, функцији и просторном плану дела меморијалне архитектуре. Меморијална архитектура овог периода је најчешће била пројектована у духу академизма, националном и интернационалном стилу, док су спомен - обележја преко амблема, била повезивана са идеологијом социјализма.

У првој деценији после Другог светског рата, највећи број спомен - обележја био је подизан у знак сећања и одавања поште борцима Црвене армије. Били су то споменици једноставног стилског карактера, различитих димензија, углавном симболично обележени звездом петокраком, са или без српа и чекића а понекад и са крстом. У периоду интензивне обнове земље и тешке економске ситуације нису постојале реалне могућности за подизањем већег броја монументалних спомен - обележја, тако да су ова скромна обележја представљала израз пажње и жеље да се сачува успомена на пале борце. После Другог светског рата из меморијалне архитектуре нестају спомен - обележја у форми крста, спомен - цркве костурнице, као и спомен - капеле, које су у формалном погледу подсећале на црквене објекте. Облик обелиска, односно пирамиде прихваћен је као најзаступљенији вид обележавања спомен - места, при чему се примећује и

њихов формални развој, од модела најчешће заступљених у предратном периоду на гробљима, по центрима села и мањим варошицама, до монументалнијих и модернизованих форми у каснијем периоду. Модел пирамиде присутан је у модификованим варијацијама, од рустично обрађених до пирамидалних форми на четвоространој основи, које се јављају и на првим капелама. Форма пирамиде постала је неписано правило за овај тип обележја. Почетком и средином педесетих година двадесетог века, започиње се са интензивнијим подизањем споменика и спомен - обележја, али и све веће ангажовање архитеката на осмишљавању и пројектовању већих меморијалних комплекса и спомен - паркова.

Раскид са соцреализмом, који је и званично изнет на Саветовању у Дубровнику 1950. године, у меморијалној архитектури показао је да између теорије и праксе ипак постоји разлика, о чему сведочи неколико година касније пројектовано и изведено *Гробље ослободилаца Београда*, архитекте Бранка Бона⁸. Почетком педесетих година двадесетог века расписују се први конкурси за меморијалне спомен - паркове, чија озбиљна реализација, почиње од шездесетих година.

Период након доношења резолуције Информбиро-а обележиле су промене у друштвено - политичкој и културној оријентацији ФНРЈ (Федеративна Народна Република Југославија) које су се одразиле и на архитектуру. На саветовању архитеката у Дубровнику 1950. године, изнесени су ставови којима је одређен раскид са соцреализмом у српској и југословенској архитектури. У меморијалној архитектури, подизањем *Споменика јеврејским жртвама фашизма* у Београду, по пројекту архитекте Богдана Богдановића, означен је продор модерних схватања и напуштање дотадашњих образаца у меморијалном градитељству. Поред споменичко - скулпторалних дела, са стабилизацијом економске, социјалне и променом државне политике, долази до формирања меморијалних спомен - паркова, као новог вида комеморације

⁸ Спомен - гробље ослободиоцима Београда изграђено је 1954. године по идеји архитекте Бранка Бона, док је парк унутар спомен-гробља пројектовао инжењер Александар Крстић. Аутор камене капије и рељефа на њој је вајар Раде Станковић, а аутор скулптуре „Црвеноармејац“, која се налази у унутар спомен-гробља, је вајар Антун Аугустинчић.
https://sr.wikipedia.org/sr/Гробље_ослободилаца_Београда_1944

страдања и обележавања масовних стратишта. У погледу форме, већи део спомен - обележја је био једноставне кубичне или пирамидалне форме, а скулптуре бораца и рељефи су често били саставни део решења ових дела. Поред различитих облика спомен - обележја почиње се са уређењем спомен - костурница, које су често сведене на функционалну димензију, са спомен плочама, хоризонталним плочама, надгробним споменицима, рустично обрађеним пирамидама и сл.

Споменик јеврејским жртвама фашизма у Београду је свечано откривен 6. септембра 1952. године, према пројекту професора Богдана Богдановића⁹. Споменик који је пројектовао Богдан Богдановић својим обликовним и симболичким концептом превазишао је дотадашњу чисто оптичку визуелизацију и целокупно значење дела је сведено на симболичку вредност знака и употребљених елемената форме¹⁰. Детаљи порушених јеврејских зграда са Дорћола, које су постепено нестајале у годинама интензивне изградње града, сачувани су на споменику који је представљао уникатни пример за целокупну Европу послератног периода. Радови архитекте Богдана Богдановића представљали су отклон од идеолошког догматизма, употребом универзалних симбола, форми и облика који су повезивани са другим културама и традицијама, проширивали су схватање социјализма и хуманизма. Коришћењем сведених и стилизованих уметничких форми претхришћанских и ваневропских симбола, спомен паркови Богдана Богдановића, креирали су посебност меморијалне архитектуре тог периода.

После 1952. године и реализације Споменика јеврејским жртвама, наступа прекретница у меморијалном стваралаштву. Већина касније пројектованих меморијалних паркова, спомен - паркова и споменика представљају израз ауторске индивидуалности, синтезу класичног и модерног у пројектовању меморијалне архитектуре, са посебим сензибилитетом ауторског приступа теми и иновацијама у архитектонским принципима пројектовања меморијала.

⁹ Конкурс за израду идејног решења *Споменика јеврејским жртвама фашизма* расписан је у новембру 1951. године. Комисију за оцену приспелих радова чиниле су архитекте Момчило Белобрк и Алексеј Бркић.
https://sh.wikipedia.org/wiki/Spomenici_Narodnooslobodilačke_borbe

¹⁰ *Споменик јеврејским жртвама фашизма*, је богат јеврејским традиционалним симболима и мотивима јеврејске фунералне уметности, близак је јеврејској традицији, религији и кабалистичкој мистици.

Објашњење основних појмова

Предмет истраживања је утврђивање значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на примерима ауторске праксе, кроз анализу примењених просторних решења и начина компоновања структурних форми у циљу разумевања симболичке поруке (значења симбола) на релацији посматрач - дело.

У знакове убрајамо: речи, цифре, дијаграме, фотографије, скице, саобраћајне ознаке, уметничке слике, музичке тонове и разне друге сличне предмете, звуке и покрете. Логика дефинише знакове као материјалне објекте које особе које их разумеју упућују (скрећу им пажњу) на нешто друго, различито од себе. Језички изрази се такође могу сматрати знацима, зато што представљају материјалне објекте (изговорени звуци) који условљавају да свако ко их разуме замисли један други материјални објекат који је њима означен. Постоје две основне врсте знакова: сигнали и симболи. Сигнали представљају природне појаве и не представљају предмет истраживања, док су симболи вештачке људске творевине креиране са намером да упућују на одређена значења.

Сам појам „симбол“, у конкретном истраживању, третиран је у ширем значењу теоретског принципа преношења и разумевања смисла и порука које носи једно архитектонско дело или архитектонско - урбанистичка поставка. Схватањем изворног значења појма *симбол*, уводимо га у анализу симболике израза меморијалне архитектуре.

Симбол (*symballein*-грчки: саставити, *symbolon*-знак препознавања), за разлику од знака (као чулне јединице) који нам указује или најављује неки објекат, као ментална јединица¹¹, омогућава да објекат меморијалне архитектуре “схватимо”. Симбол у архитектури и уметности, представља универзалну естетичку категорију, која се открива и препознаје кроз поређење са суседним категоријама - са једне стране, *архитектонске форме*; с друге стране, *значења тј. функције архитектонског дела*. Сваки симбол је слика значења, и свако значење је на одређени начин, симбол. Категорија симбола, указује на постојање смисла

¹¹ Значење појма симбол, <https://sites.google.com/site/izvorznanja/komunikologija>

(пренесеног значења, поруке, метафоре) који је нераскидиво везан за архитектонско дело. Такође, семантика као једна од дисциплина формалне логике која се развила у двадесетом веку, представља однос логичких знакова према објектима стварности, па тако можемо да закључимо да симбол архитектонске форме или функције успоставља одређени однос са делом, као целином, у циљу преношења поруке. Симбол се такође може дефинисати и као појава којој је приписано одређено значење као механизам комуникације који се успоставља на релацији дело - посматрач. У аналитичкој психологији¹², Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung), симбол по свом значењу разликује од простог знака. Сматра се да је знак пре свега семиотичан тј. да представља директну аналогију неке познате ствари, док симбол може да обухвата могућа схватања, формулације и асоцијације одређених естетичких категорија. Јунг га сматра и алегоријом неке познате ствари, што се делимично може повезати са преношењем поруке о значењу употребљених елемената функције и форме у пројектовању меморијалне архитектуре.

У симболе можемо да убројимо: изговорене или написане речи, слике, графиконе, изграђене структуре, скулпторска и друга уметничка дела итд. Значење симбола не зависи од природних односа у којима стоје према другим предметима већ од људског договора и људских потреба. Значење симбола се може изменити, могу бити уведена нова значења за исте ствари; па однос између симбола и означеног предмета није природно нужан већ зависи од воље људи и начина интерпретирања доживљене стварности. Природни знаци - сигнали, означавају конкретне, појединачне предмете. Разумети симбол значи замислити врсту (структуру) предмета на коју се он односи. Симболи не изражавају чулне представе већ појмове које појединац жели да саопшти путем изабраног медија.

Симболика архитектонског израза се често повезује са пољем метафоричног преношења поруке. Феномен сећања којим обилује свако дело меморијалне архитектуре се супротставља директном описивању и приморава да се одређена значења изразе симболиком архитектонског израза. Симболика форме и функције има на извештан начин улогу фигура мисли које ограничавају појмовна поља и према којима се теорија оријентише. *Метафорика*¹³ у овој области није језик који

¹² <https://hr.wikipedia.org/wiki/Simbol>

¹³ Термин *метафорика* покушава да објасни у различитим уметничким категоријама Алеида

описује предмет, него она открива тај предмет, конституише га. Питање о сликама за памћење тако је уједно и питање о различитим моделима памћења, њиховим контекстима, потребама и фигурацијама смисла.

Асман у тексту *О метафорици сећања*, објављеном у Часопису за књижевност и културу, и друштвена питања Р.Е.Ч (56.2), 1999. године.

Проблем и предмет истраживања

Предмет истраживања овог рада биће утврђивање значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на примерима ауторске праксе, кроз анализу примењених просторних решења и начина компоновања структурних форми у циљу разумевања симболичке поруке (значења) на релацији посматрач - дело.

У томе је веома значајно истражити ауторски приступ у концептуалној фази архитектонско - урбанистичког пројектовања меморијалне архитектуре у коме је кондензована целокупна порука о значењу појединачног дела.



Слика 1. Идеограм релације аутор - дело - посматрач¹⁴

У овом истраживању полази се од хипотетичког става да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело. Утврђивање симболичког значења архитектонског израза, вршиће се: а) у облицима који су карактеристични за архитектуру као дисциплину и б) у симболичким системима изван поља архитектуре¹⁵.

Облици израза карактеристични за архитектуру могу бити предмети различитих аналитичких концепција. У њих могу да се уброје тумачења традиције, тумачење стила, теорије форме, различите типологије, тумачења са аспекта историје и теорије архитектуре, функционализма, структуралне аналитике итд. Методе испитивања карактеристичне за архитектуру као дисциплину су анализа архитектонско - урбанистичке поставке решења; однос дела архитектуре према физичком контексту и условљеностима локације; анализа основа, пресека и изгледа; анализа примењених материјала и начина њихове обраде;

¹⁴ Идеограм релације аутор-дело-посматрач представља илустрацију у циљу појашњења предмета рада.

¹⁵ Симболички системи изван поља архитектуре подразумевају испитивање значења симбола нпр. унутар религиозне симболике; митолошке симболике; филозофских тумачења појединих симбола итд.

позиционирање елемената функције и форме итд. Предпоставља се да је анализирана меморијална архитектура аутохтон симболички систем, па се разумевање израза одређује у самом „језику“ дате архитектуре, односно концептуализацији смисла који се једино кроз архитектуру изражава и тумачи. У овом погледу, у теорији налазимо појам „израз“ који се супротставља појму „симбол“ управо на том нивоу значења и разумевања које не стоји иза слике симбола, већ се налази у самом делу, његовој експресији, односа делова међусобно и према целини, става према окружењу (просторном контексту), функцији и конструкцији. У том смислу, меморијална архитектура је схваћена као појава у којој се преплиће објективитет физичке представе и субјективитет њеног доживљавања и разумевања.

Симболички системи изван поља архитектуре подразумевају испитивање значења симбола нпр. унутар религиозне и митолошке симболике; филозофских тумачења појединих симбола, психоаналитичких тумачења итд.

Намера рада је да се теоријским и практичним истраживањима референтних примера утврди и објасни симболика израза изабраних примера меморијалне архитектуре. У томе је веома значајно одредити ове оквире, што се пре свега односи на реализована дела, публиковане пројекте, текстове архитеката о својим делима и текстове критичара о појединим делима. Анализом ће бити обухваћени пројекти и реализације, код којих је присутна симболике форме, симболика у начину конципирања структуре дела меморијалне архитектуре, симболика у концептуалној фази архитектонско - урбанистичког пројектовања, што се утврђује методама истраживања у овом раду. Проблем истраживања у овом раду се преиспитује и кроз теоријску поставку и то постављањем питања: на основу чега све делу меморијалне архитектуре додељујемо значења и како су та значења повезана у један целовит (симболички) облик. Овај рад има за циљ истраживање и разумевање симболике архитектонског израза, извесног репрезентативног броја, меморијалне архитектуре подизане током последње три деценије постојања Југославије на територији Србије¹⁶, посматрано на примерима ауторске архитектуре.

¹⁶ Савез комуниста Југославије се распао јануара 1990. у шест политичких партија. У Србији је од СКС и ССРНС основана Социјалистичка партија Србије.

Први критеријум за одабир примера меморијалне архитектуре који су предмет истраживања је: **а)** прилагођеност пројектантског решења просторно - физичком оквиру у коме је настао као и начин на који архитектонски израз дела репродукује конкретан просторно - физички контекст у коме је настао. То се пре свега односи на анализу примењеног архитектонско - урбанистичког решења изабраног дела меморијалне архитектуре, на начин на који се решење уклапа у физичку непосредност и на спроведене интервенције у просторно - физичком ткиву које су омогућиле или не, да дати физички контекст партиципира у реализацији симболике архитектонског израза.

Розалинд Краус (Rosalind Epstein Krauss, 1941-) америчка историчарка уметности, увела је појам проширеног поља у уметности, 1979. године. Она повезује појмове и појавне облике споменика, архитектуре и пејзажа, пре свега осврћући се на повезаност просторно - физичког контекста (пејзажа) са формом споменичке архитектуре. На тај начин схваћено, прилагођеност архитектонско - урбанистичког решења меморијалне архитектуре, гради не само одређену архитектуру комеморисаног догађаја већ и архитектуру пејзажа¹⁷, што чини суштинску одредницу издвојеног критеријума за одабир реализација.

Обзиром да се у раду, кроз студију случаја, анализира симболика меморијалне архитектуре више аутора; *други критеријум* за избор дела је: **б)** приближно исти временски период за настајање изабраног примера меморијалне архитектуре (60-те, 70-те, 80- те године XX века). Овај критеријум произилази из тежње да се спроведено истраживање фокусира на одређени историјски и друштвени период, како би било могуће извући одређене аналогije са временом које му је предходило и установљавање утицаја која су дата дела меморијалне архитектуре евентуално извршила на друге ауторе и касније пројектоване меморијалне објекте. Период након Другог светског рата донео је све последице рата - страдање, рушење, урушавање. Многи споменици су нестали а почиње са пројектовањем и подизањем споменика посвећеним догађајима из Другог светског рата. Одабиром меморијалне архитектуре настале у деценијама после рата (60-те,

¹⁷ Krauss, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field“. The Art of Art History: a critical anthology. (New York) 1998: 281–298, izvor: <http://doubleoprative.files.wordpress.com/2009/12/krauss-rosalindsculpture-in-theexpandedfield.pdf>, 28. mart 2014.

70-те, 80- те године XX века), могуће је лакше упоређивање и разумевање друштвених околности, које су важиле и на пољу архитектуре и уметности а које су значајно утицале на концептуалну фазу у пројектовању меморијалне архитектуре.

Трећи критеријум који је био значајан за одабир је: **в)** начин употребе материјала у пројектовању и реализацији дела меморијалне архитектуре. То се не односи само на конструкцију споменика и споменичког решења, веч и на начине оперисања са елементима просторно – физичког контекста, на начин на који су небо, тло и земља елементи који граде материјализацију меморијалне архитектуре. Начин на који аутори граде архитектонски простор и архитектуру пејзажа су вишеструки и обухватају читав низ радњи, од усвајања архитектонско – урбанистичког концепта до одабира материјала за реализацију дела, његове конструкције и примењених детаља, а све у циљу преношења поруке о значењу одређеног дела. То се посебно огледа у примени једноставних, примарних конструктивних решења, у примени природних материјала и у коришћењу природних потенцијала места (тло, природна и пројектована морфологија терена, небо, земља). Такође, овај критеријум подразумева и разликовање размере елемената симболике употребљене у конституисању симболике форме, што разликује споменике једноставних стилских карактеристика од оних који симболику израза граде управо употребом стилских елемената, орнаментиком, скулпторским детаљима и сл. Критеријумом ће се бирати они примери чија је размера елемената симболике прилагођена архитектонској анализи, који су сведенији у свом симболичком изразу, обзиром да се истраживање не бави анализом стилских детаља, карактеристика и примењене орнаментике.

Четврти критеријум за одабир примера за анализу је: **г)** територија на којој се налази дело меморијалне архитектуре. За потребе анализе и доступност архивске грађе, бирани су они примери настали на територији републике Србије. Критеријум омогућава извођење закључака у односу на релевантни просторни и друштвени контекст, као и у односу на тада актуелна дешавања на пољу уметности и архитектуре. Закључна разматрања су такође примењива у пољу домаће праксе.

На основу успостављених критеријума извршен је одабир меморијалне архитектуре која ће бити непосредни предмет истраживања: меморијални комплекс - спомен парк, на територији републике Србије (*Спомен парк Слободиште* архитекте Богдана Богдановића и *Гробље стрељаних 1941.* архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића, који је између осталог веома значајан за анализу функционисања меморијалног комплекса); и одабир меморијала великих размера где је акценат на одабиру материјала; израженој орнаменталној симболици и позиционирању дела меморијалне архитектуре у односу на физичко окружење (*Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе*, архитекте Богдана Богдановића и *Гробница деце ратне сирочади* архитекте Спасоја Крунића). *Спомен комплекс Кадињача; Ужице (1951 - 1971)*, архитекте Александара Ђокића (1936 - 2002) и вајара Миодрага Живковића.

Оно што издваја ове изабране примере од других из опуса ових архитеката је специфичан начин преношења информације о симболичком значењу и комуникацији коју на тај начин успоставља са посматрачем или корисником дела меморијалне архитектуре као и могућност поређења са другим изабраним примерима. Проблем и предмет овог истраживања је анализа и тумачење симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре кроз разумевање пројектантског решења, посматрано на изабраним примерима:

- *Спомен парк Слободиште*, брдо Багдала, Крушевац (1964).

Спомен парк Слободиште посвећено је палим борцима и жртвама фашистичког терора Крушевца. Дело је архитеката Богдана Богдановића (1922 - 2010) и Светислава Жујовића, настало у периоду 1965 - 1978. године.

- *Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе*, Штулац, Врњачка Бања, (1979 - 1981), архитекте Богдана Богдановића. Спомен - парк „Попина“ (познат и под именом „Снајпер“) је меморијални парк подигнут на узвишењу поред Попинске реке у месту Штулац, код Врњачке Бање. Комплекс заузима површину од 12 хектара, а грађен је у периоду од 1978 - 1981. године. На овом месту, 13. октобра 1941. године Трстенички партизански одред и

Драгосињачка чета Краљевачког одреда, су водили вишечасовну борбу против делова 171. немачке дивизије.

Изабрани примери архитекте Богдана Богдановића представљају само део његовог рада на пољу меморијалне архитектуре а сваки од њих се битно разликује по величини, примењеној скулптуралној форми, просторној диспозицији и употребљеним орнаменталним симболима.

- *Гробље стрељаних 1941.*; Градичка коса, Краљево, Србија (1970 - 1973). Пројекат Гробља стрељаних у Краљеву је првонаграђено конкурсно решење архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938 - 2005) из 1971. године. Пројектна документација је израђена у периоду 1971 - 1973. године када почиње изградња меморијалног комплекса која није завршена у потпуности до данас. Краљевачко Гробље стрељаних једно је од највећих стратишта у Србији из Другог светског рата. Фашисти су средином октобра 1941. године на овом месту погубили око две и по хиљаде Краљевчана као и неколико десетина избеглица из Словеније, Хрватске и БиХ. По завршетку рата, у амфитеатру на Гробљу, сваке године је додељивана "*Повеља против рата, за мир у свету*".

- *Гробница деце ратне сирочади*; село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића, која је данас у оквиру сеоског гробља.

Изабрани примери меморијалне архитектуре Спасоја Крунића су настали у периоду од 1970 - 1985. године и сви су пројектовани и реализовани у граду Краљеву и његовој околини (село Конарево). Тематски повезани, ипак се веома разликују по својој размери и начину компоновања форме, употребљеним симболичким елементима као и по начину функционисања меморијалне архитектуре.

- *Спомен комплекс Кадињача*; Ужице (1951 - 1971), архитекте Александара Ђокића (1936 - 2002) и вајара Миодрага Живковића. Знатно проширење комплекса извршено је 1979. године по пројекту архитекте Александра Ђокића и вајара Миодрага Живковића. Тада је заокружена споменичка целина која је обухватила

алеју радничког батаљона и амфитеатар. На свечаном отварању споменика, Јосип Броз Тито је одржао свој последњи велики говор у СФРЈ.

Одабрани примери датирају из различитих периода социјалистичке Југославије (60-тих, 70-тих и 80-тих година) и представљају дела која на својеврстан начин обележавају своју епоху, али служе и за темељно преиспитивање усвојених пројектантских решења и симболичких форми.

С обзиром да не постоји свеобухватна студија која истражује проблематику симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, овај рад ће се бавити тим проблемом. Проблем предмета истраживања се огледа у недостатку утемељених тумачења симболике архитектонског израза у научним истраживањима. Разумевање и тумачење симболичког значења архитектонског израза јасно одређује проблем истраживачког рада, обзиром да је њихово утврђивање ствар анализе и свеобухватног истраживања појединачних примера и теоријских поставки. Намера рада је да се теоријским и практичним истраживањима одабраних примера анализира и објасни симболика архитектонског израза изабраних дела меморијалне архитектуре.

Циљеви истраживања

Основни циљ истраживања јесте да се, документованим и научно аргументованим утврђивањем и тумачењем, објасни симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури. Како је основна област истраживања архитектура, предмет рада и циљеви истраживања се односе пре свега на дефинисање елемената и карактеристика симболике просторне структуре анализираних примера меморијалне архитектуре.

Циљ истраживања је такође и да се допринесе научном описивању симболике израза изабране меморијалне архитектуре. Намера овог истраживања усмерена је ка архитектонској анализи (употребом методолошког поступка студије случаја) и утврђивању форме и облика у којима се појављује симболички израз архитектонског дела.

Циљ истраживања је утврђивање значаја коју симболика архитектонског израза

има у свеобухватном процесу пројектовања меморијалне архитектуре и постизања да се порука аутора о значењу самог дела пренесе на посматрача.

С обзиром да се ради о комплексном процесу у истраживању се постављају и следећи подциљеви:

- да се на основу резултата спроведеног истраживања, утврде и објасне примењена пројектантска решења изабране меморијалне архитектуре и препознавање њиховог односа према просторно - физичком контексту;

- да се на основу резултата спроведеног истраживања утврди и објасни утицај симболике архитектонског израза на начин друштвеног функционисања меморијала нарочито у случају меморијалних комплекса.¹⁸

Основни циљ и подциљеви су усмерени ка анализирању и разумевању пројектантских решења и симболике архитектонског израза.

Задаци истраживања

У односу на постављене циљеве, препознају се два основна задатка.

Први задатак подразумева испитивање симболичког значења у архитектонској функцији и форми меморијалне архитектуре и утицаја просторно - физичког контекста као оквира кроз који се предмет рада анализира, а **други** подразумева испитивање и разумевање симболичке поруке (кроз разумевање симболичке функције и форме) на релацији посматрач - дело. Први задатак подразумева и идентификацију, анализу и систематизацију фактора који ближе одређују предмет рада. Идентификација, анализа и систематизација фактора подразумева испитивање феномена просторно - физичког контекста кроз процесе промене и утицаја на архитектонско решење изабраног дела меморијалне архитектуре.

¹⁸ Као пример за то је начин клесања камених облика на *Гробљу 6000 стрељаних 1941*, Градичка коса, Краљево, Србија (1970-1973), архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевић; где се, значајнијим усецањем једне канелуре пресечене камене облице, остварило заштићено место за паљење свећа, иако присуство свештеника није представљало део уобичајених комеморативних ритуала секуларне социјалистичке заједнице као и вршење верских обреда за убијене. Сви посетиоци спомен парка су тај симбол форме препознали и створили одређено друштвено функционисање меморијала, изузето од друштвеног и културног контекста тадашње социјалистичке Србије, и на адекватан начин разумели поруку о значењу употребљеног симбола форме.

У складу са постављеним циљевима и примарним задацима истраживања, постављени су и следећи подзадаци:

1. Идентификација и систематизација референтних архитектонских дискурса у овом пољу истраживања.
2. Анализа утицаја доминантних архитектонских парадигми истраживаног периода релевантних за референтне примере, као и анализа свих појмова који јасније дефинишу тему и предмет истраживања.
3. Документовање, студија случаја и анализа одабраних примера меморијалне архитектуре, пројектованих и насталих у истраживаном периоду.
4. Утврђивање симболике архитектонског израза и у друштвеном функционисању меморијалне архитектуре.

Друштвено функционисање меморијалне архитектуре је директно везано за начин на који је симболика израза интерпретирана унутар постављеног архитектонско-урбанистичког решења, као и свих оних елемената функције и форме који служе за преношење значења на релацији посматрач-дело.

На основу методолошког поступка студије случаја изабраних примера, детаљне архитектонске анализе као и препознавања симболичког значења архитектонског израза, створиће се база за извођење закључака о томе под којим условима архитектонско дело функционише као симболика просторно - физичког контекста. Архитектура има способност да говори о просторном контексту у коме настаје, односно да указује на механизме њиховог функционисања и извођења у реалности. Задатак истраживања је да се утврди под којим условима дело меморијалне архитектуре функционише као симбол просторног контекста у коме настаје; и да ли и како једно архитектонско дело репродукује просторни оквир у коме настаје.

У анализи изабраних примера, са одговарајућим компарацијама, биће изведено тумачење конкретног стваралаштва према теоретским аспектима теме, и

биће дата интерпретација којом се доводи у везу конкретно тумачење архитектонског дела и разумевање стваралаштва засновано на симболичким функцијама.

Полазне хипотезе истраживања

Истраживање има две основне хипотезе:

Прва хипотеза је да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре.

Слање кодиране информације на релацији аутор – дело – посматрач, разумевање и интерпретирање исте, врши се у различитим контекстима. Због тога је важно познавање и разумевање ширег друштвеног контекста у периоду настанка меморијалне архитектуре, и како се у условима савременог друштвеног контекста интерпретира симболика архитектонског израза. Значај разумевања контекста (некадашњег и савременог) је и у томе што може да помогне у анализи симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре и утврди да ли симболичка порука репродукује контекст у коме настаје или не, и на који начин.

Ова теза полази од претпоставке да меморијална архитектура има функцију преношења поруке о значењу појединачног дела, као и да без употребе симболичког значења употребљених елемената форме, функције и просторне диспозиције, није могућ свеобухватан приступ у пројектовању меморијалне архитектуре. Ова теза претпоставља и да је порука о симболичком значењу архитектонског израза, коју аутор одређеним средствима уграђује у своје дело, један од оперативних корака у процесу пројектовања меморијалне архитектуре.

Тумачењем симболике архитектонског израза, кроз анализу функционалне и просторне поставке дела, употребљених елемената форме и материјализације, можемо да разумемо део поруке или значења неког дела меморијалне архитектуре, што уједно представља и предмет истраживања рада.

Теза претпоставља значај симболике архитектонског израза у пројектовању и

реализацији меморијалне архитектуре, при чему симболика архитектонског израза битно утиче на коначни исход дела и начина на који оно комуницира са посматрачем.

Друга хипотеза предпоставља да однос меморијалне архитектуре према просторно - физичким карактеристикама локације битно утиче на развој концептуалне фазе у пројектовању.

Ова теза предпоставља и да просторно - физички услови локације утичу на:

- а) симболику архитектонског израза меморијалне архитектуре;
- б) развој архитектонско - урбанистичког концепта.

Теза предпоставља да је симболика архитектонског израза битно условљена односом према просторно - физичким условима локације, као места настанка дела меморијалне архитектуре. Истраживање испитује утицај просторно - физичких услова локације на развој концепта у архитектонском пројектовању меморијалне архитектуре као начина уклапања у физичку непосредност, као и симболику функције и форме меморијалне архитектуре која настаје пажљивим уклапањем пројектантског решења у физичку непосредност. Постављање архитектонског концепта меморијалне архитектуре битно је условљено просторним карактеристикама ужег и ширег окружења, кроз начине постављања просторних решења (функције) и посредно утиче на симболику архитектонског израза. Постизање визуелне сагласности меморијалне архитектуре и просторно-физичких услова уже и шире локације, а тиме и избегавање конфликта, се проверава кроз анализу физичких односа између елемената форме и окружења.

Научне методе истраживања

У планираном истраживању комбиноваће се више метода:

Научни метод анализе грађе, користи се у процесу формирања информационе основе која се непоредно односи на предходно дефинисани предмет истраживања. Прикупљена грађа се критички анализира, селекује и систематизује и на тај начин се изводе закључци о карактеру посматраног предмета истраживања. Научни метод анализе грађе биће коришћен у процесу формирања теоријског оквира и информационе основе која се односи на проблем и предмет истраживања. Овај метод укључује технике карактеристичне за проучавање дисциплина које обухвата историја и теорија уметности и архитектуре, и друштвена теорија. Метод анализе грађе подразумеваће и извођење закључака о карактеру посматраних проблема.

Методолошки поступак студије случаја (*case study*), користи се након систематизације расположиве грађе. Појединачни, изабрани примери се анализирају методом студије појединачних случајева. Појединачни пројекти, проучавају се методом архитектонске анализе. Аналитички поступак обухвата и систематизацију и класификацију сазнања добијених поступком студије случаја.

Метод анализе садржаја, користи се у анализи текстуалног дела документације која се превасходно односи на одабране примере, у виду пратећих докумената и референтних текстова о приказаним пројектима. Теоријски део истраживања заснива се на компаративној анализи референтних текстова из области теорије архитектуре, методологије архитектонског пројектовања и теорије уметности, класификацији и систематизацији знања.

Практични део истраживања односи се на примену уочених правилности у симболици архитектонског израза меморијалне архитектуре као и у начину конципирања архитектонско - урбанистичких решења изабраних дела меморијалне архитектуре, користећи се методологијом архитектонског пројектовања у целини, у концептуалној фази и у фази пројектовања. Завршна фаза рада подразумеваће синтезу и интерпретацију резултата истраживања и отварање нових истраживачких питања у виду закључних разматрања.

Генерална структура докторске дисертације

Дисертација је подељена у три целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључци и препоруке.

Дисертацију започиње **Увод** који се састоји од: Уводних напомена о теми, Анализе претходних информација о предмету истраживања, објашњења предмета и проблема истраживања, хипотеза, основних циљева и задатака истраживања, метода истраживања и кратке структуре докторске дисертације. Средишњи део рада представља **Приказ и интерпретацију резултата истраживања**. Овај део рада подељен је на два дела: Значење и улога симболике у меморијалној архитектури и Утврђивање симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури.

Први део рада: Значење и улога симболике у меморијалној архитектури садржи три главе. Прва глава Етимологија појмова, основни теоријски појмови, подељена је у четири поглавља. У првој глави је истражена етимологија појма симбола и симболике архитектонског израза као и дефиниције које су поставили други аутори везано за ову област истраживања, као и дефиниције релевантних теорија које на својеврстан начин граде теорију симбола. У складу са претходним истраживањем, изведена је дефиниција појма симбола и симболике архитектонског израза. Овај део рада настоји да појасни њихову улогу, односно облике и начин употребе у архитектонском пројектовању, почевши од утврђивања порекла речи и њеног општег значења у циљу одговарајуће примене појмова у области која је предмет истраживања. Друга глава: Значење симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, подељена је на два поглавља у којима се испитује Експресивни концепт изражајног облика и Симболичка форма архитектуре, кроз дефинисање Концепта симболичких облика и Перцепцију: кључни елемент развоја симболичких форми архитектуре. Трећа глава: Улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, бави се утврђивањем улоге симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури и значају утицаја просторно-физичког контекста на симболику архитектонског израза меморијалне архитектуре.

Други део рада: Утврђивање симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, садржи три главе. Четврта глава: Класификације критеријума, обухвата успостављање и дефинисање критеријума релевантних за избор архитектонских реализација и избор архитектонских реализација. Пета глава: Студије случаја, подељена је на пет поглавља-архитектонске импликације: *Спомен парк Слободиште*, брдо Багдала, Крушевац (1964), архитектке Богдана Богдановића (1922-2010) и Светислава Жујовића; *Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе*, Штулац, Врњачка Бања, (1979-1981), архитектке Богдана Богдановића; *Гробље стрељаних 1941*; Градичка коса, Краљево, Србија (1970-1973), архитектке Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938-2005); *Гробница деце ратне сирочади*; село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитектке Спасоја Крунића; *Спомен комплекс Кадињача*; Ужице (1951-1971), архитектке Александара Ђокића и вајара Миодрага Живковића. Шеста глава обухвата испитивање симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури а на основу предходно урађених студија случаја и закључна разматрања на основу изведених разматрања.

У завршном делу рада **Закључци и препоруке** износе се изведени закључци спроведеног истраживања и постављају се нова питања за будућа истраживања. Овај део рада се поново враћа на питање значаја и улоге симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, на релевантне утицаје, улогу и примену симболике у архитектонско-урбанистичком пројектовању.

Очекивани научни допринос

На основу постављених хипотеза, циљева, задатака и метода истраживања, очекивани научни допринос је:

- допринос утврђивању значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на посматраним примерима;
- разумевање симболичког значења концепта архитектонско - урбанистичког пројектовања меморијалне архитектуре;

- разумевање важности употребе симболике израза у концептуалној фази архитектонско - урбанистичког пројектовања.

Научни допринос дисертације би се огледао у прецизној систематизацији стечених сазнања о симболичком значењу архитектонског израза и знатном обогаћивању ранијих сазнања, као и пласирању нових тумачења, теза и хипотеза. Студије визуелне културе, историја уметности југословенске и српске архитектуре биле би обогаћене у фактографско - аналитичком погледу, као и у погледу практичних примена у архитектонском пројектовању савремених меморијала.

Један од главних доприноса овог рада треба да буде потпунији и свестранији увид у проблематику архитектонско - урбанистичких поставки дела меморијалне архитектуре, као и у тумачењу симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре; што оправдава предузимање истраживања.

Научни допринос дисертације је и у наглашавању значаја улоге симболике архитектонског израза на концептуалну фазу архитектонског пројектовања меморијалне архитектуре, која у нашој научној и стручној литератури није до сада детаљније обрађивана, као и отварању нових истраживачких питања која воде ка надограђивању знања у области теорије и пројектовања меморијалне архитектуре. Научна оправданост и подобност теме, се огледа у томе да о симболици архитектонског израза меморијалне архитектуре са аспекта архитектонско - урбанистичког пројектовања и тумачења није посебно писано. Симболика архитектонског израза меморијалне архитектуре социјалистичког периода све је више у фокусу академске и шире друштвене јавности. Систематичном анализом и валоризацијом релевантних примера, утврдиће се њихов утицај на развој архитектонских облика, симбола и структура. Примена налаза истраживања у пракси могла би бити критичко осветљавање предпоставки савремене архитектуре и извођење импликација у погледу њених практичних домета.

Очекивани стручни резултати који би унапредили инжењерску праксу су: примена уочених принципа концептуалне фазе пројектовања меморијалне архитектуре; дефинисање и примена уочених архитектонско - урбанистичких поставки; начини обраде и примене материјала у компоновању форме; употреба

елемената форме (симбола) и функције у циљу преношења поруке о значењу дела меморијалне архитектуре; начини постављања архитектонског концепта у односу на просторно - физички контекст.

I

ЗНАЧЕЊЕ И УЛОГА СИМБОЛИКЕ У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

.....

У првом делу рада је истражена етимологија појма симбола и симболике архитектонског израза као и предлози објашњења које су поставили други аутори везано за ову област истраживања, а затим и дефиниције релевантних теорија које на одређени начин граде теорију симбола. Овај део рада настоји да појасни њихову улогу, односно облике и начин употребе у архитектонском пројектовању, почевши од утврђивања порекла речи и њеног општег значења у циљу одговарајуће примене појмова у области која је предмет истраживања.

Овај део рада бави се утврђивањем значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на примерима ауторске архитектуре, кроз анализу примењених просторних решења и начина компоновања структурних форми у циљу разумевања симболичке поруке (значења симбола) на релацији посматрач - дело. Проблем симболичких облика и симболике архитектонског израза се разматра на основу симболичке теорије, која се односи на значење које носи архитектонско дело, као и у разматрању специфичности процеса архитектонско - урбанистичког пројектовања, кроз које се представља израз у делу архитектуре.

I ДЕО:

ЗНАЧЕЊЕ И УЛОГА СИМБОЛИКЕ У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

Глава 1: ЕТИМОЛОГИЈА ПОЈМОВА, ОСНОВНИ ТЕОРИЈСКИ ПОЈМОВИ

- 1.1 Појам симбола
- 1.2 Теорија симбола
- 1.3 Тумачење значења симболике архитектонског израза
- 1.4 Појам и значење контекста

Глава 2: ЗНАЧЕЊЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

- 2.1 Експресивни концепт изражајног облика - преношење информације о значењу елемената функције и форме
- 2.2 Симболичка форма архитектуре
 - 2.2.1 Концепт симболичких облика
 - 2.2.2 Перцепција: кључни елемент развоја симболичких форми архитектуре

Глава 3: УЛОГА СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

- 3.1 Комуникацијска улога симболике архитектонског израза
- 3.2 Улога просторно - физичког оквира у креирању симболике архитектонског израза

ГЛАВА 1

1 Етимологија појмова, основни теоријски појмови

1.1 Појам симбола

Предмет истраживања овог рада је утврђивање значења симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури на примерима ауторске праксе, кроз анализу примењених просторних решења, архитектонско - урбанистичких поставки и начина компоновања структурних форми у циљу разумевања симболичке поруке (значења симбола) на релацији посматрач - дело.

Анализа информација о предмету истраживања у овом раду користи се елементима симболичке теорије. Она у раду представља усвојени методолошки оквир за дефинисање значења и успостављање тумачења и доживљавања меморијалне архитектуре. Проблем симболике архитектонског израза се разматра на основу симболичке теорије, која се односи на симболичко значење које носи архитектонско дело, као и у разматрању специфичности процеса архитектонско - урбанистичког пројектовања.

Сам појам „*симбол*“ посматран је у ширем значењу одређења теоретског принципа преношења и разумевања смисла и порука које носи једно архитектонско дело. У том погледу, Нелсон Гудмен (Nelson Goodman) сматра, да је најзнаковитија архитектура једнако изражајна, колико и најсведенија и „знацима“ најскромнија архитектура¹⁹. На тај начин проблем значења претпостављен је проблему принципа који установљује одређено значење и смисао архитектонског дела. Схватањем изворног значења појма *симбол*, могуће је увести га у анализу симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре. Симбол (*symbollein* - грчки: саставити, од *symbolon* - знак препознавања), за разлику од знака (као чулне

¹⁹ Nelson Goodman, *Начини свјетоворства* (Загреб: Диспут, 2008), 61.

јединице) који нам указује или најављује неки објекат, као ментална јединица, омогућава да објекат меморијалне архитектуре “схватимо”. Символ у архитектури и уметности, представља универзалну естетичку категорију, која се открива и препознаје кроз поређење са суседним категоријама - са једне стране, *архитектонске форме*; с друге стране, *значења тј. функције архитектонског дела*. Сваки символ је слика значења, и свако значење је на одређени начин, символ. Категорија симбола, указује на постојање смисла (пренесеног значења, поруке, метафоре) који је нераскидиво везан за архитектонско дело. Основни смисао и формовна представа се јављају у структури симбола као два дела, која су незамислива један без другог. Семантика као једна од дисциплина формалне логике која се развила у двадесетом веку, представља однос логичких знакова према објектима стварности, па тако можемо да закључимо да символ архитектонске форме или функције успоставља одређени однос са делом, као целином, у циљу преношења поруке.

Сваки елемент архитектонске форме, унутар система целокупног дела, може бити символ: основна структура дела, архитектонски детаљ, елемент конструкције. Међутим, симболичко значење појединих елемената форме, зависиће од читавог низа разноврсних обележја архитектонског дела: од начина интерпретације самог архитектонског израза; од ауторове свесне оријентације на испољавање симболичког значења онога што пројектује; од контекста у коме је архитектонско дело настало - када се, независно од ауторове намере, „открива“ симболични смисао појединог елемента форме или функције дела. Према Аверницеву (Сергѐй Сергѐевич Авѐринцев), реалне и потенцијалне границе употребе симболичне сликовитости и значења у уметности и архитектури, условљене самом природом симбола, не искључују опасности од апсолутизације симбола, односно, губитка реалне садржине која се назире у симболу.²⁰

Један од значајнијих покушаја да се дефинише појам симбола је дело *Јавни и приватни симболи (Symbols Public and Private)* Рајмонда Фирта (Raymond Firth). Фирт у свом делу указује на вишезначност појма и сматра да су одатле проистекле употребе у свакодневној штампи, у литератури - од романтичне

²⁰ Умберто Еко, *Символ* (Београд: Народна књига - Алфа, 1995), 90.

теорије мита до модерне симболичке антропологије. Фирт износи мишљење да у интерпретацији једног симбола, услови његовог представљања су такви да тумач обично има много већи простор да донесе сопствени суд²¹, него што би то имао са знацима, које регулише један кодекс - заједнички и аутору и посматрачу. Сматра да је основна разлика између знака и симбола, у томе што као симболе класификујемо све представе у којима срећемо једно наглашеније одсуство присности - у атрибуцијама аутора и посматрача.

Ослањајући се на Фиртову прагматичку дефиницију или сумњу у исправно значење термина симбол, Умберо Еко (Umberto Eco) покушава да елаборира хипотезу да се појам *симбола* односи на семантичко - прагматични став²²; тј. идентификацијом контекста у којима је термин симбол узет у уском смислу као више или мање презицна алузија на употребу знакова у складу са симболичким значењем. На тај начин покушава да разуме *симболичко као семиотичко*, уводећи теорије које простор симболичког идентификују са простором семиотичког. Симболичка активност је она кроз коју актер постаје свестан сложености искуства, организујући га у структуре садржаја, којима одговарају одређени системи (архитектонско, уметничког) израза. Симболичко омогућава да се одређено искуство (запажање, доживљај, интерпретација) „именује“; да се организује и конституише као мисливо и комуникабилно. Семиотичко и симболичко се на сличан начин, повезују и међусобно идентификују у структурализму Клод Леви-Строса²³ (Claude Lévi-Strauss) који разматра питање симболичких система, сматрајући да свака култура може бити посматрана у склопу свеукупних симболичких система (језик, брак, економски односи, наука, уметност, религија). Могућности трансформације структура (архитектонских, урбанистичких, митолошких, лингвистичких) зависе од симболичке способности људског духа да организује глобалност сопственог искуства.

²¹ Raymond Firth, *Symbols Public and Private (Symbol, Myth & Ritual)* (London: Allen & Unwin, 1973), 38.

²² Умберто Еко, *Симбол* (Београд: Народна књига - Алфа, 1995), 36.

²³ Клод Леви-Строс (1908-2009) био је француски антрополог и филозоф, који је заговарао структуралистички приступ социјалној антропологији. Проширио је поље антропологије и увео нове концепте проучавања културних образаца, мишљења, понашања, посебно митова у примитивним и савременим друштвима. Полазио је од претпоставке да су многи културни образци - као они који се могу наћи у митовима и језику заправо укореењени у базичним структурама свести.

Према Умберту Еку, *симбол је сваки знак употребљен на симболички начин*²⁴. Према Еку, симболичко омогућује не само да се искуство именује, већ исто тако, да се организује и према томе конституише као такво, чинећи га мисливим и комуникабилним. Такође према Умберту Еку, сигнал је потенцијални знак, који може да се употреби симболички само када је у досегу свесног субјекта - човека. Знак у садејству са менталним концептом креира одређени симбол. На то упућује и етимологија речи симбол која је настала од грчког *symballein* са изворним значењем: саставити. Због тога, значи у основи спајање или комбинацију, у нешто што је, једном тако спојено или комбиновано, да када се посматра, само представља читав комплекс. Значење знака - симбола зависи од околности под којим се знакови употребљавају - динамичког контекста. Њега одређују: *интерпретатор* (човек - субјект комуницирања и његове особине); могућности комбиновања знакова (принцип корелације: синтактичка правила у процесу семиозе); време и простор употребе (просторно физички и социјални контекст), постојање активног односа субјекта према окружењу као свету знакова (сигнала који могу постати знакови). То значи да *основни елемент*, у семантичком (семиолошком) смислу, *који преноси, изражава, етикетира одређено значење или одређена својства, јесте симбол*. Разумевање симбола може имати уже и шире значење, од симбола као елемента који денотира појмове било које врсте, до симбола у ужем, оног означеног који преноси „нешто више“ од очигледног и непосредног смисла, и то кроз одређену метафоричну миметичност и

²⁴ Умберто Еко, *Симбол* (Београд: Народна књига - Алфа, 1995), 68.

Значење симбола Умберто Еко одређује као садржај менталног концепта или представе коју знак у процесу семиозе (преображаја знака у симбол) изазива код човека. У разматрањима односа: симболичко као семиотичко Умберто Еко посебно разматра теорије које простор симболичког идентификују са простором онога што се данас тежи дефинисати као семиотичко. У таквој перспективи, симболичка је активност кроз коју човек постаје свестан сложености искуства организујући га у структуре садржаја, којима одговарају системи израза. Симболичко омогућује не само да се искуство 'именује', већ исто тако, да се организује и, према томе, конституише као такво, чинећи га мисливим и комуникабилним. Семиотичко и симболичко се, идентификују у структурализму Леви - Строса који сматра да свака култура може бити разматрана као свеукупност симболичких система у које се, на првом месту, смештају језик, брачна правила, економски односи, уметност, наука, религија. Предмет антропологије јесу модели, или „системи симбола који штите карактеристична својства искуства, али којима", за разлику од искуства, можемо да манипулишемо". Хомологије, могућности трансформације структура (биле оне сродничке, урбанистичке, кулинарске, митолошке или лингвистичке) дугујемо чињеници да свака структура зависи од најопштије симболичке способности људског духа који, у складу са заједничким мода литетима, организује глобалност сопственог искуства.

културолошку дефинисаност. У овом ужем смислу, симбол се разликује од простог знака (као што је слово, појам, лого), он не преноси значење директно и непосредно, он задире у поље културолошког, митолошког или религиозног тумачења у рационалном виду или у поље „несвесног вида опажања“.²⁵ У општем погледу, за симбол се везује графички знак, док се са друге стране он може посматрати и као текстуална, наративна фигура, слово, реч и на крају сваки појам. Ако изузмемо лингвистички аспект, и ако се усмеримо на невербално поље симбола, можемо разумети симбол као део општег сазнајног процеса садржаног у људској природи опажања.

Знак и симбол су два аспекта једног истог посматраног феномена: чулног или менталног. У перспективи симболичке логике и теорије, сазнање се конституише кроз интуитиван поступак у коме су опажајни елементи основа на коме се гради смисао архитектуре, док се појам симболичког не узима у уском смислу значења, као што појмовни симбол или знак који носи (преноси) метафору или поруку, већ се ради о симболичком језику као принципу „говора“ архитектуре, „језику“ стручне дисциплине, чији системи елемената значења имају вишеструке димензије неопходне да се појми стварност значења архитектонског дела. Многоструке димензије архитектуре чине дубину простора архитектонског стваралаштва, које настају кроз различите аспекте физичке форме, материјализације, конструкције, функције, просторне организације. Разумевање симболичке димензије тако омогућује да се меморијална архитектура посматра као дело које се вишеструко манифестује кроз више облика јединственог интегритета: од дела у идејама и машти, преко дела скицама, дијаграмима и пројектима, до дела изведеног у простору или његових репродукција у разноврсним медијима.

За човека, као мисаоно биће, комплексни свет симболичких значења, има значајну улогу у пољу мисаоних закључивања, где се посредством симболичких система, путем говора, језика, просторних манифестација и слика изражава природа свих односа.

²⁵ Густав Јунг, *Човек и његови симболи* (Београд: Народна књига, 1996), 17.

Једна теорија уметности као симболичке форме, као што је *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953)²⁶, Сузане Лангер (Susanne Katherina Langer), започиње критикујући различите конфузне употребе термина *симбол* и позива се на философску нужност да он буде боље дефинисан. У свом тексту она наводи да је уметничко дело недељиво за разлику од симбола обичног језика, али произилази да је тешко схватити шта је тај ентитет који је у уметности недељив, а другде није. У уводу је антиципирана једна дефиниција: симбол је „*сваки артефакт који нам допушта да употребимо једну апстракцију*”²⁷. Лангер наводи и да о симболичном значењу одређеног елемента, говори и његова наглашена употреба. Могућност препознавања симбола представља моћ појмовног мишљења, способност апстракције, редукције и артикулације појединачних искуствених облика у чисте појмовне облике; способност да се сложени облици преведу на ниво појмовног, симболичког обележја у појединачном виду или као „сплет денотативних симбола“.²⁸

Исту “забрану” дефинисања налазимо у још једном делу, као што је *Анатомија критике* (1957), Нортропа Фраја (Herman Northrop Frye). Поглавље посвећено теорији симбола тврди да термин *симбол* означава било какво јединство било какве структуре подложне критичкој анализи²⁹. Симбол се разликује од знака, сматрајући да је критика заинтересована за релевантне и значајне симболе, у односу на дословна и дескриптивна значења. Фрај сматра и да симболи не наступају одвојено (као нпр. крст у хришћанској религији) већ формирају својеврстан систем, у оквиру којег долази до успостављања различитих односа - од супротности, до поклапања и хармоније. У оквиру одређеног система, симболи добијају значење. Значењске вредности симбола зависе од места које заузимају у систему, односно од њихових односа према другим симболима. Фрај износи и да симбол често ствара или износи на видело одређено значење, при чему је симболичка активност двострука тј. служи за дешифровање и стварање смисла

²⁶ Susanne Langer. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (New York. Scribner's. 1953).

²⁷ Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, 8.

²⁸ Сузан Лангер, *Филозофија у новом кључу* (Београд: Просвета, 1967), 131-132.

²⁹ Нортроп Фрај, *Анатомија критике* (Загреб: Напријед, 1979), 90.

значења. У свом другом есеју - *Етичка критика: Теорија симбола*³⁰, Фрај успоставља неколико фаза у разматрању значења симбола унутар неког система (књижевност, уметност, филозофија). Прва је *дословна и описна фаза*, у којој је симбол посматран као мотив и као знак. Затим следи *обликовна фаза*, у којој је симбол посматран као слика; *митска фаза* - симбол као архетип; *анагогијска фаза* - симбол као монада. У свом другом есеју, уместо искључивог проучавања симбола по фазама, Фрај сматра да критика мора да проучава систем као целину, а затим и у ширем смислу, у контексту цивилизације и културе. Његову пажњу, пре свега, привлачи човек, као друштвено биће неодвојиво од основних архетипова и митова сопствене културе, човек са дефинисаном и препознатљивом припадности, али и са слутњом изван искуственог. Фрај сматра да је начело вишеструког смисла неодвојиви део теорије симбола и да се проблем значења мора посматрати и у односу на симболичку логику и семантику. Такође износи и став да признавањем полисемног значења раскидамо са релативистичком позицијом и ограничавамо се на неки коначан број критичких метода које могу бити садржане у јединственој теорији симбола³¹. Сваки симбол може представљати концептуалну интерпретацију, припајање идеја структури симболичке логике. Мери Даглас (Mary Douglas) посвећује целу своју књигу *Природни симболи (Natural Symbols)*³², разматрању о значењу симбола, тврдећи да је неопходно да природа буде изражена у симболима, разликујући артифицијелне и конвенционалне симболе од природних симбола, али никада не наводи шта је симбол.

³⁰ Норторп Фрај, *Анатомија критике* (Загреб: Напријед, 1979), 85.

³¹ Фрај, *Анатомија критике*, 87.

³² Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (London: Barrie & Rockliff, 1970), 28.

1.2 Теорија симбола

Постоје бројне теорије које се баве проблемом значења симбола, а оне су све везане за начин доживљавања стварности. Углавном се ослањају на човека као индивидуу која субјективно конституише слику света или синтетичког окружења, преко којих оне упућују на одређену колективну подсвест, архетипове или свет идеја, да објасне постојање појмова и универзалија, до оних теорија које сматрају постојани спољашњи свет и материју као узрок човекових реакција у облику мишљења или „поимања“.

Немачки филозофи су дуго били инспирисани Кантовим (Immanuel Kant) трансценденталним идеализмом и хуманизмом, као што су енглески филозофи давали велики значај емпиризму. Два основна велика правца западноевропске филозофије нису имала више шта да понуде развоју филозофске мисли користећи сопствене ставове и методе, нити су могле да дају одговор на нова питања и проблеме. Немачка класична филозофија указује на нова подручја филозофске мисли: на човека и на проблем значења, посредно уводећи проблем симболичког значења у филозофску мисао.

Научна филозофија је покушавала да се ослободи историзма и да логичком анализом дође до прецизних и поузданих закључака као што су резултати данашње науке. Кључни моменат у овој логичкој анализи филозофије, поред историјског, је проблем симбола и значења. Шта је то што једном симболу даје значење. У савременој филозофији, проблем значења добија интересовање, па више није довољно класично објашњење значења, где се унапред претпоставља да су симболи нераскидиво повезани са стварима и да језик симбола представља структуру саме „стварности“.

Средњевековна филозофија (или схоластика) је асимиловала Аристотелову (*Αριστοτέλης*) филозофију у теологију, и формулисала неприкосновене догме, које су биле највећа препрека слободном мишљењу и истраживању истине. Да би се разумела логика произвођења специфичног симболичког значења уметничког или архитектонског дела, враћамо се Аристотелу и његовој одредници уметности као једног од начина долажења до истине. Аристотелова основна идеја је била да

установи сопствени начин постојања уметничког дела, његову разлику у односу на друге креације, као и његов однос према стварности. Аристотел истиче и да свако уметничко дело има своју сопствену реалност и да на тај начин сачињава један посебан симболички оквир који поседује принципе интелигибилности засноване на самом симболичком значењу. Аристотел целокупну људску креативну делатност дели на практичну, теоретску и поетичку³³. У поетичку филозофију спада техничко и уметничко обликовање, што уједно представља Аристотелову естетику. Овакво цитирање ауторитета се среће и касније у оквиру марксистичке идеологије и разним фундаменталистичким схватањима. Функција значења симбола (и њихових интерпретација, преформулисаних у неком виду филозофије) је и као ослонац сигурности у једном систему вредности и владања друштвом. Тек у XX веку је Аристотелова формална, дедуктивна и двовалентна логика потиснута савременим логичким учењима (дијалектичка логика, релационе, поливалентне, темпоралне, моралне и друге логике) јер је за испитивање сложених односа у друштвено - историјским наукама неопходна спекулативна или дијалектичка логика.

Проблеми симбола и значења се такође посматрају са различитих тачки гледишта које се мењају, развијају и допуњавају кроз време. Савремена филозофија је обликована настанком *симболистичке логике* и тежњом да се створи један прецизан и идеалан симболички језик, као и такозвани *метајезик*. Логика се усмерава према чистом истраживању симболичких система и форми. Настаје нова логичка дисциплина - семантика, услед потребе за разјашњењем новонасталих проблема значења симболичких израза. Преношење поља истраживања са вештачких на природне (обичне) језике имаће као последицу развијање различитих школа схватања значења.

Архитектура и уметност уопште је у целини прожета симболичким значењем и емотивним доживљајем дела (било да се ради о слици, звуку, архитектонском делу). Архитектонско и уметничко искуство, као изрази човекове друштвено - духовне продукције, међусобно су повезани и међусобно се подстичу. Архитектонско искуство је посредовано симболичким формама чулног света,

³³ Nevenka Vejnović. *Povijest filozofije* (Zagreb: Školska knjiga, 1968), 22.

имагинацијом, интуицијом, као и интелектуалном и техничком активношћу. Романтичарске интерпретације уметности су често претеривале у значају ирационалног и мистичног, симболичног у стваралаштву, што се одразило на супротно претеривање, као подређивање свега законима ефикасности и реалистичности у индустријској и масовној производњи. Реагујући на функционализам, Адолф Лос (Adolf Loos) је 1908. године приметио да је стапање уметности са употребним предметом најгоре понижење које јој се може нанети.³⁴ Услед подробног испитивања симболичких форми и схватања значења, поред представе или слике неког објекта, уведено је когнитивно, емотивно и прескриптивно значење, као систематизација и диференцијација различитих односа и ефекта који производе симболи и наша интеракција са њима. Понављају се и додатно разрађују стара питања везана за универзалије, категорије, идеје и методе доласка до истинитог сазнања. Сва ова питања истовремено повлаче различите погледе на свет, било то свет идеја или наша интерпретација материје. Са прогресом филозофа и логичара, развијају се многе теорије мишљења које покушавају да прецизније одреде проблем и појам значења.

Синтактичка теорија значења

Синтактичка теорија значења сматра да симболи, као означене представе неког сазнања, у оквиру одређеног посматраног система немају значење осим оног које се односи на друге знаке у посматраном систему.

Синтактичка теорија, значење своди на међусобне односе међу самим знацима унутар једног система, док је међу емпиристички оријентисаним филозофима распрострањена теорија која значење једног симбола третира као његову употребу у оквиру једног посматраног система.

Синтактичка теорија значења, предпоставља да један симбол може да има одговарајућу интерпретацију, односно значење, без дефинисања међусобних веза са другим деловима система или везе са неким објектом.

Ова теорија сматра да је немогуће да се изгради универзално разумљив и

³⁴ Adolf Loos. "Kulturentarung," Sammlliche Schriften, 2 (1962): 274.

применљив систем симбола у коме је свако значење конституисано искључиво односом према другим симболима. Синтактичка теорија је применљива искључиво на затвореним и завршеним системима. Начин разумевања значења симбола унутар система, је ограничен, без динамике која не укључује само елементе већ усвојене (а и они су преузети ван самог система) и не наилази се на никакав нови садржај³⁵.

Функционалистичка теорија значења

Функционалистичка теорија настоји да значење једног симбола третира кроз његову употребу у оквиру једног посматраног система³⁶. Синтактичка теорија је примењива само на затвореним системима, док је функционалистичка примењива на сваки систем, и уводи поред симболичких релација, и питање функције симбола, и разматра употребу као динамички процес. Значење симбола се одређује односом према другим симболима у датом контексту.

Допринос функционалистичке теорије значења у савременој филозофији огледа се у инсистирању на језичкој пракси, односно на стварној употреби одређених симбола као мерила значења.

Прагматичка теорија значења

Прагматичка теорија значења разматра укупну људску праксу у тражењу симболичких језичких израза. Чарлс Сандерс Перс³⁷ (Charles Sanders Peirce), амерички филозоф, не покушава да сведе сво значење симболичких израза на људску праксу, већ да се апстракције и универзалије могу пронаћи у пракси под „природним законима“. Он је уједно и предлагао да треба обратити пажњу на све практичне ефекте ствари како би се избегле симболичке двосмислености и неспоразуми.

³⁵ <http://alas.matf.bg.ac.rs/~mi05053/files/KultKom2.pdf>

³⁶ <http://alas.matf.bg.ac.rs/~mi05053/files/KultKom2.pdf>

³⁷ Чарлс Сандерс Перс је био амерички филозоф, оснивач прагматизма, правца који је касније развио Вилијам Џејмс. Веровао је да идеје најбоље могу бити испитане истраживањем последица које изазивају.

Концептуалистичка теорија значења

Проблеми универзалних значења (посебно у језику) су били покретач за анализирање значења као мисаоних ентитета који се означавају знаком. Проблем се састоји у преношењу општег појма у процесу друштвене комуникације.

Кант (Immanuel Kant) развија трансценденталну схему, као прелазни елемент између општег и посебног, чулног и интелектуалног³⁸. Проблем спознаје Кант разматра у *Критици чистог ума*, полазећи од предпоставке да синтетички судови постоје у природним наукама, али није сигуран у њихову општу примену, као општеважеће и општенужне закључке о неком сазнању. Према Канту, естетско закључивање је закључивање са становишта сврсисходности, а не нужно корисности. Суштина Кантове естетике је у томе да уметник ствара слободно а делује нужно.

Његов следбеник Касирер (Ernst Cassirer) истиче значај стварања симбола и њихових значења у процесу конструисања нашег сазнања о стварности³⁹. Символима се импресије добијене споља претварају у чист израз људског духа. Критикујући Аристотелов метод апстракције, развија се нова теорија, у којој се одвајају прве универзалије од генерички креираних појмова.

Реалистичка теорија значења

Реалистичка теорија значења чини групу схватања која заступа објективно постојање стварности, која је независна од субјективне свести. Било да су у питању искључиво реални објекти, предмети или идеје, појмови који претходе материји, постоји одређени објективизам који је у основи идеалистичког карактера, а не материјалистичког. У Фрегеовој (Friedrich Ludwig Gottlob Frege)

³⁸ На почетку *Критике чистог ума*, Кант излаже тезу да је трансцендентална естетика наука која се бави проучавањем априорних форми опажања. Иако трансцендентална естетика данас не би била схваћена као наука, Кант њоме даје значајан допринос схватању простора и времена, излажући да они представљају априорне форме опажања.

Имануел Кант, *Критика чистог ума* (Београд: Култура, 1958), 12.

³⁹ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања* (Београд: Нолит, 1985), 56.

теорији реализма уочавамо две категорије значења: *референца*, као објективни ентитет означен симболом и *смисао*, као конструкција значења симбола у мишљењу. Он такође уводи идеју, да симбол представља средњи - прелазни смисао између спољашњег означеног предмета и идеје која стоји иза њега.

Едмунд Хусерл (Edmund Gustav Albrecht Husserl) сматра да се логика бави искључиво идеалним чињеницама или „значењима“ различитих од објеката.

Хусерлова феноменолошка метода састоји се од редуковања уобичајеног свакодневног мишљења о стварима (симболичким представама), у које сврстава и научно емпиријско мишљење, које закључује о појавама онаквим какве се појављују⁴⁰. Ова врста реализма наглашава утицај који људи врше на „изворно“ значење речи, предмета, форме. Значења симбола су реални предмети и њихове реалне или идеалне суштине које егзистирају независно од људске (умне) делатности. Хусерл покушава да на тај начин путем феноменолошке методе продере у суштину појава, усресређивањем самог субјекта на доживљај о значењу.

Теорију симболичке интеракције, развио је тридесетих година XX века, професор филозофије Чикашког универзитета Џорџ Херберт Мид (George Herbert Mead). Ова теорија полази од сазнања до којих се дошло у когнитивистичкој психологији, сазнања и резултата антрополошких и лингвистичких истраживања, и представљала је прелазак на нову парадигму у проблематици истраживања комуникације на симболичком плану. Теорију симболичке интеракције карактеришу ставови да човек не живи само у природном, него и симболичком свету; да култура не представља само однос према природној, већ и симболичкој околини; да друштвени односи постоје у културном контексту, који је увек симболички и да комуницирање није само понашање, већ првенствено интерпретација⁴¹. Симболички процеси на тај начин стварају предмете који до тада нису постојали, осим у контексту друштвених односа.

Наведене теорије допуњују једна другу онда када је то потребно за специфичне случајеве. Да би се развила перцепција стварности која би највише одговарала савременој научној и социјалној ситуацији, потребно је развити теорију значења која је уједно и објективна и еластична (у смислу применљивости).

⁴⁰ Nevenka Vejnović. *Povijest filozofije* (Zagreb: Školska knjiga, 1968), 105.

⁴¹ https://sr.wikipedia.org/sr/Џорџ_Херберт_Мид_

1.3 Тумачење значења симболике архитектонског израза

Симболика архитектонског израза меморијалне архитектуре посматра се као уобличавање значења у оквиру одређеног симболичког система (припадајућег архитектонско - урбанистичког, просторно - физичког контекста) и у системима који се налазе изван поља архитектуре (уметност, филозофија, језик).

Архитектонски израз се тумачи на нивоу проблема форме и функције архитектонског дела, тумачења архитектонског стила, архитектонско - урбанистичког решења и намере аутора да пренесе одређено значење на релацији дело – посматрач. Садржај предмета истраживања представља симболички израз као елемент разумевања значења и смисла који носи једно архитектонско дело, полазећи од хипотетичког става да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело. Утврђивање симболичког значења архитектонског израза, врши се: а) у облицима који су карактеристични за архитектуру као дисциплину и б) у симболичким системима изван поља архитектуре.

Анализом доступних теоријских сазнања предмета истраживања, омогућен је теоретски приступ конкретно дефинисаном садржају предмета овог истраживања, а то је симболика архитектонског израза посматране меморијалне архитектуре. Она се односи на препознавање, анализу и тумачење архитектонско-урбанистичког концепта меморијалне архитектуре, свих уочених симболичких облика и на тај начин издвојену појавност израза, као јединства функције и форме архитектонског дела. Издвојено тематско разматрање овог истраживања, као вида тумачења специфичности архитектонског израза, анализира се у оквиру теорије архитектуре и метода архитектонско-урбанистичког пројектовања. Општи приступ истраживању симболике израза у делима меморијалне архитектуре, полази од опште теорије симбола као основе за тумачење изражајности у архитектури.

Полазећи од основа класичне теорије опажања, можемо уочити да свако тумачење израза у меморијалној архитектури, представља тумачење једног симболичког система унутар припадајућег просторно - физичког, друштвеног и

културног контекста.

Ернст Касирер задржава основни кантовски принцип и тумачи продукте интелектуалног рада као мноштва симболичких форми: у језику, миту, уметности, религији. Код Касирера се симболика израза тумачи не само кроз универзални когнитивни апарат који конституира стварност, већ и кроз многобројне културне сфере које конституишу различите димензије стварности⁴². Критика ума постаје критика културе, а та критика је главни задатак филозофије. Културу, Касирер схвата на начин близак структурализму - семиотици: као систем симболичких система. Оно што све те облике повезује јесте управо средишња улога коју у њима игра знак, односно симбол - појмови које ће касније разликовати. Касирерово схватање како нешто игра улогу симбола само унутар одређеног система знакова, опет га доводи у блискост са структурализмом, као и инсистирање на томе да симболи немају само улогу једноставног преношења поруке о значењу неког дела, већ напротив - имају креативну, активно - конституишућу улогу. Касиреров став се може сажети двома основним поставкама, а то је да сваки садржај културе (уметности) има за претпоставку један првобитни чин духа и да сваки садржај културе јесте облик конституирања света као света⁴³. Оно што Касирера и структурализам повезује јесте тенденција да симболе доживљавају као конструкте стварности, да преовладају дихотомију субјект - објект (посматрач - дело), а ипак, на начин да ум замене мноштвом симболичких система. Касирерова филозофија симболичких облика се може окарактерисати као свет разбијен у мноштво симболичких форми. То је тачка на којој се на Касирерову модификацију основне класичне теорије опажања надовезује амерички филозоф Нелсон Гудман.

Док Касирер инсистира на мноштву симболичких форми, Гудман је већ радикални релативиста - у своме делу *Начини свјетотворства*, он говори о мноштву светова, изграђених речима и другим симболичким средствима (бројевима, сликама, звуковима). Оно што повезује Касирерову и Гудманову

⁴² Милан Максимовић, *Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу*, (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013), 44.

⁴³ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања* (Београд: Нолит, 1985), 36.

позицију је схватање о равноправности симболичких форми. Гудман, некарактеристично за аналитичког филозофа, тврди како различите уметности, једнако као и науци, играју улогу у проширивању и продубљивању нашега знања, док је напредак у знању схваћен првенствено као унапређење разумевања⁴⁴. Различите симболичке форме играју претежно равноправну улогу у конституисању наше стварности.

Касиреру и Гудману заједничка је основна конструктивистичка позиција коју црпе из Кантове филозофије: својеврсна деконструкција парадигме заступањем става како су свет - светови конститурани симболичким средствима, тј. духом - умом. У овом контексту, може се узети као полазна основа дефиниција израза - *као облика самог значења и појмовног артикулисаног смисла архитектонског дела*. Тако схваћен израз се може дефинисати и као суштина архитектуре, која да би се разумела, не може се оперативно користити искључиво сама архитектура, већ је потребно друго оперативно подручје да би разумели израз у архитектонском делу, а то може бити подручје теорије и естетике архитектуре.⁴⁵ Полазећи од основа класичне теорије опажања, учача се да свако тумачење израза у архитектури, другим речима и саме архитектуре, представља тумачење једног симболичког система као система означених представа.⁴⁶ Проблем успостављања појмовних облика у архитектонском изразу је место сусрета логике и филозофије симболичког говора у заједничком настојању да се из одређене апстракције одреди извесни садржај значења - појмовно дефинисан израз.

Симболика израза у меморијалној архитектури постаје предмет различитих аналитичких тумачења, као што је тумачења стила, традиције, теорије форме, историје архитектуре, функционализма, структуралне аналитике, деконструкције и других приступа тумачењу. Оно што је заједничко у свим наведеним приступима тумачењу је тежња ка разумевању смисла архитектонског израза, као споја функције и форме архитектонског дела, кроз негирање концепта идеализма у

⁴⁴ Нелсон Гоодман, *Начини свјетотворства* (Загреб: Диспут, 2008), 62.

⁴⁵ Израз је увек симболичке природе, али свака симболичност није изражајна. Архитектура се на специфичан начин може третирати као симболичка, али само у посебним условима може постати симболична.

⁴⁶ Како показује теорија симболичких система америчког филозофа Нелсона Гудмана. Нелсон Гоодман, *Језици умјетности: приступ теорији симбола*, (Загреб: КруЗак 2002), 43.

анализи значења симболичких облика форме архитектонског израза. На тај начин схваћен архитектонски израз, у практичном и теоријском смислу, изградио је модерни и савремени архитектонски дискурс.

1.4 Појам и значење контекста

Појам *контекст*, уопштено представља садржину једног акта у целини, означава смисаону повезаност тог акта са целином. Контекст у архитектури би се најједноставније могао дефинисати као узајамно повезивање при стварању просторно - урбаног ткива. У свим случајевима када било која просторно дефинисана јединица - од најмање до највеће, функционално и смисаоно зависи од присуства или суседства других јединица, можемо рећи да се ради о просторном контексту. Тако се један склоп може узети као заједнички контекст за све мање јединице које се у њему појављују. То се види и по томе што било који његов део, ако се узме изоловано, донекле мења своје значење и функцију. Осим тога, у самом урбаном склопу се не може мењати редослед његових делова зато што се сваки пут са променом размештаја мења и ужи контекст у коме су ти мањи просторни облици дати.

Контекст има важну улогу у архитектонском пројектовању и део је сваког архитектонског дискурса, теорије и архитектонске праксе. Дефинишу га спољни елементи који утичу на стварање концепта, који могу бити просторно - физичког, технолошког, културолошког, друштвено - социолошког, економског, политичког, климатског карактера. Контекст означава и генерацију услова путем комбинације одређених догађаја и околности па се може тумачити као позадина, оквир, окружење или околност за креирање услова у којима се развија архитектонско - урбанистички концепт.

Контекст у архитектури се превасходно доживљава као просторни контекст, у смислу односа физичке форме архитектонског дела и њеног односа према физичком окружењу. Из тога се контекстуалност разуме као уклапање у физичку непосредност.

За Брента Бролина (Brent Brolin)⁴⁷, визуелни склад представља основну карактеристику амбијента које сматра лепим, где се склад дефинише као одсуство „конфликата“ између различитих стилова нових и старих објеката. Стварање цивилизованог урбаног пејзажа, у коме се сви елементи, функције и форме, међусобно поштују, надовезују и складно разликују, Бролин дефинише као контекстуалну усклађеност дела према целини (физичком контексту). Однос према просторно - физичком контексту повезан је са феноменолошким приступом перцепције архитектуре као катализатора значења из окружења. Архитектура као таква постаје генератор значења просторног контекста.

Друштвено посредовани простор, као посебну димензију простора је први уочио и у својим делима *Урбана револуција* (1970)⁴⁸ и *Производња простора* (1974), разлучио и појаснио Анри Лефевр (Henry Lefebvre). Лефеврово мишљење се сматра једним од најоригиналнијих у анализи отуђења форме од садржаја у савременом друштву, као последице алијенације (отуђења) човека.

За разлику од приступа Чикашке школе, Лефевр у урбану социологију уноси анализу и посматрање градског простора у дужој временској перспективи. Његов дијалектички приступ омогућава праћење промена главних карактеристика града у складу са променама одговарајућег друштвено - историјског контекста, као и увид у динамику процеса урбанизације⁴⁹. У *Урбаној револуцији*, Лефевр указује на процесуалност и историјски (дис)континуитет урбанизације. По Лефевру, урбанизација тече линеарано, од нулте тачке ка стадијуму потпуне урбанизације⁵⁰, али се сам процес одликује фазним прелазима које чине различити модели производње простора. Прелази настају услед промена у друштвеној структури, односа моћи међу друштвеним групама, услед измена сазнајних, културних и политичко - идеолошких парадигми. Лефевр сматра да градски простор настаје као израз односа у друштвеној производњи и представља материјални и симболички одраз датог друштва.

⁴⁷ Брент Бролин, *Архитектура у контексту* (Београд: Грађевинска књига, 1988), 28.

⁴⁸ Анри Лефевр, *Урбана револуција* (Београд: Нолит, 1974), 68.

⁴⁹ <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2013/0038-03181303475G.pdf>

⁵⁰ Анри Лефевр, *Урбана револуција* (Београд: Нолит, 1974), 74.

Описујући урбанизацију одређену техничко - технолошким и економским императивима, Лефевр указује да је урбани простор друштвени производ, исход општих услова продукције једног друштва, и да урбано подразумева пројекцију друштвених односа на тле, односно на просторно - физички контекст. Прва категорија друштвених односа представља глобални ниво, а друга приватни. Урбани простор у његовој теорији представља сједињавање две сфере реалности у којима се остварује репродукција друштвених односа: свакодневну, живљену стварност и урбану стварност⁵¹, и то на начин у којем урбана стварност постаје оквир доживљене стварности преко мрежа и путева којим су повезани простори у којима се спроводе одвојене праксе рада, приватног живота и доколице⁵². Простор је тако симултано крајњи резултат, као и сам контекст производње.

За прецизније дефинисање прожимања материјалног и апстрактног простора Лефевр је користио појмове: просторне праксе, репрезентације простора и просторне репрезентације. Просторна пракса је појам који повезује специфичан друштвени простор и њему референтне друштвене делатности. Она се односи на физичке и материјалне токове (индивидуа, група, робе), циркулације, трансфере и интеракције у простору, структурисане на начин који одржава постојећи модел репродукције друштвеног живота. Репрезентација простора је концептуализација простора од стране научника, планера, урбаниста, архитеката, она представља материјализоване апстрактне конструкције, осмишљене просторе и планове. Репрезентација простора представља доминантну категорију простора у одређеном друштву, то јест моделу производње⁵³. Последњи елемент тријаде, просторна репрезентација представља, посредством приписаних симбола и слика, (до)живљен простор становника и корисника.

Лефевр у својим делима развија теорију продукције простора, која открива перспективу урбаног ткива као просторне конфигурације у ширем контексту урбанитета, који је пак људском руком произведена друга природа. Ово Лефеврово

⁵¹ Henri Lefebvre, *The Production Of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 38.

⁵² Lefebvre, *The Production Of Space*, 38.

⁵³ Henri Lefebvre, *The Production Of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 39.

откриће дало је повода немачком теоретичару Кристијану Шмиду (Christian Schmid), да напише студију о „кризи града“, под насловом *Град, простор и друштво - Анри Лефевр и теорија производње простора*, која је објављена у Минхену 2005. године⁵⁴.

На основу закључака и теорија које је Лефевр у својим делима поставио, омогућено нам је схватање сложенијих историјских, културолошких, симболичких, менталних и естетских; просторних и урбаних конфигурација, кроз Лефевров успостављени емпиризам - који феномен развита функционалних урбаних простора посматра и редукционистички (где урбани простор сводимо на емпиријски функционалну економску конфигурацију), не занемарујући просторну конфигурацију, те се тако формира простор као друштвени производ отворен за научну анализу.

Полазиште Анри Лефевра у његовом делу *Производња простора* темељи се на запажању да је у традиционалним или стандардним друштвеним наукама појам простора био маргинализован или потпуно искључен из сфере теоријског разматрања. У класичним социјалним теоријама, које оперишу непросторним концептима, време и историја су примарне епистемолошке категорије, док је категорија простора била препуштена најпре филозофији, а потом и савременим природним наукама, посебно физици и математици. Све ове науке су се углавном ограничавале на квантитативно истраживање простора, не увиђајући једну његову битну димензију - *друштвено посредовани простор*⁵⁵.

Ослањајући се на учење бројних филозофа као што су Декарт (René Descartes), који развија дуалистички систем у коме је коренито разликовао мисао, чија је суштина размишљање; и материју, чија је суштина ширење у три димензије; који је одредио крај Аристотеловској традицији. Аристотел као

⁵⁴ Лефеврова дела из седамдесетих година прошлог века углавном су посматрана као важна анализа фордистичког урбанизма и државне технократије у послератној Француској и тек се у другој половини осамдесетих година XX века, посредством Марка Готдинера (Mark Gottdiener) и Едварда Соџе (Edward W. Soja) скреће пажња на важност Лефеврове теорије простора и његове друштвене производње. Значајније интересовање за овај аспект Лефевровог рада почиње тек након превода *Производње простора* на енглески језик 1991. и *Права на град* 1996. године. Обзиром на Лефевров марксизам, појам производње простора се често јавља у преформулисаном или редуктованом облику, у зависности од тога да ли се користи у оквирима дискурса глобализације, регулационе теорије или постмодерном приступу.

⁵⁵ Henri Lefebvre, *The Production Of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 51.

јединствена фигура у историји филозофије, не схвата је као стриктно спекулативну дисциплину која је независна од посматрања чулног света, већ тежи тоталитету проблема а не завршеног знања. Традиционално грчко виђење света је тежило изградњи затвореног, потпуног система објашњења космоса, безвременог у свом трајању и истини, а који је изведен из „ваљаних пропозиција“; Аристотелова интересовања за емпиријска истраживања и аналитички (као битно научни) метод су нешто сасвим ново. Емпиријско истраживање, опажање и класификовање огромне масе података о овом свету дају спекулацији енергију и проицљивост, снабдевају је ванредним богатством представа и знања о природи и човеку, а свет, простор и време откривају у његовој иманентној сврси. Аристотел, тако сврху простора и времена налази у свакој појединачној ствари, па је стога ова конкретна. Сврха (значење) је истина, добро и самоодређење сваке природне ствари.

Трагајући за односима филозофије и науке у историјској и проблемској перспективи, Лефевр се ограничава на питање поимања простора и бављења простором. Тесна повезаност и замућене границе између филозофије и науке не потичу само из тога што је филозофија готово империјално владала сумом људског знања пре него што је оно почело да се систематизује и организује у посебне научне категорије. Све до краја 19. и почетка 20. века та веза је била тако чврста и отворена да се могло говорити о метафизичким основама наука.

Даље испитујући ставове својих савременика као што су Мишел Фуко (Michel Foucault) и Ноам Чомски, установљава да се и знање исто тако може сматрати простором, али се и даље не нуди разјашњење како премостити јаз између менталне и социјалне стварности и поља њихових деловања. Ипак уочава да моћне идеолошке тенденције изражавају идеје чији је мрежни резултат - да појединачна теоријска пракса, производи ментални простор, који је очигледно веома идеолошки и постаје место теоријске праксе, одвојено од социјалног деловања.

Враћајући се свом полазишту о постојању друштвено посредованог простора, Анри Лефевр ту димензију простора покушава да обликује у тежњи за реалним постојањем „науке о простору“, када већ епистемолошко - филозофско

учење није успело у својој намери да постави основе за ову науку. У даљем сагледавању проблема, Лефевр уочава постојање различитих врста и нивоа простора, од веома апстрактних, реалних, природних, до веома комплексних категорија чији је значај социјална производња. Сматра да је социјална производња урбаног простора фундаментална за репродукцију друштва у целини. У таквом развојном процесу мисли, Лефевр тежи стварању јединствене теорије која би обухватила поља његовог изучавања.

„Поља“ или области које Анри Лефевр изучава су: физичко, ментално и социјално, али под изразом поље, он не означава само слојеве чињеница, појава, узастопних или суперпонираних, већ и начине мишљења, акције и живота. Он се бави изучавањем логичко - епистемолошких простора, простора друштвене праксе, простором који је окупиран чулним феноменима. Опет ослањајући се на филозофска поимања простора и друштва у целини, која су детерминисали Хегел (Georg Vilhelm Fridrih Hegel), Маркс (Karl Heinrich Marx) и Ниче (Nietsche), Лефевр сматра да је сваки простор који је некада постојао, за собом оставио траг који се може декодирати и на тај начин открити генезу датог простора. Јавља се потреба за развијањем једне егзистенцијалне, културолошке, социолошке и филозофске концепције простора као друштвеног производа који је тек тако отворен за анализу. Уводећи тезу да је *друштвени простор - друштвени производ*, Лефевр објашњава значај двоструке илузије за његово настајање, као и значај физичког простора или природног окружења, које полагано нестаје под дејством човека и вештачких продуката. Природно окружење представља основ, базу социјалних односа, позадину и подлогу свих друштвено произведених простора и стога мора бити одржано у својој аутентичности.

Лефевр долази до закључка, да свако друштво а самим тим и сваки облик друштвене производње, ствара свој лични простор. На примеру античког града, који не може бити схваћен као пуки збир људи и предмета, нити можемо створити визуелну представу о њему на основу сачуваних текстова или археолошких остатака, Лефевр заправо показује да у обликовању просторних форми постоји извесна правилност, у чијој основи лежи геометријска закономерност. Ту закономерност релативизују културни и антрополошки обрасци понашања, који

одлучују о обликовању „друге природе“, о густини насељености, о близини и дистанци, о потреби за комуникацијом, али и за одстојањем; тј. о препознавању општег кода неког друштва, које је створило свој социјални простор. То ће бити веома важно за даље разумевање теорије симбола и разумевање симболичких облика меморијалне архитектуре настале у одређеном друштвено посредованом просторно- физичком контексту.

Може се закључити да друштвено посредовани простор одређује и одговарајуће место за социјалне односе репродукције и производне односе; да је вишезначна и не сасвим прозирна структура и да се приликом његовог тумачења увек мора имати у виду да је он, људском руком произведена - друга природа.

Концепт контекста који предлаже Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz) заснован је превасходно на односу човека према природи, станишту и месту. Црпећи непосредну инспирацију из филозофије Мартина Хајдегера (Martin Heidegger), издваја се посебна феноменологија места оличена у појму *genius loci* као одређење посебности појединачног места на један аутентичан и јединствен начин. Архитектура се рађа из сусрета спољашњих и унутрашњих принуда, касније употребе и просторног контекста. Свако место одређено је својим просторно - физичким контекстом, и чиниоцима који стварају његову специфичност и посебност у односу на неко друго место.

Просторни контекст је основа за интеграцију нових архитектонских разлика и склопова разноврсности. Ставови о прилагођавању контексту најчешће је виђење да значење архитектонског концепта и форме треба да произилази из тумачења и прилагођавања контексту места - микро и макро локације, као територије тренутне доступности.

ГЛАВА 2

2 Значење симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури

2.1 Експресивни концепт изражајног облика - преношење информације о значењу елемената функције и форме

Разумевање логике експресивног концепта изражајног облика архитектонског дела, базира се делом и на текстовима Аристотела, који је уметност одредио као један од начина за долажење до истине. Начин успостављања симболичког израза (изражајног облика) архитектонског дела, се разуме као израз који има своју конкретну припадност архитектонском оквиру у коме изражајно тумачење прати феноменолошки доживљај, односе према елементима архитектонске функције, форме и концептуалне фазе пројектовања у којој се симболичка форма конституише. Уметнички (архитектонски) израз је према Аристотелу битно симболичке природе, јер путем знакова и симбола изражава стварност, односно гради чулну везу између симболике и предмета. Таква, симболичка чулна веза, концентрише и увећава непосредно искуство. Јединственост и непоновљивост уметничког и естетичког искуства потиче из квалитета импресија о значењу које су организоване и уједињене у целини архитектонског дела.

Изражајни облик симболике израза меморијалне архитектуре, феноменолошким посматрањем, омогућава разумевање истог у виду експресије његовог значења. То значи да се изражајни облик архитектонског израза може посматрати као начин преношења информације о значењу одређених елемената функције и форме. Феноменологија у филозофији архитектуре, нам даје могућност да се испита однос грађеног простора према људском телу и

појавности, и тако уводи свест о форми и непосредности архитектуре. Феноменологија двадесетог века је утемељена у филозофији Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), Мартина Хајдегера (Martin Heidegger), Николаја Хартмана⁵⁶ (Nicolai Hartmann), Жака Дериде (Jacques Derrida) и тако је директно утицала на промене у тереји архитектуре.

Николај Хартман у Уводу своје *Естетике*, износи размишљање које ће значајно променити промишљање о феноменолошком доживљају, као и о односу филозофије, уметности и других граничних дисциплина као што је архитектура. Он наводи: “Естетика се не пише ни за творца ни за посматрача лепог, већ једино и искључиво за мислиоца, коме делање и држање оне двојице представља загонетку... Естетика је једна врста сазнања, са правом тенденцијом да постане наука. Предмет тог сазнања је управо она предност и визионарство“⁵⁷.

Хартман скреће пажњу на то да је пројекција филозофског мишљења о уметности дубоко посредована и да зато само ограничено важи. Искуство чулног у феноменолошком дискурсу представља одредницу која парадигму архитектуре помера са научно заснованог концепта, према неодређености архитектонске форме и обликовања симболичког израза.

Николај Хартман у свом делу *Естетика*, дефинише два принципа конституисања уметничке форме: 1) принцип формирања материје и 2) принцип формирања грађе. У архитектонском пројектовању, посебно у концептуалној фази, ова два принципа служе концептуализацији садржаја и форме, односно функције, намене и форме, стварајући јединствени систем, у коме су оба принципа постављена као једнаки конститутивни елементи формовног и симболичког израза архитектуре.

Принцип обједињавања ових принципа, Хартман објашњава кроз поступак преношења људског сензибилитета коју архитектонско дело треба да носи, стварајући елементе намењене човеку, његовим потребама и осећањима. Други вид трансформације је простор који полази од стварања иреалног, односно издвојеног света изван непосредне стварности. Кроз процес пројектовања и стварања архитектуре, прелаз из иреалног ка стварном

⁵⁶ Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Култура, 1968), 5.

⁵⁷ Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Култура, 1968), 6.

постаје место испољавања једне концепције израза. На трећем нивоу архитектура се реализује у свом материјалном и опажајном виду. Опажајна стварност реализоване архитектуре чини простор физичких елемената који граде унутрашње слојеве значења и изражајности код субјекта посматрања. Хартман полази од става да сазнање није никакаво стварање, прављење дела архитектуре или уметности, него *захватање* нечега што постоји пре сваког сазнања и независно од њега. Стварност као непосредна датост, према Хартману, може да се тумачи на различите начине, али основни смисао сазнајног става не може да се доведе у питање. Ради се о природном схватању феномена сазнања. Реализам природног и научног сазнајног држања је феномен који представља незаобилазно полазиште, али који с друге стране представља проблем који треба објаснити. Оваква критичко-реалистичка онтолошка поставка стоји у основи Хартманове естетике.

Николај Хартман је трослојну структуру⁵⁸ уметничког дела свео на двослојну, разликујући предњи план и позадину уметничког дела (пратећи Хегелову поделу на биће за себе и биће за нас). Хартман на изванредан начин потпуно негира трећи слој, настављајући да се бави односом духовног наспрам материјалног, обнављајући стару разлику материје и форме, односно разлику реалног и иреалног. На тај начин Хартман је омогућио да модерна дела која одликује одсуство духа, буду проглашена за уметничка и постану уметничка дела.⁵⁹ Концепција Николаја Хартмана је адекватан модел по коме се могу тумачити дела настала у веровању да је све дозвољено, а у времену када се из света дух повукао у себе и омогућио владавину нихилизма о чему је на најпрегнантнији начин говорио Фридрих Ниче да би тај глас у наше време прерастао у постмодерну мисао.

Иако се у први мах чини да је уметничко (архитектонско) дело саздано из једног комада показује се да то није тачно, да је оно саткано из више слојева од

⁵⁸ У књизи *Основы художества. О совершенном в искусстве* (1937) руски филозоф Иван А. Иљин (1883-1954), посебно инсистира на постојању трећег, духовног слоја уметничког дела (поред материјалног и формалног) и оно на чему он замера модерној уметности, јесте одсуство тог трећег, најдубљег слоја у уметности у савременим уметничким делима.

⁵⁹ На њега се могу надовезивати и све теорије о уметничкој димензији модерне уметности, пошто су се захваљујући њему, уметничким могли проглашавати и они објекти који то заправо нису, јер немају духовну димензију.

којих један као носилац омогућује појављивање оних других, значењских слојева. Хартман полази од тога да је уметничка творевина двослојна па се могу разликовати два плана: предњи план који је реалан и задњи план (или позадина) који је иреалан и постоји само за прималачки дух (тј. за посматрача); предњи план, је план чулног, материјалног, оно што је видљиво. Задњи план, позадина уметничког дела, је израз оног што у уметничком делу (као реалној творевини) није реално; изражава нешто што постоји само за рецептивну свест, у архитектури представља значење о смислу или садржини дела. Уметничко (архитектонско) дело не настоји да симулира стварност већ да произведе другу стварност. Оно постоји као уметничко у оној мери у којој се супротставља стварности. Проблем којим се Хартман бави је како чулно - предметни, предњи план може бити носиоц садржаја који егзистира на сасвим други начин од начина на који постоји предњи план. Позадина, по Хартману, није инфериорна; ако предњи план одређује границе формирања позадине, ако свака материја допушта само одређену врсту обликовања, овде се запажа да духовно (суштинско значење, смисао) детерминише материјални план. Та доминантност позадине и могућност да се духовно појави у материјалном се може објаснити тиме што се "духовни садржај без садејства живог духа не може наћи у обликованој материји. Он се у њој не налази "по себи" већ само "за нас" који схватамо. Продуктивни дух тако уноси садржај у материју само за дух који схвата, али није по себи и независно од тога утиснут у материју".⁶⁰ Тако је уметничком делу омогућено да егзистира на битно другачији начин; изводећи посматрача из реалне у једну другу стварност, уметничко дело није склоно пропадању, већ поседује трансисторијску природу; може се одвојити од времена свог настанка, прелазити из епохе у епоху омогућујући да се у њему касније отварају потпуно нови, дотад непознати садржаји. Сви накнадно реализовани "садржаји" остају на линији оног садржаја који је објективисан са настанком дела. На тај начин оно чува свој идентитет остајући исто у различитим гледањима. Основна тешкоћа оваквог тумачењу лежи у следећем: како разумети тај однос реалног и иреалног, тј. како може нешто иреално да се конкретизује у реалном, како се може материјализовати нешто што по својој природи није

⁶⁰ Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Култура, 1968), 110.

материјално. Иако је уметничко дело реално, разликује се од реалних ствари тиме што је у њему објективизовано нешто иреално – пренесено значење, идејни смисао дела, скривена порука.

Природа архитектуре обухвата више нивоа на којима се може тумачити, конципирати и реализовати; али се тек у целовитом смислу, кроз узастопне и истовремене поступке, реализује као комплексна изражајна структура која одговара и која се на сваком нивоу релевантно дефинише. Релативна самосталност, о којој говори Хартман, у архитектонском концепту омогућава да можемо релативизовати поједине аспекте тумачења архитектуре, њене перцепције, односно онога што можемо уочити као различите „садржаје“ изражајности или као различите облике тих садржаја који се у својој целини доживљавају као нераскидиво јединство архитектуре и њеног концепта. Можемо посебно уочити функционалност архитектуре или решења конструктивности и односа према детаљу примењене материјализације или говорити о амбијенталности и уклапању у физичко окружење; дакле, издвајати различите аспекте архитектонске хетерогености, наглашавати посебности кроз фрагменте доживљаја, али са друге стране, управо кроз њихову посебност, упућивати на уобличено јединство архитектонске концептуализације.

Архитектонска експресивност која представља однос предњег и задњег плана, односно значења и начина уобличавања идеје у функцију и форму дела, се може тумачити као облик у коме нема дословне садржине, нити скривеног приказа који треба семантички разумети. Феноменолошки израз је метафорички исказан део уобличавања, опримеравања одређеног изражајног карактера или референтне експресивности простора. Репрезентацијско (наративно) и денотирано значење нису од пресудног значаја за само дело у односу на његов експресивни израз.

2.2 Симболичка форма архитектуре

Концепт симболичке форме архитектуре темељи се у делима Ернста Касирера, Имануела Канта, Конрада Фидлера (Conrad Fiedler) и Теодора Адорна (Theodor Adorno). Развој модерног схватања симболичке форме код теоретичара архитектуре, најбоље се види у концепту Карла Бутихера *Junktur* (Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher) и његовог покушаја да се превазиђе предпостављена дихотомија у архитектури, између орнаментике и облика значења форме, у циљу интегрисања структуре дела и примењене орнаментике у морфолошку целину.

Касирер у свом делу *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*⁶¹, антиципира идеју о томе да је људски ум конституисан на такав начин, да пружи значење свему што обрађује људска свест. Тај механизам је омогућен присуством различитих симболичких форми садржаних у нашем уму: кроз уметност, историју, филозофију, религију. Све симболичке форме имају своје *слике представа*, садржане изван нашег ума, у виду појединачних просторних или значењских конструкција, које омогућавају да симболичке форме ума добијају одређено значење. Касирер сматра и да је свака значењска конструкција инхерентно симболична, или да има значење и смисао изван евидентног просторног система⁶².

Касирерово дело је настало из основних принципа и поставки неокантовске школе, што значи да је основни предуслов за његово разумевање увид у Кантову филозофију сабрану у трима критикама - *Критици чистог ума*, *Критици практичног ума* и *Критици моћи суђења*. Базирајући своје ставове на природним наукама и математичкој структури мишљења, Касирера занима проналажење јединственог принципа у свим манифестацијама духа, односно начини узајамног садејства духа и културе.

⁶¹ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања* (Београд: Нолит, 1985), 43.

Филозофија симболичких облика, је публикована у четири дела; Први део: *Језик* (1953); други део: *Митско мишљење* (1955); трећи део: *Феноменологија сазнања* (1957) и четврти део: *Метафизика* (постхумно објављен 1996. године из Касирерових радних белешки).

⁶² Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања* (Београд: Нолит, 1985), 23.

Касирер постепено формулише став о свету феномена, који на одређени начин, произилази из креативних, сазнајних процеса људског деловања. На тај начин, нуди објашњење да у процесу репрезентовања одређене идеје, учествују симболи, као чулно опажљиви предмети онога што је симболизовано. Свака представа људског деловања, за Касирера, је вештачки произведена, механичка репродукција одређеног значења, и на тај начин доводи у директну везу симболичку форму са смислом и сазнањем о некој идеји.

Анализирање значења симболичке форме код Касирера, не значи да се ради искључиво о феномену културе, већ их конституише у целовит, јединствени систем симболичке форме дела. Тако схваћено, архитектура није предмет нечег постојећег већ начин креирања симболичке форме дела.

Антропологијски посматрано, Касирерово дело се сматра значајним због начина тумачења људске културе једним духовним принципом.

2.2.1 Концепт симболичких облика

Кант је поделио људски ум у три *поља*: *логика, интуиција и разумевање*⁶³.

Схема људског ума представља уједињење репрезентација, тј. синтетички медиј у коме су асимиловани (уједињени) облици разумевања и сензуалне интуиције у искуство. Симболичке форме су заправо средство за откривање нових знања и открића.

У своја три кључна дела, која историјски коренсподирају са француском буржоаском револуцијом [Критика чистог ума (1781), Критика практичног ума (1788), Критика моћи суђења (1790)], Кант се бави: разоткривањем закона природе, разоткривањем закона слободе и истраживањем моћи суђења, која посредује између разума (који зна) и ума (који жели). Антиномија између ова два појма је традиционална антиномија између рефлексивности и оперативности, односно између теорије и праксе, а моћ суђења је, по Канту, посредник који организује дискурсе бавећи се праксом у име теорије. Кантова филозофија је критичка анализа и прерада филозофског и научног наслеђа, уз истовремено критичко анализирање способности људског ума у спознавању стварности.

Према Касиреру, симболичке форме артикулишу и откривају свет искустава, повезивањем ствари уочених у времену и простору. Човек спознаје свет кроз симболичке форме, у смислу да оне представљају пут објективизације стварности. Иако Кант мисли да постоји одређени, ограничени број облика интуиције и разумевања, Касирер верује да је број симболичких облика неограничен.

У разјашњавању симболичке форме, Касирер наводи *перцепцију* као кључни елемент у развоју симболичких форми архитектуре. Један аспект симболичких форми које Касирер никада није у потпуности објаснио је како архитекта развија своју посебну симболичку форму.

Процес кроз који архитекта развија симболичку форму дела је питање којим се бавио Конрад Фидлер у својим књигама о архитектури и уметности.

Фидлер покушава да детектује и појасни односе филозофског и уметничког искуства у процесу конституисања симболичких форми. Филозофско и уметничко

⁶³ Имануел Кант, *Критика чистог ума* (Београд: Култура, 1958), 31.

искуство, као изрази човекове друштвено - духовне продукције, су блиско повезани у производњи симболичких форми мишљења и доживљавања, проширујући простор људске делатности и могућег искуства⁶⁴. Уметничко искуство је превасходно симболичке природе, где се посредством употребе и имплементације знакова и симбола производи или изражава стварност на начин на коју је аутор перцепира. Фидлер сматра да уметност и архитектура, не стварају произвољне симболичке форме, већ граде чулну везу симбола и архитектонског дела. Чулна веза се односи на то да симболичке форме концентришу и увећавају непосредно искуство, дајући му значење, густину, перспективу, организује га и придружује евокације⁶⁵. На тај начин Фидлер уобличава свој став о значају употребе концепта симболичких форми у процесу настанка неког уметничког (архитектонског) дела, у циљу јаснијег и бољег начина преношења сазнања и порука на релацији аутор - дело - посматрач, и доживљавања тако креиране идеје о стварности.

Непоновљивост концепта симболичког облика потиче из квалитета пуноће разних импресија које су организоване, уређене и уједињене у имагинарну визију. Фидлер износи став да архитекта то чини свесно, контролишући процес тако да и објективни материјали, форме, технике и операције буду везани за дело и његове суштинске квалитете и смисао. При томе, свесна контрола креирања симболичких облика, не подразумева искључиво контролу на свесном нивоу, већ читавог субјективитета појединца, његове архитектонске визије и израза. У складу са Адорном и Касирером, Фидлер сматра да је основ уметности и архитектуре стварање форме стварности и преношења одређених сазнања и значења.

Симболичка форма архитектуре не даје конкретну слику стварности, јер би на тај начин изгубила карактер симболичке активности и престала да буде својеврстан систем знакова, језик концепта и идеје дела.

⁶⁴ Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art* (California: University of California Press, 1957), 65.

⁶⁵ Conrad Fiedler, *Conrad Fiedler's Essay on Architecture* (Kentucky: Transylvania University, 1954), 28.

2.2.2 Перцепција: кључни елемент развоја симболичких форми архитектуре

„The artistic impulse is an impulse of cognition; artistic activity, an operation of the power of achieving cognition; the artistic result, a sequel of cognition. The artist does nothing else than achieve in his own universe the work of a logical Gestalt-formation; herein lies the essence of every cognition.“⁶⁶

Conrad Fiedler, On Judging Works of Visual Art

У складу са Адорном и Касирером, Фидлер је сматрао да основ свог сазнања у уметности и архитектури, лежи у начину креирања стварности. Фидлер разматра идеју установљавања личног начина постојања уметничког и архитектонског дела, његову разлику у односу на друге креације, као и његов однос према стварности⁶⁷. Антиципира идеју о томе да архитектонско дело објављује једну непознату стварност, а ипак латентну, која постоји у уметнику – архитекти, што има пресудан значај за разумевање суштине њеног предмета стварања, односно значења које дело носи. Симболичка форма архитектуре, састоји се у томе, да је она способна да једну субјективну истину претвори у објективну за посматрача или учесника у процесу друштвеног функционисања дела. То се посебно огледа у специфичним архитектонским задацима, где креирање посебног симболичког концепта тежи успостављању инстинктивног односа са реалним и чулним светом, као и да из оног спољашњег и непосредног изнесе сазнање о значају концепта.

Проблем перцепције, за Фидлера лежи и у питању естетичких својстава симболичке форме. Специфично естетско искуство, је у сфери симболичких форми, схваћено као јединство естетичког субјекта и објекта. Категорија лепог је на тај начин, код Фидлера, одвојена од других категорија уметничког искуства, наглашавајући значај перцепције целокупног уметничког феномена.

⁶⁶ Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art* (California: University of California Press, 1957), 76.

⁶⁷ Konrad Fiedler, *О просуђивању дела ликовних уметности*, (Београд: Култура, 1965) 65.

Проблем вишезначног карактера уметности је поставио немачки филозоф, Теодор Адорно у својој књизи *Естетичка теорија*⁶⁸, са идејом да би ова двострукост уметности могла бити продуктивна, јер отвара могућност за критику. Адорно успоставља идеју о јединственој, независној уметности, која негира искуство конкретизације и успротставља се стварности. У својој Естетичкој теорији, развија идеју о концепту аутономне уметности, која би се развијала у оквирима концепта естетске форме а у циљу реструктуирања устаљених схема мишљења.

Адорно естетику дефинише као филозофску дисциплину, која истражује категорију лепог али се бави и стваралачким чином, техникама и уметничким формама, променом и значењем уметничког израза, симболичким облицима али и претпоставкама и стандардима уметничког просуђивања и доживљавања. Естетичка теорија се бави целином уметничког феномена, залазећи и у граничне области истраживања уметности и има првенствено филозофски приступ уметности. Ослањајући се на Адорнове тезе, истраживање симболичког значења архитектонског израза, бави се и испитивањем критичког потенцијала архитектуре, њеним могућностима да се детерминише механизам који испитује посебности контекста. Такође, скреће пажњу и на значај пројекције естетичког мишљења о конкретном уметничком (архитектонском) делу која је увек дубоко посредована и да у складу са тим, ограничено важи.

Са научним заснивањем естетике, повезан је методолошки проблем, као онај који одређује естетику као самосталну дисциплину или као филозофију. Теза да естетика тражи филозофију као своју основу, и да естетика као таква произилази из датог филозофског система, је иницирао Хегел а касније добија и многе друге присталице. Применом посебних филозофских метода развиле су се разне естетике: семантичка, симболичка, аналитичка, феноменолошка и друге.

Естетичка теорија Теодора Адорна и његов целокупан филозофски опус су, на теоријски завидан начин, обележили “духовну модерну” XX века. Адорновим делом је у европску филозофију унета свежина у погледу даљих феноменолошких разрада. Артикулисана сасвим несвакидашње, његова филозофија говори о

⁶⁸ Теодор Адорно, *Естетичка теорија* (Београд: Нолит, 1979).

пажљивом и константном трагању за посебним језичким исказом како би се новим идејама пронашао примеренији израз. За ову филозофску мисао се често користи и термин “естетичка филозофија”, синтагма која је Адорну лично одговарала, додатно се потрудивши да то вишеструко оправда употребом језика, који је требало да одговори новим изазовима деконструктивистичке филозофске мисли, али и укусу саме теорије уметности.

Адорново гледиште на саму уметност је такво, да рачуна са свршетком традиционалне уметности на начин на који је до тада била схваћена, и представља својеврстан израз одређене идеологије која се може вишеструко именовати, као: неопросветитељска или неохуманистичка, критичко - идеолошка или елитистичка, која намерно емитује немар према комуникативном аспекту уметности и тиме постаје недоступна масама.

Адорно у Естетичкој теорији, открива критичку теорију друштва и испитује посебну улогу уметности. Рационалном ослобађању човека од природе, предпоставља еманципаторски потенцијал уметничког стварања. Уметничко дело успоставља критички однос са стварношћу кроз *мимесис* који је контролисан посредством разума, односно кроз миметичко - рационалну активност⁶⁹. Двоструки карактер уметности - друштвени производ и аутономна творевина, управо омогућава критику која има капацитет превазилажења антагонизма између позитивитета и негативитета.

Адорно се пре свега бави критиком контемплативне позиције досадашње естетике, сматрајући да естетика, утемељена “одозго”, промашује саму уметност, обзиром да је ванвременски замишљена, и да је превазишла идеју “напретка уметности”, без могућности да непосредно реферише о уметничком изразу и естетици. Адорно жели да заснује такву естетику која иде на саму ствар, која полази од дела као објективности, а то је, према ондашњој феноменолошкој мисли, значило и према Адорну, да истинска естетика постане сумњичава према субјективистичком приступу феномену, па је доследно морао ставити ван снаге не само субјект који реципира уметност и понире у дело, већ и да одбаци и заводљиву романтичарску идеју која узима аутора дела као ванвременског аутора

⁶⁹ Теодор Адорно, *Естетичка теорија* (Београд: Нолит, 1979), 107.

што уметничку творевину доводи до њене “стваралачке пуноће”. Уколико би се остало на субјективном становишту, чије би полазиште био реципијент, који је традиционално конзервативан тј. одбија најновију уметничку динамику, имали бисмо естетику која би теоријски рационализовала антиавангардистичко гледиште. Насупрот томе истинска естетика, по Адорну, полази од најновијег уметничког искуства, и тиме немачки филозоф рационализује становиште модерне. У целини узев, Адорнова је “естетика битно критика традиционалне естетике”, односно критика импликација нововековне метафизике субјективности.

Адорно тврди да једна аутономна уметност може сломити успостављену стварност и негирати искуство конкретизације. У Естетичкој теорији, развија идеју једне аутономне уметности у оквирима концепта естетске форме или способности уметности за унутрашњу организацију саме себе, како би се реструктурирали постојећи шаблони мисли. Аутентично уметничко дело постиже једну врсту вредносне истине, кроз своју способност да предочи нашој свести друштвене контрадикције и антиномије (противречности).

Будући да је пре свега заинтересован за проблем аутономије уметности, Адорно у Естетичкој теорији не посвећује довољно пажње уметностима које су хетерономне, као архитектура (примери које наводи углавном потичу из музике и књижевности). Критичка теорија је на архитектуру утицала посредно. Могуће је уочити спектар различитих облика повезаности, од „афинитета према критичкој теорији Франкфуртске школе” америчког теоретичара модерне архитектуре Кенета Фремптона (Keneth Frampton), до идеја о непосредној примени теза критичке теорије у анализи архитектуре у раду Хилде Хејнен (Hilde Heunen).

ГЛАВА 3

3 Улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури

3.1 Комуникацијска улога симболике архитектонског израза

Меморијална архитектура је схваћена као материјални остатак неке идеје или догађаја из прошлости, као елемент који може да послужи за разумевање простора и времена у којима су настајали. Анализа изабраних примера говори о томе да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре.

Преношење симболичке информације на релацији аутор - дело - посматрач, разумевање и интерпретирање исте, врши се у различитим контекстима па симболика архитектонског израза меморијалне архитектуре има функцију преношења поруке о значењу појединачног дела, тако да без употребе симболичког значења употребљених елемената форме и просторне диспозиције, није могућ свеобухватан приступ у пројектовању меморијалне архитектуре.

Тумачењем симболике архитектонског израза, кроз анализу функционалне и просторне поставке дела, употребљених елемената форме и материјализације, можемо да разумемо део поруке или значења неког дела меморијалне архитектуре.

Парадигматска промена формалних карактеристика меморијалне архитектуре почеће током друге половине педесетих година⁷⁰. Соцреалистичка

⁷⁰ Избацивањем Комунистичке партије Југославије из Источног блока резолуцијом Информбироа 1948. године Федеративна Народна Република Југославија била је приморана да крене сопственим путем који је подразумевао балансирање спољне политике између Истока и Запада. Након економске блокаде СССР-а помоћ полако почиње да долази из земаља попут Велике Британије и Сједињених Америчких Држава, а паралелно са њом покреће се и културна

естетика не губи свој континуитет у одређеним срединама, али доминантни и репрезентативни образац манифестовања друштвеног сећања сада преузимају различите особености модернистичке естетике. Током шездесетих година модернистичко удаљавање од наративних образаца соцреализма догађало се паралелно са спознајом политичких структура како се друштвено сећање на догађаје из Другог светског рата новим генерацијама најбоље преноси путем популарних медија, од којих је најзаступљенији медиј филм. Због тога, током тих година, владајуће структуре и борачке организације, уз конкурсе за меморијалне паркове и споменике, стављају нагласак и на различите облике активације друштвеног сећања: активно кориштење споменичких објеката, комеморативне ритуале и фестивалске свечаности везане уз важне датуме, организовани школски обиласци меморијалних места.

Увиђајући проблеме у преношењу моралних и етичких вредности Револуције млађим генерацијама, Председништво Савезног одбора СУБНОР-а 1971. расправља о *Тези о савременим аспектима неговања и развијања револуционарних традиција*⁷¹, и констатује како се неговање и развијање револуционарних традиција не може сводити само на прославе и јубилеје револуције, сећања, подизање споменика и истицање значаја револуције, већ да то треба да буде свакодневна пракса и борба за мењање друштвених односа у правцу остваривања трајних циљева револуције⁷².

Иако су југословенски споменици грађени након Другог светског рата имали задатак обележавања и комеморације револуционарних друштвено - политичких промена у земљи, формирајући притом нова места друштвеног сећања, на

размена и повећава присутност југославенских уметника на Западу. Раскид са СССР-ом већ ће раних педесетих година утицати на већину српских уметника и архитеката и омогућити повратак предратноме плуралитету модернистичког изражаја, односно отворити пут истраживањима нових изражајних могућности унутар аутономне уметничке сфере. С друге стране, меморијална архитектура током читавог социјалистичког раздобља задржава јасну функцију те и исказује склоност социјалистичком реализму.

⁷¹ Архив Југославије, Београд, Фонд: КПР (Председнички кабинет), Кутија: ИИ-2-е-1. Теза о савременим аспектима неговања и развијања револуционарних традиција, 1971.

⁷² Такви закључци иду у прилог тврдњи да су друштвено - економске промене шездесетих и студентски немири 1968. године снажно утицали на кризу споменика и указали на потребу промене политике сећања. Она се није лако носила с развојем нових медија, са потрошачком културом, као и са општим процесом глобализације који су радикално мењали модалитете производње, извођења и кориштења друштвеног сећања.

обликовном нивоу су задржали наративну и симболичку транспарентност традиционалне споменичке форме. Иако је дошло до раног прекида са политички обавезујућом догмом социјалистичког реализма и прихватањем модернизма као пожељног облика друштвено - уметничке производње касних педесетих година, наративни и реалистични скулпторски елементи наставиће да се појављују у реализацијама друштвеног сећања током читавог раздобља социјалистичке Југославије. Улога споменичке културе у југословенској политици друштвеног сећања првобитно се примарно везала уз учествовање у формирању колективног знања и друштвеног идентитета методом селекције пожељних наратива из прошлости. Током педесетих година споменичка архитектура поступно се ослобађа своје изразите наративности и од шездесетих надаље бива усмерена стварању нових места сећања употребом средстава високога модернизма, како би, међу осталим, што боље кореспондирала с визуалном културом млађих генерација. Иако је снажење колективне меморије путем телевизије и радија постало лакше, друштвено - политичко значење споменичке архитектуре почеће да слаби тек половином седамдесетих година.

Досадашња истраживања створила су јасан друштвено - културни оквир за разумевање формалног развоја меморијалне архитектуре у послератној Србији. Уколико тему меморијалне архитектуре сагледамо у оквиру интердисциплинарног студија сећања, онда сваком делу меморијалне архитектуре морамо приступити као једном од облика репрезентације друштвеног сећања, а његовим формалним карактеристикама као резултату културно условљених комуникативних образаца те реализације.

Студије сећања представљају продуктивно, али још увек релативно аморфно научно подручје, а због изостанка јасно дефинисаног појмовника кључних термина, покушаји синтезе досадашњих истраживања су ретки. Међу њима се истиче теоријски приступ Зигфрида Шмита (Siegfried J. Schmidt), који проблему недостатка хомогене теоријске основе приступа конструктивистички, тврдећи да су когнитивни механизми индивидуалног и друштвена динамика колективног сећања аналогни и међузависни процеси⁷³. Шмитов модел не нуди само целовит и

⁷³ Siegfried J. Schmidt, *Memory and Remembrance: A Constructivist Approach. Media and Cultural Memory. An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin: De Gruyter, 2008), 191.

неутралан теоријски оквир, већ и превазилази уобичајени проблем дихотомије индивидуалног и друштвеног сећања, чинећи адекватно полазиште за разматрање њиховог комплексног односа и хетерогене продукције меморијалне архитектуре у послератној Србији.

Улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, се на тај начин схваћено, може посматрати на нивоу преношења поруке о значењу самог архитектонског дела и механизма у концептуалној фази архитектонског пројектовања⁷⁴, коју аутор користи, како би на адекватан начин одговорио на тему и уклопио функцију и форму дела у одговарајући просторни и културни оквир.

Улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури има и основни комуникацијски значај на релацији аутор - дело - посматрач. Свака комуникација има друштвени и културни контекст „дефинисања” (групе, појединци). Комуникација је битна страна друштвеног и културног развоја. Култура разрађује форме и правила комуницирања, која одговарају конкретним условима људске интеракције, условима чија је функција да обезбеде најефикасније постизање циљева.

Процес преношења или размене као што су идеје или схватања помоћу симболике израза (функције, форме, просторне поставке), можемо назвати *комуникацијском улогом* симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури.

Комуникацијска улога симболике архитектонског израза се уопштено може посматрати као однос која се остварује помоћу знакова и симбола са архитектонским концептом. Комуникација као семиотичка интеракција није феномен својствен једино људима, али међу људима добија посебне облике. Комуникацијска улога симболике архитектонског израза у пројектовању меморијалне архитектуре може бити средство усмеравања, контролисања,

⁷⁴ Иван Петровић, *О проблемима и методама пројектовања* (Београд: Биро за грађевинарство, 1977), 11.

Концептуални ниво, који се назива и самоорганизујући, има задатак да донесе опште смернице, дефинише сврху пројектовања као и опште циљеве рада. На овом нивоу, архитекта бира стратегију пројектовања која ће на најадекватнији начин постићи задате циљеве. Одлуке на овом нивоу су далекосежне, испитују се ресурси, ограничења и услови локације и сл. Након концептуалног нивоа пројектовања следи **стратегички и технички ниво**. Овакав модел се односи на спровођење процеса пројектовања, и приближно одговара подели пројекта на идејни, главни и извођачки.

мотивисања и вођења појединца према значењу које аутор жели да пренесе. На тај начин схваћено, комуникацијска улога је форма општења, интеракција на симболичком плану, размена информације помоћу плана, знакова, симболичке форме, архитектонско - урбанистичког концепта уопште.

Улога симболике архитектонског израза у оквирима меморијалне архитектуре, је преношење садржаја датог у форми значења у простор друштвеног догађања; представља пренос информација идеја, ставова или емоција најчешће с намером да се утиче на понашање посматрача или посетиоца. Она представља узајамно опажање и оцењивање, наклоност или ненаклоност према креираном просторном решењу и елементима који граде простор.

Антрополошка и етнографска дефиниција комуникације узима у обзир не само поруке, пошиљаоце и примаоце, већ и „канале”, „кодове” и „подешавања”. У антрополошким концепцијама порука је полазиште (идеја аутора формирана у концептуалној фази архитектонског пројектовања), али се води рачуна и о другим важним стварима. Кључни елементи процеса комуникације су пошиљалац (аутор), прималац поруке, порука и канал комуникације (симболика архитектонског израза). Поруком се може сматрати формовно и просторно видљива формулација идеје коју креира аутор. Канал је носилац поруке, средство којим се порука преноси, односно архитектонско - урбанистичка поставка дела, форма и структура дела. Канал комуникације је заправо порука о симболици места, догађаја који се обележава, мотив сећања и адекватног обележавања историјског места.

Процес комуницирања (канал комуникације) у том смислу, захтева кодирање и декодирање поруке. Кодирање обавља аутор претварајући мисли и идеје у симболичке форме и функције које преносе поруку о значењу. Прималац декодира симболе да би схватио и интерпретирао значење поруке. За процес комуникације битно је окружење или контекст (контекст комуникације). Комуникација је неодвојива од идеолошких ставова, убеђења и предрасуда. Семиолошком анализом не могу се обухватити мисли или идеје; њих можемо сазнати тек када се саопште или на одређени начин материјализују, а могу се саопштити само свођењем на систем комуникационих конвенција, које стварају

могућност и за учешће других људи у процесу општења. Да би се то постигло, систем знања треба да се претвори у систем знакова: идеја се препознаје када се, пошто је постала заједничка, претвара у код (анализа архитектонско - урбанистичког концепта, анализа функције, форме, детаља), који кроз специфичност комуницијске улоге симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре бива адекватно повезан и са националном и културном традицијом.

3.2 Улога просторно - физичког оквира у креирању симболике архитектонског израза

Однос меморијалне архитектуре према просторно - физичким карактеристикама локације битно утиче на развој концептуалне фазе у пројектовању. Предпоставља се да просторно - физички услови локације утичу на развој архитектонско - урбанистичког концепта а самим тим и на успостављање симболике архитектонског израза дела. Симболика архитектонског израза битно је условљена односом према просторно - физичком контексту, месту настанка дела меморијалне архитектуре. Истраживање ће испитивати утицај просторно - физичких услова локације на развој концепта у архитектонском пројектовању меморијалне архитектуре као начина уклапања у физичку непосредност. Постављање архитектонског концепта меморијалних објеката битно је условљено просторним карактеристикама ужег и ширег окружења, кроз начине постављања просторних решења (функције) и посредно утиче на симболику архитектонског израза. Постизање визуелне сагласности меморијалне архитектуре и просторно - физичких услова уже и шире локације, а тиме и избегавање конфликта, се проверава кроз анализу физичких односа између елемената форме и окружења.

Интересовање архитектата за простор у којем пројектују своје дело, има превасходно егзистенцијални карактер. Интересовање потиче из потребе да се схвате односи у непосредној физичкој околини, да се унесе ред и смисао у простор деловања. Разумевање просторно - физичког контекста је усмерено према установљавању динамичне равнотеже између архитектонског објекта и његове околине. Телкот Парсонс (Talcott Parsons) сматра да се акција састоји од конструкција и поступака, којима људска бића формирају своје осмишљене намере и примењују их у просторним контекстима.⁷⁵

Грчки филозофи су такође начели тему промишљања о простору. Парменид (Παρμενίδης) је сматрао да се простор као такав, не може замислити, па да према томе не постоји. Платон је увео геометрију у науку о простору, али је тек Аристотел развио теорију „места“ (топос). За Аристотела, простор је збир свих

⁷⁵ Talcott Parsons, *Socieeties New Jersey* (London: Prenice Hall, 1967), 5.

места, једно јединствено динамично поље са својим правцима и квалитативним особинама. Његов приступ се сматра покушајем систематизације примитивног, прагматичког простора. Касније теорије о простору се више заснивају на Еуклидовој (Εὐκλείδης) геометрији него на Аристотелу, па су дефинисале простор као бескрајан и хомоген, третирајући га као једну од димензија свемира. Таква концепција јединственог простора, се дели на неколико „простора“: конкретни физички простор (микро, свакодневни, макро) и на апстрактне математичке просторе, које успостављају појединци у тежњи да опишу свој физички простор.

Архитектонски простор, се прилагођава органској физичкој непосредности, и настоји да омогући добру оријентацију перцепцијом. Такав простор илуструје одређене пројектантске концепте и идеје, и повезан је са просторним схематама човековог индивидуалног и јавног света. Архитектонски простор можемо схватити и као конкретизацију човековог егзистенцијалног простора.⁷⁶

Просторно - физички контекст је у концептуалној фази архитектонског пројектовања изразито сазнајне природе. Он утиче на друге, директније и пуније доживљене нивое пројектовања у концептуалној фази. Можемо рећи и да просторно - физички контекст представља ниво тла на коме се конфигурација архитектонског простора развија. Архитектонско - урбанистички концепт се формира путем међусобног и узајамног деловања архитектонских активности са топографијом, растињем, климатом. Сваки просторни оквир има и ограничен низ могућности за оријентацију и идентификацију, па се може рећи и да поседује одређени капацитет, одређен његовим структурним особинама. Иако је просторно - физички контекст, у основи само подлога за развијање концепта у архитектонском пројектовању, он има своју структуру. Пружа извесне површине, које су погодне за развој концепта, а исто тако даје индикације за правце и образовање домена. Уколико са једне стране поставимо пројектни задатак и различите потребе и намене које концепт места треба да задовољи, долазимо до улоге просторног контекста, као односа идентитета и усмеравања архитектонске активности тако да се концепт материјализује тамо где тај однос проналази свој одговарајући физички амбијент.

⁷⁶ Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture* (London: Allen and Unwin, 1963), 67.

Падине, ивице, промене у текстури земљишта снажно индицирају и сугеришу оне површине које ће постати део људске представе о месту које носи одређено значење и поруку. Улога просторно - физичког контекста у концептуалној фази архитектонског пројектовања на креирање симболике израза, лежи у препознавању физички заштићеног места које се лако повезује са значењем концепта и у узајамном је деловању са околином.

Имагинарни процес освајања пејзажа и целокупног доступног просторно - физичког контекста, промењив је са нпр. сменом годишњих доба, па тако може постати интиман, забрањујући, скривен, отворен. Просторни оквир има функцију да формира континуалну подлогу одређене грађене средине. На урбаном нивоу, појединац има свој приватни егзистенцијални простор али је битно да се он подразумева као део неке веће целине. Такво подразумевање расте заједно са потребом да архитектонски простор постепено урасте и у друштвени контекст, јер тако добија свој пуни значај. На тај начин, уклапање архитектонско – урбанистичког концепта у просторно - физички контекст или креирање нове физичке непосредности, постаје друштвено препознатљиво место које посетиоцима остаје у просторној меморији. Такође уклапање архитектонско – урбанистичког концепта и идеје о месту у физичко окружење које поседује одређену или директну повезаност са темом архитектонског дела, значајно одређује развој концептуалне фазе пројектовања, сугеришући на оне правце који посебно афирмишу оригинални идентитет места као територије доступности за уклапање симболике архитектонског израза у физичку непосредност.

II

УТВРЂИВАЊЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

.....

У другом делу рада спроведено је истраживање о утврђивању значења симболике архитектонског израза, извесног репрезентативног броја, меморијалне архитектуре подизане током последње три деценије постојања Југославије на територији Србије, посматрано на примерима ауторске праксе. Томе предходи успостављање оних критеријума који су релевантни за избор архитектонских реализација, као и за студије случаја које су на основу њих урађене. Разумевање и тумачење симболичког значења архитектонског израза јасно одређује проблем овог дела истраживачког рада, обзиром да је њихово утврђивање ствар анализе и свеобухватног истраживања појединачних примера и теоријских поставки. Намера рада је да се теоријским и практичним истраживањима одабраних примера анализира и објасни симболика архитектонског израза изабраних дела меморијалне архитектуре.

II ДЕО:

УТВРЂИВАЊЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

Глава 4: КЛАСИФИКАЦИЈА КРИТЕРИЈУМА

- 4.1 Критеријуми за избор референтних примера
- 4.2 Избор референтних примера за анализу

Глава 5: СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА

- 5.1 Студија случаја 1: *Спомен парк Слободиште*, брдо Багдала, Крушевац (1964), архитекте Богдана Богдановића (1922-2010) и Светислава Жујовића;
- 5.2 Студија случаја 2: *Спомен парк палих бораца НОБ'а, учесника Попинске борбе*, Штулац, Врњачка Бања, (1979 - 1981), архитекте Богдана Богдановића;
- 5.3 Студија случаја 3: *Гробље стрељаних 1941*; Градичка коса, Краљево, Србија (1970 - 1973), архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938 - 2005);
- 5.4 Студија случаја 4: *Гробница деце ратне сирочади*; село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића;
- 5.5 Студија случаја 5: *Спомен комплекс Кадињача*; Ужице, Србија (1951-1971), архитекте Александара Ђокића (1936 - 2002) и вајара Миодрага Живковића.

Глава 6: ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА АНАЛИЗЕ СИМБОЛИКЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

ГЛАВА 4

4 Класификација критеријума

4.1 Критеријуми за избор референтних примера

Овај рад има за циљ истраживање и утврђивање значења симболике архитектонског израза, извесног репрезентативног броја, меморијалне архитектуре подизане током последње три деценије постојања Југославије на територији Србије, посматрано на примерима ауторске праксе.

Први критеријум за одабир примера меморијалне архитектуре који су предмет истраживања је: **а)** прилагођеност пројектантског решења просторно - физичком оквиру у коме је настао као и начин на који архитектонски израз дела репродукује конкретан просторно - физички контекст у коме је настао. То се пре свега односи на анализу примењеног архитектонско - урбанистичког решења изабраног дела меморијалне архитектуре, на начин на који се решење уклапа у физичку непосредност и на спроведене интервенције у просторно - физичком ткиву које су омогућиле или не, да дати физички контекст партиципира у реализацији симболике архитектонског израза.

Розалинд Краус (Rosalind Epstein Krauss, 1941-) америчка историчарка уметности, увела је појам проширеног поља у уметности, 1979. године. Она повезује појмове и појавне облике споменика, архитектуре и пејзажа, пре свега осврћући се на повезаност просторно - физичког контекста (пејзажа) са формом споменичке архитектуре. На тај начин схваћено, прилагођеност архитектонско - урбанистичког решења меморијалне архитектуре, гради не само одређену архитектуру комеморисаног догађаја већ и архитектуру пејзажа⁷⁷, што чини

⁷⁷ Krauss, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field“. The Art of Art History: a critical anthology. (New York) 1998: 281–298, izvor: <http://doubleoprative.files.wordpress.com/2009/12/krauss-rosalindsculpture-in-theexpandedfield.pdf>, 28. mart 2014.

суштинску одредницу издвојеног критеријума за одабир реализација.

Обзиром да се у раду, кроз студију случаја, анализира симболика меморијалне архитектуре више аутора; *други критеријум* за избор дела је: **б)** приближно исти временски период за настајање изабраног примера меморијалне архитектуре (60-те, 70-те, 80- те године XX века). Овај критеријум произилази из тежње да се спроведено истраживање фокусира на одређени историјски и друштвени период, како би било могуће извући одређене аналогije са временом које му је предходило и установљавање утицаја која су дата дела меморијалне архитектуре евентуално извршила на друге ауторе и касније пројектоване меморијалне објекте. Период након Другог светског рата донео је све последице рата - страдање, рушење, урушавање. Многи споменици су нестали а почиње са пројектовањем и подизањем споменика посвећеним догађајима из Другог светског рата. Одабиром меморијалне архитектуре настале у деценијама после рата (60-те, 70-те, 80- те године XX века), могуће је лакше упоређивање и разумевање друштвених околности, које су важиле и на пољу архитектуре и уметности а које су значајно утицале на концептуалну фазу у пројектовању меморијалне архитектуре.

Трећи критеријум који је био значајан за одабир је: **в)** начин употребе материјала у пројектовању и реализацији дела меморијалне архитектуре. То се не односи само на конструкцију споменика и споменичког решења, веч и на начине оперисања са елементима просторно - физичког контекста, на начин на који су небо, тло и земља елементи који граде материјализацију меморијалне архитектуре. Начин на који аутори граде архитектонски простор и архитектуру пејзажа су вишеструки и обухватају читав низ радњи, од усвајања архитектонско - урбанистичког концепта до одабира материјала за реализацију дела, његове конструкције и примењених детаља, а све у циљу преношења поруке о значењу одређеног дела. То се посебно огледа у примени једноставних, примарних конструктивних решења, у примени природних материјала и у коришћењу природних потенцијала места (тло, природна и пројектована морфологија терена, однос неба и тла). Такође, овај критеријум подразумева и разликовање размере елемената симболике употребљене у конституисању симболике форме, што

разликује споменике једноставних стилских карактеристика од оних који симболику израза граде управо употребом стилских елемената, орнаментиком, скулпторским детаљима и сл. Критеријумом ће се бирати они примери чија је размера елемената симболике прилагођена архитектонској анализи, који су сведенији у свом симболичком изразу, обзиром да се истраживање не бави анализом стилских детаља, карактеристика и примењене орнаментике.

Четврти критеријум за одабир примера за анализу је: г) територија на којој се налази дело меморијалне архитектуре. За потребе анализе и доступност архивске грађе, бирани су они примери који су реализовани на територији републике Србије. Критеријум омогућава извођење закључака у односу на релевантни просторни и друштвени контекст, као и у односу на тада актуелна дешавања на пољу уметности и архитектуре. Закључна разматрања су такође примењива у пољу домаће праксе. Такође, овај критеријум омогућава да се за изабране реализације омогући једноставнији увид у пројектну архивску грађу, доступност локација за утврђивање постојећег стања и припремање иновираних фото документације.

4.2 Избор референтних примера за анализу

На основу успостављених критеријума извршен је одабир референтних примера меморијалне архитектуре који ће бити непосредни предмет анализе у оквиру студија случаја. Важно је напоменути да су одабране реализације, осим испуњености критеријума за избор, дела која у највећој мери одговарају предмету истраживања.

Испуњеност критеријума је схематски дата у табеларном прегледу изведених дела меморијалне архитектуре сва три аутора, и обележена знаком (• - тачка), која говори о испуњености критеријума на посматраном примеру.

Оно што издваја ове изабране примере од других из опуса ових архитеката, осим задовољења усвојених критеријума, је специфичан начин преношења информације о симболичком значењу дела и комуникацијској улози симболике израза коју на тај начин успоставља са посматрачем или корисником дела меморијалне архитектуре, а што није обухваћено дефинисаним критеријумима, већ је резултат предходне анализе предмета истраживања и уочавања потенцијала да се одређени аспекти теме у оквиру изабране реализације посебно тумаче.

Проблем и предмет овог истраживања је анализа и тумачење симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре кроз разумевање пројектантског решења, посматрано на изабраним примерима:

- *Спомен парк Слободиште*, брдо Багдала, Крушевац (1964).

Спомен парк Слободиште посвећено је палим борцима и жртвама фашистичког терора Крушевца. Дело је архитеката Богдана Богдановића (1922-2010) и Светислава Жујовића, настало у периоду 1965-1978. године.

- *Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе*, Штулац, Врњачка Бања, (1979-1981), архитекте Богдана Богдановића. Спомен - парк „Попина“ (познат и под именом „Снајпер“) је меморијални парк на узвишењу поред Попинске реке у месту Штулац, код Врњачке Бање. Комплекс заузима

површину од 12 хектара, а грађен је од 1978. до 1981. године. На овом су месту 13. октобра 1941. године Трстенички партизански одред и Драгосињачка чета Краљевачког одреда водили су вишечасовну борбу против делова 171. немачке дивизије. Изабрани примери архитекте Богдана Богдановића представљају само део његовог рада на пољу меморијалне архитектуре а сваки од њих се битно разликује по величини, примењеној скулптуралној форми, просторној диспозицији и употребљеним просторним симболима.

- *Гробље стрељаних 1941.*; Градичка коса, Краљево, Србија (1970- 1973). Пројекат Гробља стрељаних у Краљеву је првонаграђено конкурсно решење архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938-2005) из 1971. године. Пројектна документација је израђена у периоду 1971-1973. године када почиње изградња меморијалног комплекса која није завршена у потпуности до данас. Краљевачко Гробље стрељаних једно је од највећих стратишта у Србији из Другог светског рата. Фашисти су средином октобра 1941. године на овом месту погубили око две и по хиљаде Краљевчана као и неколико десетина избеглица из Словеније, Хрватске и БиХ. По завршетку рата, у амфитеатру на Гробљу, сваке године је додељивана "*Повеља против рата, за мир у свету*".

- *Гробница деце ратне сирочади*; село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића, која је данас у оквиру сеоског гробља. Изабрани примери меморијалне архитектуре Спасоја Крунића су настали у периоду од 1970. до 1985. године и сви су пројектовани и реализовани у граду Краљеву и његовој околини (село Конарево). Тематски повезани, ипак се веома разликују по својој размери и начину компоновања форме, употребљеним симболичким елементима као и по начину функционисања меморијалне архитектуре.

- *Спомен комплекс Кадињача*; Ужице (1951-1971), архитекте Александара Ђокића (1936-2002) и вајара Миодрага Живковића. Знатно проширење комплекса извршено је 1979. године по пројекту архитекте Александра Ђокића и вајара

Миодрага Живковића. Тада је заокружена споменичка целина која је обухватила алеју радничког батаљона и амфитеатар. На свечаном отварању споменика, Јосип Броз Тито је одржао свој последњи велики говор у СФРЈ.

Одабрани примери датирају из различитих периода социјалистичке Југославије (60 - тих, 70 - тих и 80 - тих година) и представљају дела која на својеврстан начин обележавају своју епоху, али служе и за темељно преиспитивање усвојених пројектантских решења и симболике употребљене кроз функцију и форму решења.



Одабир референтних примера на основу предходно усвојених критеријума, извршен је након следеће анализе.

4.2.1. Табела 1: Преглед реализованих дела меморијалне архитектуре Богдана Богдановића
Архитекта Богдан Богдановић (1922- 2010)⁷⁸:

Година	Назив дела, локација	Фотографија дела	Фотографија			
			к1	к2	к3	к4
1951-52	<i>Споменик јеврејским жртвама фашизма - слика 4.2.1.1</i> Београд, Србија		•			•
1959-60	<i>Спомен гробље жртвама фашизма - слика 4.2.1.2</i> Сремска Митровица, Србија		•		•	•
1959-65	<i>Партизански споменик - слика 4.2.1.3</i> Мостар, Босна и Херцеговина		•	•	•	
1959-66	<i>Споменик у Јасеновцу - слика 4.2.1.4</i> Јасеновац, Хрватска		•	•	•	
1960-65	<i>Спомен парк Слободиште - слика 4.2.1.5</i> Крушевац, Србија		•	•	•	•

⁷⁸ Извор: *Графички романи Богдана Богдановића* (Нови Сад: Галерија Магице српске, 2002), стр. 12,13.

1960-73	<i>Светилиште посвећено српским и албанским партизанима у рату 1940-1945 - слика 4.2.1.6</i> Косовска Митровица, Србија		• • •
1961	<i>Групи кенотафи палих бораца отпора - слика 4.2.1.7</i> Прилеп, Македонија		• • •
1961-71	<i>Споменик палим борцима у свим ослободилачким ратовима: 1804-13, 1876-78, 1912, 1914-18, 1941-45 - слика 4.2.1.8</i> Књажевац, Србија		• • •
1969-74	<i>Ратничко гробље - слика 4.2.1.9</i> Штип, Македонија		• • •
1969-81	<i>Спомен парк Гаравице са кенотафима жртава фашизма - слика 4.2.1.10</i> Бихаћ, Босна и Херцеговина		• •
1970-80	<i>Спомен подручје са маузолејом ратницима - слика 4.2.1.11</i> Чачак, Србија		• • •
1971	<i>Групи кенотафи у Белој Цркви - слика 4.2.1.12</i> Бела Црква, Србија		• • •
1971-75	<i>Групи кенотафи у Травнику - слика 4.2.1.13</i> Травник, Босна и Херцеговина		• •
1972-77	<i>Споменик слободе у Иванграду - слика 4.2.1.14</i> Иванград, Црна Гора		• • •
1973-75	<i>Светилиште палих бораца за слободу - слика 4.2.1.15</i> Власотинце, Србија		• • •

1978-80	<p><i>Спомен парк Дудик са кенотафима жртава фашизма - слика 4.2.1.16</i></p> <p>Вуковар, Хрватска</p>		<p>• • •</p>
1979-81	<p><i>Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе - слика 4.2.1.17</i></p> <p>Штулац, Врњачка Бања, Србија</p>		<p>• • • •</p>







На основу сагледаних реализованих дела меморијалне архитектуре Богдана Богдановића, одабрани су они који су настали на територији републике Србије; дела настала у посматраном временском периоду (60-те, 70-те, 80-те године XX века); дела која су по својој архитектонско - урбанистичкој поставци конципирана као спомен паркови односно као меморијални комплекси; и они примери који у највећој мери показују повезаност са просторно - физичким контекстом у смислу изградње симболике функције и форме дела. Одабрани *Спомен парк Слободиште*, за разлику од других пројектованих и реализованих спомен паркова аутора Богдана Богдановића, у највећој мери остаје лишен његове препознатљиве стилске орнаментике која је сама по себи довољна тема за испитивање симболике израза, већ је решење базирано на архитектонско - урбанистичкој поставци меморијалних целина, на самој споменичкој зони која је склуптурално сведенија од других споменика аутора (размера елемената симболике) и које у највећој мери користи потенцијал места као просторно - физичке непосредности која гради симболику израза меморијалног дела. Спомен парк Слободиште, усвојеним архитектонско - урбанистичким концептом, грађењем симболике архитектонског простора према постојећем просторно – физичком контексту, начин примене симболике елемената форме и функције, посебно се издваја у односу на друге пројекте архитекте Богдановића, и представља значајан полигон за истраживање симболике архитектонског израза.

Друго изабрано дело *Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе*, настаје две деценије касније, на територији републике Србије, географски повезано са предходном локацијом. Сам споменик је сведене архитектонске

форме, без стилске орнаментике и детаља, а иницијално је пројектован као део спомен парка који није у целини реализован. Такође, као и предходни референтни пример за анализу, на посебан начин решење успоставља однос са просторно - физичким контекстом који такође у великој мери одређује симболику архитектонског израза споменика, који се доживљава као реперна тачка у простору.

4.2.2. Табела 2: Преглед реализованих дела меморијалне архитектуре Спасоја Крунића

Архитекта Спасоје Крунић (1939-)⁷⁹

Година	Назив дела, локација	Фотографија дела	к1 к2 к3 к4			
1970-	Гробље стрељаних 1941. - слика 4.2.2.1 Краљево, Србија		•	•	•	•
1975	Споменик Јевремовић - слика 4.2.2.2 Ново Гробље, Београд, Србија			•		•
1976-77	Споменик стрељаним женама таоцима - слика 4.2.2.3 Круг фабрике „Јасен“, Краљево, Србија			•		•
1977	Споменик Љубинки Здравковић - слика 4.2.2.4 Велика Плана, Србија			•		•
1981	Споменик Биочић - слика 4.2.2.5 Село Биочић, Хрватска, порушен 1995. године			•	•	
1985	Споменик Слађи Маричић - слика 4.2.2.6 Краљево, Србија			•	•	•

⁷⁹ Извор: <http://spasojekrunic.com/flashSrb.php>




1985	<i>Гробница деце ратне сирочади - слика 4.2.2.7</i> Село Конарево, Матарушка Бања, Србија		• • • •
1985	<i>Споменик Божи Сузићу - слика 4.2.2.8</i> Градско гробље, Сомбор, Србија		• • •
1987	<i>Споменик Емилијану Јосимовићу - слика 4.2.2.9</i> Београд, Србија		• • •
1991-92	<i>Храм Христа Спаса - слика 4.2.2.10</i> Приштина, Србија		• •
1995-05	<i>Сцена код споменика Драгољубу Михаиловићу - слика 4.2.2.11</i> Равна Гора, Србија		• • •
1998-00	<i>Споменик српским јунацима отаџбинског рата 1991-95 - слика 4.2.2.12</i> Билећа, Република Србија		• • •
2003	<i>Споменик Поповић - слика 4.2.2.13</i> Ваљево, Србија		• • •
2006	<i>Споменик проти Ковачевићу - слика 4.2.2.14</i> Иванград, Црна Гора		• •
2006-	<i>Капела на гробљу стрељаних 1941. - слика 4.2.2.15</i> Краљево, Србија		• • •

Приликом одабира референтних примера за анализу архитекте Спасоја Крунића, изабран је меморијални комплекс *Гробље стрељаних 1941.*, како би са *Спомен парком Слободиште* могле да се изведу одређене компарације и закључна разматрања о начинима архитектонско - урбанистичког пројектовања меморијалних комплекса и на тај начин


успостављеној симболици архитектонског израза дела. Гробље стрељаних 1941., у градитељском опусу архитекте Крунића, је и једино реализовано дело меморијалног комплекса, које је временски, географски и тематски повезано са одабраним реализацијама Богдана Богдановића. Сам пројекат Гробља је изабран и због значаја у анализи усвојеног архитектонско - урбанистичког концепта, начина обележавања и комеморисања успомене на страдале, начина на који је идеја о страдању уобличена у форму споменичких целина, и специфичног начина на који тако пројектовано дело меморијалне архитектуре креира одређено друштвено функционисање споменика.

Поред Гробља стрељаних 1941., одабрана је и *Гробница деце ратне сирочади*, као посебна симболичка форма која на извештан начин одговара одабраном споменику Попинске борбе Богдана Богдановића. Оба примера су настала на територији републике Србије, географски и историјски повезана, настала у сличном временском периоду као и дела архитекте Богдановића. Остала дела сакралне архитектуре Спасоја Крунића, су у великој мери надгробници и као такви нису предмет овог рада.

4.2.3. Табела 3: Преглед реализованих дела меморијалне архитектуре Александра Ђокића
*Архитекта Александар Ђокић (1936-2002)*⁸⁰

Година	Назив дела, локација	Фотографија дела	к1 к2 к3 к4			
1963	<i>Споменик палим борцима из првог и другог светског рата - слика 4.2.3.1</i> Младеновац, Србија коаутор Момчило Крковић			•	•	•
1964	<i>Спомен обележје - слика 4.2.3.2</i> Мали Пожаревац, Србија коаутор Момчило Крковић			•	•	•
1967	<i>Цивилно и спомен гробље - слика 4.2.3.3</i> Бор, Србија коаутор Момчило Крковић, делимично реализован пројекат, урбанистичко и скулпторско решење			•	•	•

⁸⁰ Зоран Маневић, *Александар Ђокић*, (Београд: Београдско машинско издавачко предузеће, 1995).

1968	<i>Споменик борцима првог и другог светског рата - слика 4.2.3.4</i> Сопот, Србија, коаутор Момчило Крковић урбанистичко и скулпторско решење		• • •
1978	<i>Спомен обележје - слика 4.2.3.5</i> Нови Бановци, Србија коаутор Момчило Крковић урбанистичко и скулпторско решење		• •
1976-79	<i>Спомен комплекс Кадињача - слика 4.2.3.6</i> Ужице, Србија коаутор Миодраг Живковић урбанистичко и скулпторско решење		• • • •
1987	<i>Кућа норвешко - југословенског пријатељства - слика 4.2.3.7</i> Горњи Милановац, Србија урбанистичко архитектонско решење		• • •

Архитекта Александар Ђокић је готово читаву једну деценију свог професионалног рада (1960-1970), посветио меморијалној архитектури и урбаном планирању. Циклус спомен обележја, од конкурсних радова до реализација, донело је велико искуство у компоновању облика у даљем пројектантском раду.

У домену предмета рада посебно се истиче Спомен комплекс на Кадињачи, који тематски одговара истраживању и изабраним примерима Спомен парк Слободиште и Гробље стрељаних 1941.; који отвара посебну тему симболике места, симболичких форми и комуникацијске услоге симболике архитектонског израза, специфичним начином компоновања споменичких целина као и целокупним архитектонско - урбанистичким решењем комплекса. Дело је такође настало на територији републике Србије у посматраном географском и временском оквиру, па је изабрано како би са предходним студијама случаја успоставило одређена закључна разматрања и издвојена промишљања о симболици архитектонског израза.

ГЛАВА 5

5.1 Студија случаја 1:

Спомен парк *Слободиште*, брдо Багдала, Крушевац (1964),
архитекте Богдана Богдановића (1922 - 2010) и Светислава Жујовића

Локација: Крушевац, Србија

Аутор: Професор Богдан Богдановић дипл.инж.арх.;
Светислав Жујовић дипл.инж.арх.

Изградња: 1965 - 1978. године - недовршено



Слика 5.1.1: Богдан Богдановић, *Долина поште* - Спомен парк *Слободиште*, Крушевац, 1965.

Спомен парк Слободиште, дело је архитеката Богдана Богдановића (1922 - 2010) и Светислава Жујовића, настало у периоду 1965 - 1978. године. Меморијални комплекс је по пројекту архитекте Богдана Богдановића, професора Архитектонског Факултета Универзитета у Београду и Светислава Жујовића, саграђен заједничким напорима привредних предузећа, радних људи и омладине Крушевца.

Најзначајнији споменик Револуцији у Крушевцу представља споменички комплекс на јужној периферији града. Меморијални комплекс је постављен 1965. године на простору који обухвата 13.5 хектара, поред некадашњег затвора и окупаторског логора, из којег је изведено и стрељано у току рата око хиљаду бораца. Комплекс Слободишта, налази се у градском простору, јужно од градских стамбених насеља „Расадник II“ и „Багдала III“, северно од Васпитно - поправног дома, између путног правца 102 и комплекса пакашничке шуме.

Од времена почетка првих радова на изградњи споменика (функционална и просторна организација комплекса реализована је од 1964. године, када су започети радови на изградњи Слободишта, односно његовог централног објекта, Споменика), до данас, настале су значајне измене у погледу, пре свега организације пешачког кретања кроз комплекс и прилаза Споменику, па самим тим и прилагођавање делова комплекса новим условима функционалне организације.

Споменик, централни елемент Слободишта, реализован је у западном делу садашњег комплекса, знатним укопавањем у источну падину Багдале. Саставни део Споменика, сачињеног од земље и неба је простор Стратишта, место стрељања родољуба на јужној страни од Споменика а на удаљености од око 100 - 120м. Овај простор задржан је у максималној аутентичности у односу на време када су стрељања вршена, иако постоје неаутентични делови и целине простора који обухвата. Саставни део Споменика је и плато испред Капије Сунца а на западној страни на чијим бочним странама, ближе Споменику, су реализоване хумке од земље у којима се налазе посмртни остаци партизана и стрељаних грађана. Плато између ових хумки је и према првобитној и садашњој намени, планиран за окупљање посетилаца и остале манифестације. У директној вези са

Спомеником а на западној страни, налази се комплекс пакашничке шуме који је просторна и амбијентална целина са Спомеником.

Пратеће садржаје чине објекат дома Слободиште и објекат за продају сувенира. И један и други објекат се налазе у непосредној вези са прилазним платоом. Дом Слободишта је замишљен као управни, административни и музеолошки центар комплекса. У оквиру објекта предвиђене су радне просторије за управника, кустосе Слободишта, изложбена - радна сала, просторије за архиву и складиште, просторије за чувара и санитарни блокови. Саграђен је 1978. по пројекту архитекте Светислава Жујовића. Изграђен је у облику потковице од армираног бетона са носећим стубовима, од стакла и земље. Са спољне стране објекта и на крову налази се вештачки насип од земље, који је обрађен бусењем са травом. Три деценије након изградње, наметнула се потреба за санацијом. Урађен је идејни пројекат, који би омогућио боље услове за рад запослених и унапређење музеолошке делатности. Пројекат, који још није реализован не предвиђа никакве промене на објекту у конструктивном и обликовном смислу.

Објекат дома Слободишта, према архитектонско обликовној концепцији, представља сагласје манирског и обликовног концепта са реализованим елементима Споменика, и својим постојањем не ремети укупна амбијентална значења простора, док функционално допуњава недостајајуће садржаје у овом простору. Објекат за продају сувенира више није у функцији.

Кретање кроз садашњи простор комплекса је искључиво пешачко, преко дела реализованих стаза. Стазе својим северним и јужним краком спајају полазни плато и Споменик, односно јужни крак стаза спаја део Споменика, амфитеатар живих и Стратиште а северни крак спаја плато испред Капије Сунца и полазни плато на источном, крајњем делу комплекса.

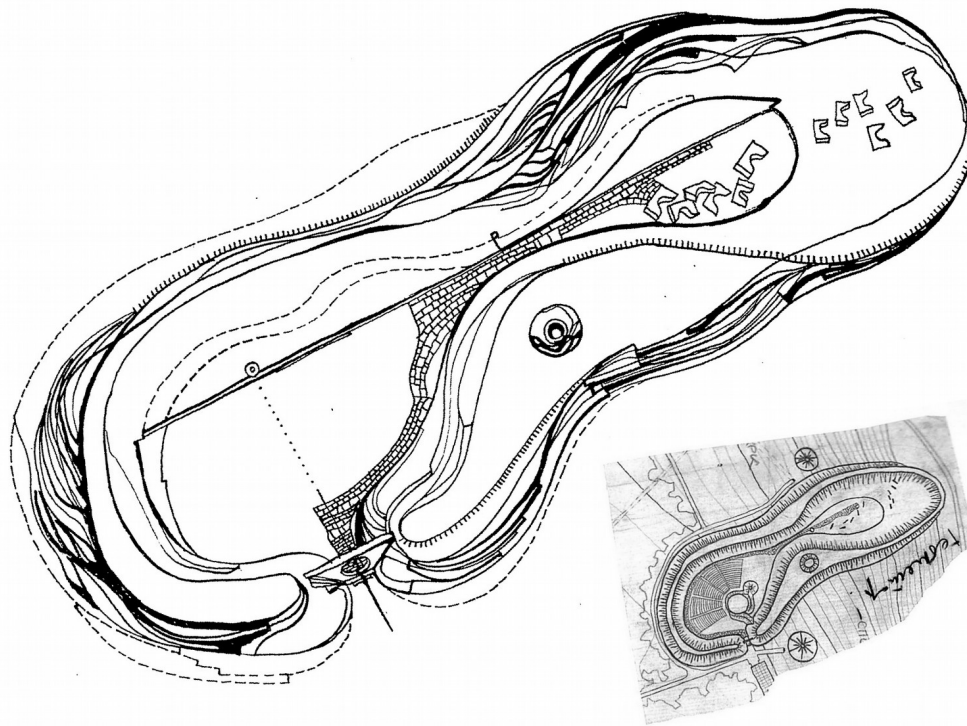
Пешачко кретање кроз комплекс а посебно до Споменика је организовано преко стаза са источне стране, у виду организованог прилаза и неорганизовано, углавном са западне стране, као индикатор оправдано планираног а нереализованог прилаза Споменику из западног правца. Пешачко кретање кроз део пакашничке шуме је потпуно неорганизовано.

Из простора Споменика и његовог меморијалног и ширег простора искључен је сваки колски саобраћај. У комплексу постоје два пункта за привремено задржавање возила и паркирање путничких возила. Паркирање аутобуса је планирано на супротној страни саобраћајнице на делу простора аеродрома, што никада није успело да се оствари из практичних разлога.

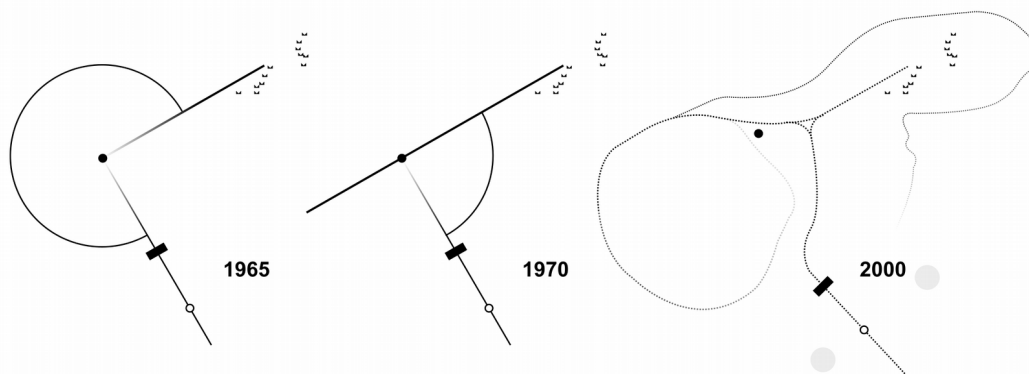
Меморијални комплекс сачињавају три главна дела: (а) *Предворје са хумкама*, (б) *Долина живих* и (в) *Долина поште*. Ту су и једноставни скулпторски елементи од камена и метала: Капија сунца, Пламеници на хумкама, Пламеник живих, Камене птице, положена плоча у Долини поште, стари Воденички камен и Позорница у Долини живих, као и плоче са натписима испред хумки. Каменом плочом је обележено и Стратиште, које се налази јужно од Споменика.



Слика 5.1.2: Архитектонска диспозиција зона и карактеристичних елемената архитектонског израза: (а) Предворје са хумкама, (б) Долина живих и (в) Долина поште, (1) Хумке, (2) Капија сунца, (3) Споменик - Камене птице, (4) Камени пиједестал, (5) Воденични жрвањ, (6) Пламеник живих, (7) Велика позирница и (8) Амфитеатар.



Слика 5.1.3: централно: Ауторска скица варијантног решења долине живих – ситуација, Богдан Богдановић, крај 1970-их година; доле десно: Ауторска скица варијантног решења долине живих – ситуација, око 1965. године.



Слика 5.1.4: Упоредна анализа варијантних решења и реализованог дела (види слику 5.1.3).

___ Предворје са хумкама

Предворје Слободишта обухвата две хумке палих са равним простором између њих, а на северној страни Споменика. Према Багдали подигнута је *Хумка партизана* (слика 5.2.5, десно - 1), која чува бетонску крипту са посмртним остацима 42 борца Расинског партизанског одреда. Међу њима су и два народна хероја: Милоје Закић, командант Одрета и Бранко Перишић, командир чете. На врху хумке је пламеник на коме се пали Партизанска ватра за време Свечаности слободе. У подножју *Хумке партизана* је постављена камена плоча са натписом: „Расински партизани борци народноослободилачке војске Југославије пали у борби против немачких фашистичких окупатора и националних издајника и контрареволуције 1941 – 1945.“

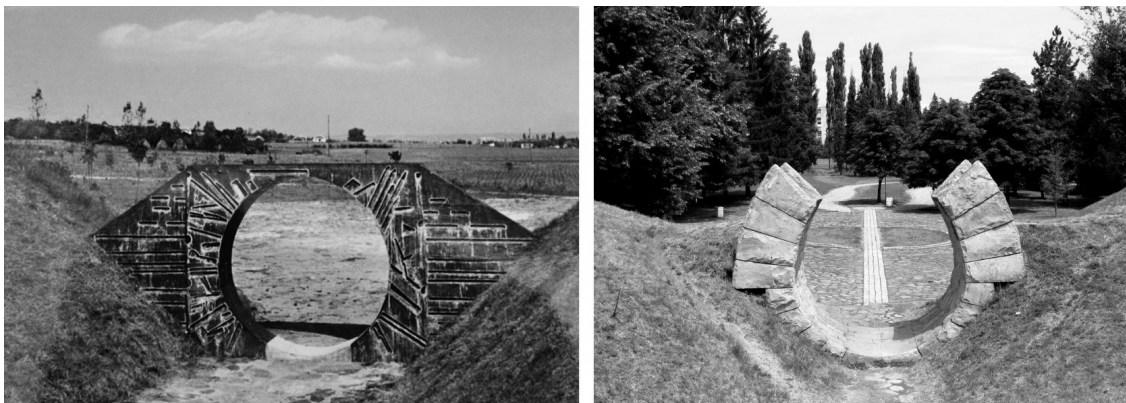
На источној страни Преворја је *Хумка стрељаних* (слика 5.2.5, десно - 2), која симболизује погубљене родољубе на овом месту. На Хумци се налази пламеник за Прометејску ватру, која се пали за време Свечаности слободе. У подножју *Хумке стрељаних* је такође камена плоча са натписом: „Родољуби комунисти младићи девојке жене људи крушевачког краја стрељани од немачког окупатора и националних издајника 1941 - 1945.“



Слика 5.1.5: слика лево: Богдан Богдановић, *Предворје: Хумка стрељаних - Спомен парк Слободиште*, Крушевац, 1985; слика десно: Ситуација са приказом диспозиције хумки.

___ Капија сунца

У унутрашњост меморијалног комплекса се улази из Предворја кроз свечани улаз - *Капију сунца*. Са хумкама палих, Капија чини извештајан лук, и симболизује повезивање, сливање изгнутих бораца из хумки у Капију сунца - вечити симбол Слободе. Капија сунца је израђена од бетона, и првобитно је била обложена бакром у облику сунчаног круга. Рељефни знаци су представљали елементе устаничког оружја. Године 1985. *Капија сунца* замењена је новом скулптуралном формом израђеном од камена пешчара, са отвором према небу, чиме је стилски усклађена са каменим птицама на Слободишту.



Слика 5.1.6: лево: Богдан Богдановић, *Капија сунца* - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1965;
десно: Богдан Богдановић, *Капија сунца* - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1985.

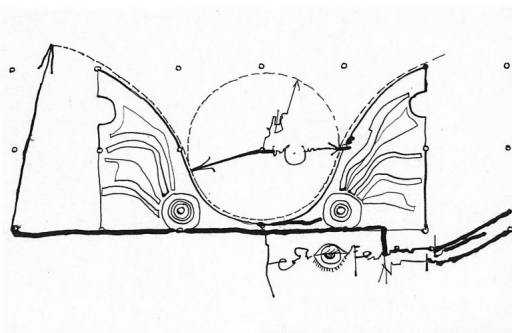
Капија сунца уједно симболички представља и граничник између спољашњег и унутрашњег дела Споменика. Капија сунца представља врата, никада затворена. Овални праг је део круга, који на свој начин спаја оно што је споља са оним што је унутра и од та два супротна елемента чини дијалектичко јединство.

___ Долина поште

Када се прође кроз Капију сунца, креће се према *Долини поште* - својеврсном идејном светилишту Слободишта. Пролазећи између два зелена бедема тзв. *Путем медитирања*, посетилац се постепено одваја од спољних утисака и предаје размишљању о онима који су пали за слободу. То је пројектантски осмишљена психичка припрема за доживљај Долине поште, сакралног дела меморијалног комплекса, остварена интервенцијама у терену и креирањем земљаних бедема.

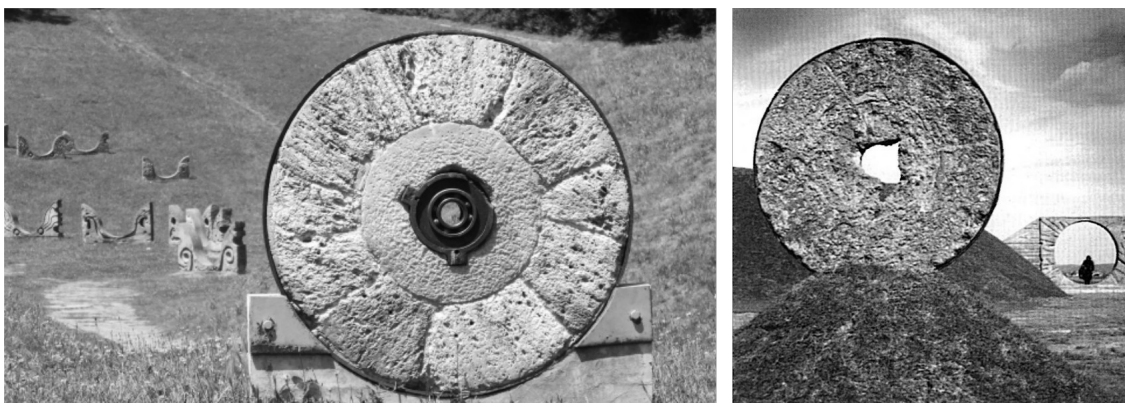
Долина поште је амфитеатралног облика, полулопта, шкољка отворена према небеском плаветнилу. Као светилиште, издвојена је у тишину, јер се овде не обавља никаква манифестација или ритуал. Посвећена борцима и родољубима, она позива на размишљање о борби, страдању и вери у неуништивост човека и живота. Долина поште својим архитектонским концептом, симболизује погибију најбољих, крв и згаришта попаљених домова. Идеју и уверење о неуништивности живота симболизују Камене птице својим летом из Долине. Представљају птице живота, које су се винуле из пепела и крви ка сунцу - слободи.

Ових 12 камених птица (12 месеци, заокруженост, целовитост) исклесане су из домаћег камена пешчара, као и стари крушевачки град. Клесали су их, по пројектантском нацрту, самоуки каменоресци овог краја.



Слика 5.1.7: слика лево: Богдан Богданови, *Долина поште*, споменик Камене птице - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1970; слика десно: Ауторска скица - Камене птице, Богдан Богдановић, крај 1970-тих.

Долина поште је посвећена цикличном кретању живота, као место где се живот завршава, али и поново настаје. Символика је представљена са дванаест камених раширених птичијих крила, које асоцирају на лет у небо, односно слободу. Веома стилизоване, оне су у Долини поште представљене без тела. Њихова представа дата је искључиво у крилима. Тако је означен и основни симбол овог градитељског опредељења. Оно што птицу издваја од осталих живих створења, јесте да се са лакоћом вине у просторе. Птици је природа подарила, узлет у недоглед и граничи се са нематеријалним. Дванаест камених птица је и симбол потпуности јер у себи садржи обележја света на неколико нивоа. Број дванаест је производ четири стране света и три нивоа света. Дванаест је симбол космоса у његовом цикличном просторно - временском протицању. Повезан је са соларним и лунарним циклусима - година има дванаест месеци. Може се разумети и као производ четири елемента и три алхемијска начела. Што се хришћанске симболике тиче, и у њој број дванаест има значајно место. Број три се тумачи као свето време, број четири као просторни свет, а производ та два броја јесте дванаест, то јест, довршени свет. Христ је имао дванаест апостола, а број дванаест директно се повезује са Небеским Јерусалимом, који има дванаест врата и дванаест темеља, а дванаест је и племена Израилља.



Слика 5.1.8: слика лево: Богдан Богдановић, *Долина поште - Воденички точак - Спомен парк Слободиште*; Крушевац, 1970; слика десно: Богдан Богдановић, *Воденички точак и капија сунца - Спомен парк Слободиште*; Крушевац, 1970.

Камени пијадестал на улазу у Долину поште, својим обликом и поруком, симболизује, такође, веру у неуништивост слободе. Позив са округлог камена: „Под овим небом, човече, усправи се“, изражава антитезу традиционалном, митском односу према смрти. Слободиште не признаје смрт као победу над животом. Непрестано струјање живота из Долине поште манифестује и велики Пламеник живих на западном обронку Слободишта.



Слика 5.1.9: слика лево: Богдан Богдановић, *Долина поште - Камени пијадестал - Спомен парк Слободиште*; слика десно: Ситуација са приказом диспозиције каменог пијадестала.

— Долина живих

Долина живих просторно заузима највећи део Слободишта и служила је као гледалиште на Свечаностима слободе и другим манифестацијама. Првобитно је била саграђена у облику равног травног амфитеатра са два камена објекта: Позорницом и Воденичким жрвњем. Воденички жрвањ сусреће посетиоца на прелазу из Долине поште. На обронку Долине живих, овај ислужени камен, усправљен, преноси још једну поруку: „Хлеб и слобода исто су нама“.

Прва варијанта амфитеатра живих налазила се на Слободишту до 1967. године. Тада је имао идеалан кружни облик са високим бочним странама. Нестабилност сцене и слаба акустичност условила је реконструкцију амфитеатра. Нови амфитеатар је био састављен из три дела - кружне позорнице и два надвишена крила. Године 1979. бетонски део позорнице прекривен је травом. Амфитеатар на отвореном може да прими до 20 000 посетилаца ⁸¹, и био је место

⁸¹ Своју основну идеју о величини жртве за револуцију и хуманизам, идеју о неуништивности

одржавања Свечаности слободе у оквиру којих су приређиване репрезентативне позоришне представе и концерти. Читава концепција Свечаности слободе, настала у социјалистичко - комунистичком периоду, у времену политичких и идеолошких промена се мењала па су тако Свечаности слободе замењене Видовданским свечаностима.

Велика позорница, некада саграђена од бетона, служила је за приказивање приредби, али и она је имала свој скулпторски облик и симболику. Њена иницијална троделна композиција, подсећа на велику птицу раширених крила. Ова *птица* обједињује све оне из Долине поште и њихово симболичко значење. Испод позорнице су пројектоване просторије за припрему извођача на свечаностима а преко године ту се налазила и стална фото изложба. Фотографијама и цифарским подацима приказана је изградња Споменика и Свечаности слободе. Ту се налазила и Повеља „У име живих“, исписана у вајарској форми. Данас су те просторије затворене за посетиоце.



Слика 5.1.10: слика лево: Богдан Богдановић, *Долина живих- Амфитеатар - некад, Спомен парк Слободиште*; Крушевац, 1970; слика десно: Богдан Богдановић, *Долина живих- Амфитеатар - сад - Спомен парк Слободиште*, Крушевац.

живота, Слободиште манифестује посебним уметничким програмима под називом Свечаности слободе – данас Видовданске свечаности, које се организују сваке године од 28. јуна до 07. јула. Дан почетка свечаности везује се за 28. јун 1943. године, када је почело најмасовније стрељање родољуба крушевачког краја. На овај дан, 1389. године одиграла се и косовска битка. У току свечаности је и Дан борца, 4. јули и Дан устанка народа Србије, 7. јули, чиме сви ови догађаји успостављају континуитет овог краја кроз векове.

___ Стратиште

Место где су окупатори стрељали и покопали борце и родољубе налази се западно од Долине поште, испод земљаног бедема, који је пре Другог Светског рата служио као грудобран за вежбе војника у гађању пушком. Овде су окупатори доводили затворенике из затвора - логора и убијали их. О томе сведочи и натпис на положеном камену: „ Овде су немачки фашисти стрељали око хиљаду родољуба 1941 - 1945“.

Детаљни урбанистички план комплекса Слободиште, израђен је 1983.године⁸², у намери да се изврши заштита овог простора и његових постојећих наглашених вредности меморијалног спомен - комплекса, од активности у простору око овог комплекса које су претиле да угрозе достигнуто значење и вредности Слободишта. Детаљним урбанистичким планом било је предвиђено: повећање простора комплекса Слободишта са постојећих 13.5 хектара на 48 хектара; припајање простора намењених ГУП-ом за заштитно зеленило и шуме комплекса; укидање дела саобраћајнице која сече комплекс на два дела; припајање дела пакашничке шуме комплексу Слободиште обзиром да је након рата, на простору шуме засађено 1000 (хиљаду) стабала бора - за сваког стрељаног на стратишту Слободишта; решавање комплетне инфраструктуре која није постојала и питање евакуације атмосферских вода.

Предмет детаљног плана је био меморијални простор комплекса, Музеј револуције, туристички и угоститељски пункт, отворени сценски простор - летња позорница, уметничка колонија, шетне површине и стазе. Меморијални део комплекса са основним објектом у простору, Спомеником и стратиштем, опредељује основни карактер овог простора и онемогућава уношење функционалних и просторних садржаја у комплекс. ДУП-ом су били предвиђени радови који би омогућили комплетирање иницијалног пројекта спомен комплекса, реализацију стаза Слободе, задржавање и обогаћивање постојећег фонда високог

⁸² Детаљни урбанистички план - меморијалног и парковског комплекса Слободиште, израдио је Завод за урбанизам Крушевац, у јуну 1983.године. Пројекат под редним бројем: 268/1-81 од 24.06.1983.године, налази се у Историјском архиву града Крушевца.

У нереализоване делове детаљног урбанистичког плана убрајају се: Музеј револуције, Историјски музеј, Музеј историје XX века у крушевачком крају, Галеријски простор, Простор за ликовне колоније, Радионица за обраду и конзервацију камена, амфитеатар.

и ниског зеленила као и уношење већ наведених композиционих састава, који би нагласили основне вредности свих објеката у овом простору. Већи део планираних радова, никада није извршен. Изведен је део стаза Слободе и извршено је делимично хортикултурно уређење увећане парцеле комплекса Слободиште, које је неадекватним одржавањем, данас изгубило своју планирану форму и функцију.

Музеј револуције, планиран на простору јужно од полазног платоа, између платоа и комплекса Васпитно поправног дома, никада није изведен. Отворени сценски простор, планиран у парковском западном делу комплекса, са сценом од 300м² и гледалишним простором за 5500 места, никада није реализован. Уметничка колонија са 12-15 радних простора квадратуре 30-50м², заједничким објектом за сталну и повремену изложбену поставку, површине 250м², није реализована.

Највећи недостатак ипак представља нереализовани план стаза и шетних површина. У простору су биле посебно наглашене две централне шетне стазе, у средишњем простору парка стаза 1, дужине 350м, ширине 10м, која спаја насеље „Расадник II” и меморијални комплекс. Стаза 2, спаја паркинг простор и прилаз из западног дела са меморијалним комплексом, дужине 500м, ширине 6м.

Поред функционалне намене, стаза 1 је требало да има и значајну идејну вредност, јер је на њеној западној и источној страни планирана реализација осам посебно наглашених и у терену висински постављених платоа од земље, у оквиру којих је требало вршити засађивање нових стабала као знак сећања на погинуле.

Спомен шума је у директном контакту са меморијалним и парковским делом комплекса и представља значајан заштитни и естетски елемент у укупном простору Слободишта. Кроз њу је такође требало спровести мрежу стаза, које нису никада реализоване.

___ Закључак

Споменици Богдана Богдановића се у симболичком изражајном смислу могу сматрати једном идејом. Идејом о: судбини човека, његовом рађању, животу и смрти; општељудским вредностима и границама добра и зла; архетиповима и космичким симболима; метафорама и алегоријама; идеологији; идентитету; грађењу, енергији и мукотрпном раду; камену, бетону; друштву, заједништву и добровољном раду; да нема простора без догађаја; архитектури као кондензатору друштва.

Тако посматрано и меморијални комплекс Слободиште представља јединствени споменик стрељаним жртвама. Гробнице нису означене никаквим обележјима, него се свODE на две зелене хумке са натписном плочом у трави, сматрајући да је најједноставнији симбол гроба - хумка, односно фундаментални однос живота, смрти и земље.

По својој естетској и идејној поруци, овај меморијални комплекс превазилази традиционални однос према смрти као уништавању живота. На његовом свечаном улазу, Капији сунца, стоји натпис: „У име живих“. На тај начин аутор шаље посетиоцима јасну поруку, да ту доминира живот, јер се за живот гинуло; због давања живота за нови живот. Слободиште, својом идејом, превазилази регионалне границе и догађаје. Оно је посвећено слободи и револуцији, као носиоцима живота, а тиме и свим борцима и жртвама Другог Светског рата.

У сваком сегменту овог меморијалног комплекса, грађењем просторних целина обликовањем терена тако да одговарају функцији коју им архитекта даје, до симболичних камених птица уроњених у предео које су крилима усмерене према небу и слободи, аутор преноси поруку о значењу свих употребљених елемената функције и форме - архитектонског израза комплекса; *а то је идеја о слободи, радости живота и слављења смрти која је смислена уколико је настала као борба за слободу народа, мисли, идеје.*

Директне симболике архитектонског израза има дискретно, на начин да је посетиоци и корисници, откривају постепено и ненаметљиво.

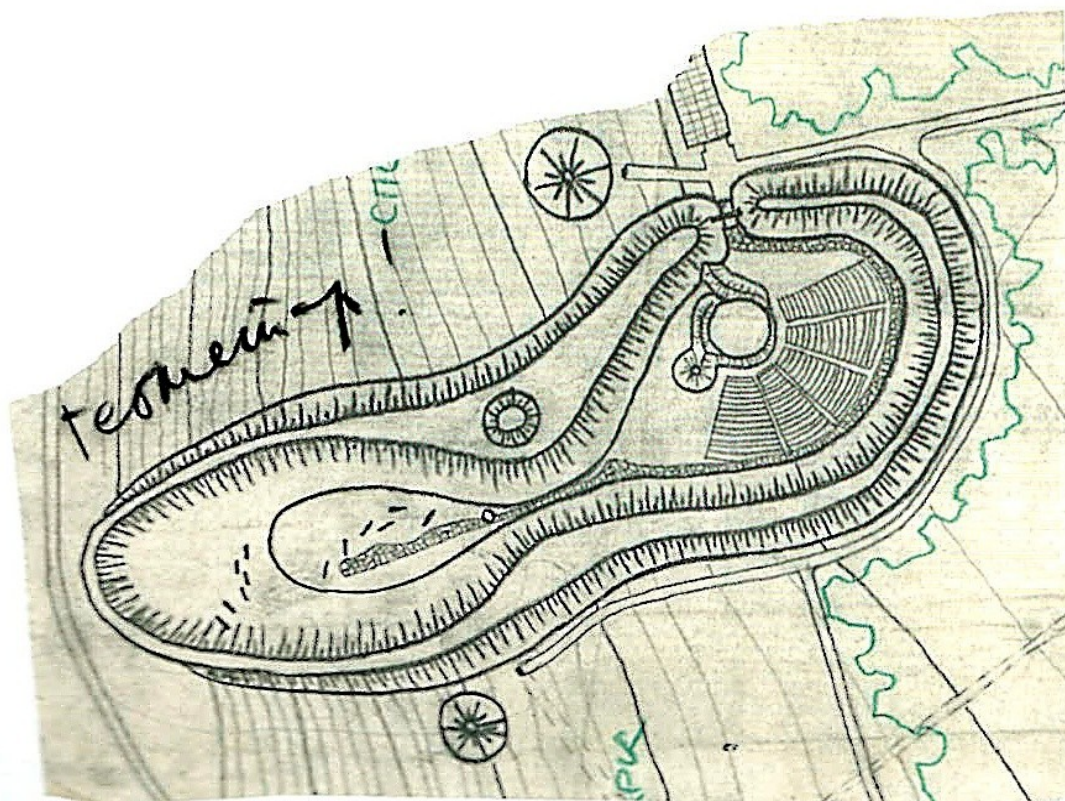
Она се огледа у градацији просторних целина према додељеној намени; усецањем и обликовањем физичког окружења и терена тако да се отвара према садржајима (Долина живих) или да, са друге стране, својом конфигурацијом омогућава визуелну, звучну и амбијенталну издвојеност посетиоца и посвећивање идеји места на коме се налази (Долина поште). Преношење поруке о значењу места се на тај начин, код корисника јасно испољава, кроз адекватно понашање у одређеним целинама комплекса. Долина живих, уређена као природни амфитеатар, стимулише на покрет, разговор, радост; док Долина поште, начином обликовања терена, стазе и присуством камених птица, креира простор који упућује на кретање, сагледавање пејзажа, промишљање о месту и ономе чему је посвећено.

Долина поште, као скровито, од погледа заштићено место, са каменим птицама уроњеним у пејзаж и густом шумом у залеђу која додатно ограничава и одређује простор, својим амбијенталним карактеристикама и физичком поставком свих елемената архитектонског решења, јасно носи поруку о смислу конкретне просторне целине - одавање поште свима погинулима за слободу.

Капија сунца, својим обликовним елементима, је такође у форми отвореног круга, окренута према Сунцу тј. симболу живота. Употребљени материјали заправо поничу из тла. Аутор користи земљу, траву, небо као елемент који гради амбијент, камен у аутентичном облику коме додељује препознатљиве симболе који асоцирају на цветање, лет, рађање живота, на тај начин наглашавајући симбол слободе коме је меморијални комплекс и посвећен.

Архитектонско - урбанистичка поставка је таква, да се примарни правци развијања меморијалног дела комплекса јасно препознају. Уочавају се две осе комплекса. Прва тангира Капију сунца поред које се налазе Пламеници на хумкама и усмерава посетиоца на Воденички камен, уводећи га у Долину живих. Готово под правим углом, поставља другу осу посвећену успомени на страдале, која постепено напушта позорницу, долину живих и усмерава се према положеној плочи на улазу у долину поште и каменим птицама. У врху осе се налази спомен шума. Те две главне осе граде архитектонско - урбанистичко решење и на готово не приметан начин се уклапају у постојеће окружење локације на којој се комплекс

налази. Аутор пажљиво користи постојеће карактеристике локације, остављајући доминантну пакашничку шуму као залеђе долини поште, и не потенцира стратиште као посебно издвојено место у комплексу, већ га оставља јужно од главне осе и Споменика тј. Долине поште са каменим птицама, на тај начин наглашавајући да је меморијални комплекс посвећен слављењу слободе и успомени на оне који су се за њу жртвовали. Слободиште, начином грађења просторних целина, представља и сцену људских збивања, општих и личних трагедија, симбол неуништивости живота и својеврстан храм родољубља и хуманизма.



Слика 5.1.11: Ауторска скица варијантног решења долине живих – ситуација, Богдан Богдановић, око 1965. године.

Богдан Богдановић⁸³ представља једног од најзначајнијих аутора меморијалне

⁸³ Архитекта Богдан Богдановић рођен је 20. августа 1922. године у Београду; био је матурант Друге мушке реалне гимназије, студент архитектуре Техничког факултета Универзитета у Београду. Од 1944. године је у Народноослободилачкој војсци Југославије до рањавања 1945.године у источној Босни када је демобилисан у чину поручника и одликован Орденом за храброст. Дипломирао је 1950.године на Архитектонском факултету и постаје приправник на

архитектуре на простору бивше Југославије. У току неколико година интензивног стваралаштва, захваљујући његовом преданом раду и радионици коју је имао, постављене су основе и елементи једне потпуно нове формуле грађења дела меморијалне архитектуре. Основне карактеристике успостављеног приступа огледају се у неуобичајеним склоповима архитектонских облика који асоцирају на ликовну традицију тла. Спомен комплекс Слободиште представља покушај коришћења старих метода грађења у земљи, усецањем архитектонско – урбанистичког решења у природно и вештачки створено тло. Основна идеја која се након изведене анализе уочава, је да се добрим отворе врата према небу, да се насиље и смрт памте, а живот и слобода прославе, због чега се Слободиште и сматра великим делом овог аутора. Такође, за разлику од неких других меморијалних објеката и спомен комплекса, Слободиште је можда највише архитектонско дело обзиром да се симболика пре свега остварује унутар концепта архитектонско - урбанистичког решења комплекса а мање у примењеним елементима форме, обраде материјала и скулпторским делима.

катедри за урбанизам. 1952. године реализовао је прво дело: Споменик јеврејским жртвама фашизма у Београду. Добија Октобарску награду града Београда 1961. године за Спомен гробље жртвама фашизма у Сремској Митровици. 1970. године изабран је за дописног члана Српске академије наука и уметности, постаје и декан Архитектонског факултета. 1973. године постаје редовни професор и уводи изборни курс „Симболичке форме“, који ће три године касније пренети у напуштену сеоску школу у близини Београда – Мали Поповић. Добитник је Седмојулске награде (1979), награде АВНОЈ-а (1981), био је градоначелник Београда у периоду од 1982-1986. године. 1991. године је истеран из свог атељеа и алтернативне школе, што је условило егзил у Бечу од 1993. године, до 2001. године када се први пут вратио у Београд на промоцију своје књиге *Уклети немар и Глиб и крв*.

Његова најзначајнија архитектонска дела обухватају: Споменик јеврејским жртвама фашизма, Београд (1951-1952); Стамбено насеље Хидротехничког института, Београд (1952-1953); Спомен гробље жртвама фашизма, Сремска Митровица, (1959-1960); Партизански споменик у Мостару, (1959-1965); Споменик у Јасеновцу, (1959-1966); реконструкција виле Краљице Наталије код Смедерева, (1960-1961); Слободиште, симболичка некропола са позорницом под ведрим небом, Крушевац, (1960-1965); Светилиште посвећено српским и албанским партизанима у рату 1940-1945, Косовска Митровица, (1960-1973); Групни кенотафи палих бораца отпора, Прилеп, (1961); Споменик палим борцима у свим ослободилачким ратовима: 1804-13, 1876-78, 1912, 1914-18, 1941-45, Књажевац (1961-1971); Ратничко гробље, Штип, (1969-1974); Спомен парк Гаравице са кенотафима жртва фашизма, Бихаћ, (1969-1981); Спомен подручје са маузолејом ратницима, Чачак, (1970-1980); Групни кенотафи у Белој Цркви, (1971); Групни кенотафи у Травнику, (1971-1975); Споменик слободе у Иванграду, (1972-1977); Светилиште палих бораца за слободу, Власотинце, (1973-1975); Адонисов олтар, Интернационални парк скулптуре, Лабин, (1974); Спомен парк Дудик са кенотафима жртва фашизма, Вуковар, (1978-1980); Маузолеј посвећен првим палим антифашистичким устаницима, Попина (1979-1981). Извор: *Графички романи Богдана Богдановића* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 2002), стр. 12,13.

5.2 Студија случаја 2:

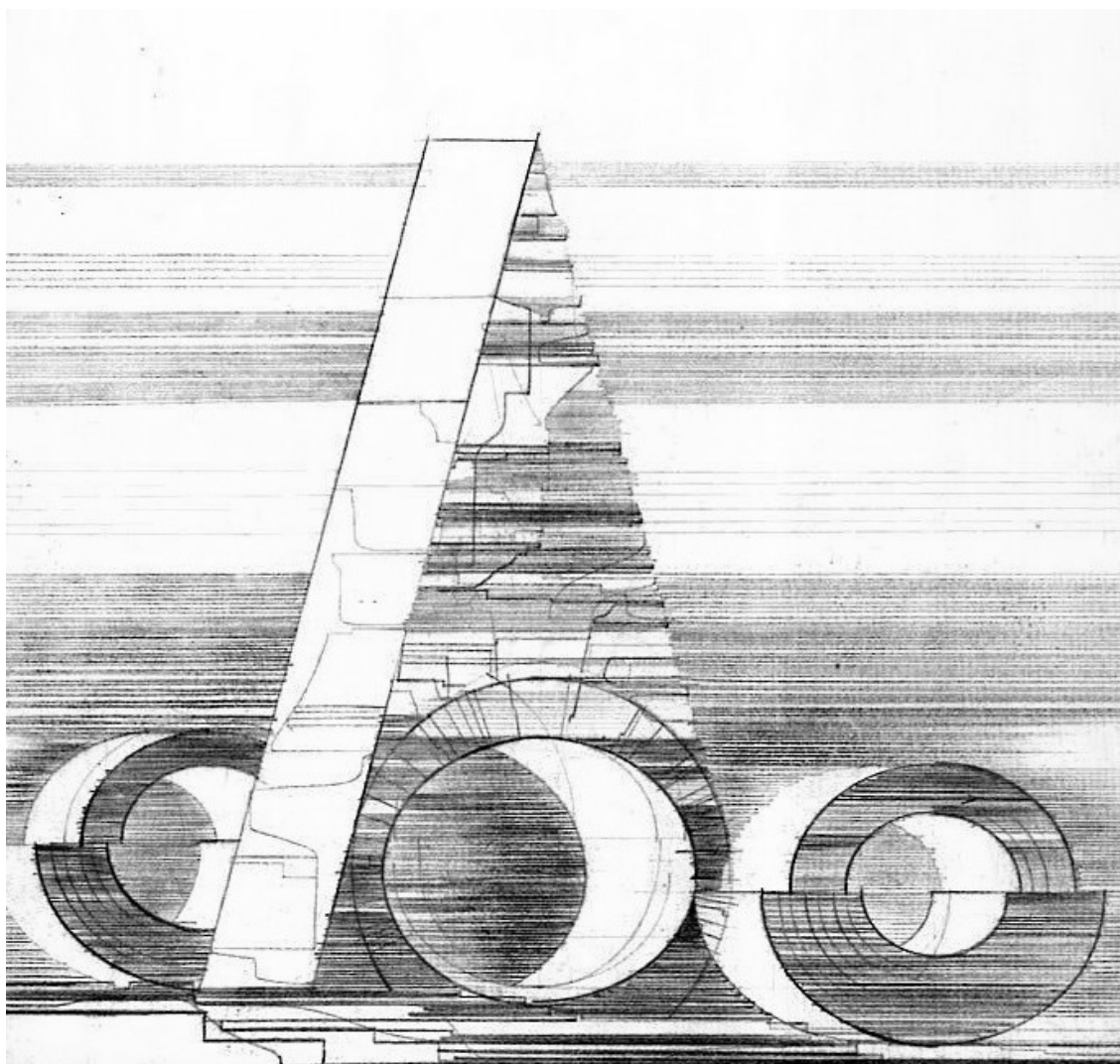
Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе,

брдо Штулац, Врњачка Бања, (1979 - 1981), архитекте Богдана Богдановића

Локација: Штулац, Врњачка Бања

Аутор: Професор Богдан Богдановић дипл.инж.арх.

Изградња: 1979 - 1981. године - недовршено



Слика 5.2.1: Плакат, мастило на хамеру, димензија 75.5 x 59.4 цм, Богдан Богдановић, око 1980. године.

Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе, Штулац, Врњачка Бања, (1979-1981), архитекте Богдана Богдановића. Спомен парк „Попина“ (познат и под именом „Снајпер“).

Попинска борба 1941. године добила је, поред скромне пирамиде у подножју брда где је вођена битка, нови монументални споменик, на самој коси где су били положаји устаника. Спомен парк је званично отворен 1981. године, после вишегодишњих напора Општина Врњачке Бање и Трстеника.

Извођачки пројекат споменика израђен је на основу идејног, који је урадио архитекта професор Богдан Богдановић. Сви детаљи и избор материјала су изведени у договору Завода за урбанизам града Крушевца и аутора споменика. Изградња објекта прве фазе спомен парка „Попина“, подразумевала је изградњу објекта у простору меморијалног дела комплекса спомен парка. Централни објекат комплекса је споменик са припадајућим платоом. Поред њега, пројектом је планирана изградња објекта отворене сцене са пратећим садржајима у простору Зборишта; приступна саобраћајница од пута за Попину до платоа споменика ширине 3.5м за колски саобраћај; приступне пешачке стазе из простора Зборишта и са пута за Попину, које се воде по терену без значајнијих интервенција у погледу обраде терена и уређења простора са сађењем аутохтоних врста високог и ниског зеленила. Изведен је споменик и пешачка стаза од пута за Попину до споменика.

Простор меморијалног комплекса је планиран на крајњем западном и јужном делу Спомен парка а између пута Појате - Краљево и западно од пута за Попину. Терен на овом простору расте од севера према југу и од истока према западу, наглашавајући део на чијој највећој коти се налази споменик палим борцима, на месту на коме су се налазили ровови у време битке. Са јужне и западне стране овај простор се завршава комплексом шуме, као изузетним амбијенталним акцентом.

Главни прилаз споменику, односно централном елементу спомен парка је са јужне стране, између шуме са једне и винограда и воћњака са друге стране, обзиром на рељеф терена, кроз простор који је изолован од неповољних утицаја саобраћаја на северној страни. Прилаз споменику је некада био омогућен и из других праваца, пешачким стазама провученим кроз винограде, воћњаке и ливаде,

са посебном везом споменика за простор на северној страни меморијалног комплекса. Овај простор је представљао место традиционалног окупљања становништва 13. октобра сваке године.

Генерални урбанистички план Спомен парка „Попина“, које је израдио Завод за урбанизам града Крушевца 1978. године⁸⁴ предвиђао је израду Детаљног урбанистичког плана за простор меморијалног комплекса, којим би се дефинисао режим изградње и уређење простора и посебне мере за изградњу привремених или трајних стамбених објеката који би се налазили у зони меморијалног комплекса; затим изградњу музеја и формирање простора неопходних за манифестације у време годишњих свечаности. У зони меморијалног комплекса задржани су формиран простори са виноградима, воћњацима и ливадама и ова три садржаја су основни видови обраде пољопривредних површина овог просторног обухвата.

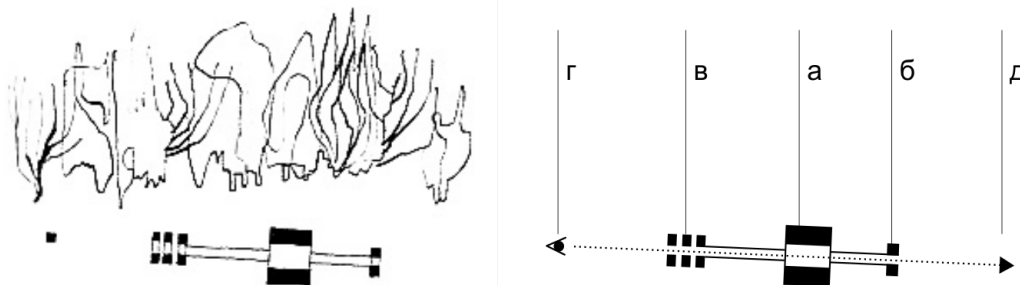
Фонд за изградњу спомен парка „Попина“ је 17. августа 1978. године у Врњачкој Бањи⁸⁵ донео решење за израду пројектног задатка за главне пројекте у комплексу Спомен парка „Попина“. На основу Генералног урбанистичког плана, који је усвојен од стране СО Врњачка Бања и СО Трстеник; програма за изградњу спомен парка (усвојеног од стране Скупштине Фонда „Попина“, на седници 26. марта 1977. године) и одлуке Извршног одбора Фонда „Попина“ од 20. јула 1978, године, донета је одлука о изради главних пројеката за објекте: главни пројекат Спомен парка „Попина“; пројекат уређења зборишта; пројекат приступних стаза Споменику. После њих, друга фаза би обухватала израду главних пројеката за: регулацију реке Попине; приступни пут; терене за мале спортове. Пројекти су израђени а изведен је само споменик и део приступних пешачких стаза од пута за Попину до Споменика. Сви пројекти су морали да буду одобрени од стране аутора споменика, архитектке Богдана Богдановића.

⁸⁴ Генерални урбанистички план спомен парка „Попина“, израђен од стране Завода за урбанизам града Крушевца, пројекат бр. 610/2 од 24.05.1978. године, налази се у Историјском архиву града Крушевца.

⁸⁵ Документација сачувана у Историјском архиву града Крушевца, у свесци под редним бројем 970/78.

___ Споменик

Архитекта Богдан Богдановић компоновао је Споменик из три дела: (а) централни пирамидални облик са округлим отвором у доњем делу; (б) полукружни део са отвором по средини; (в) задњи - пандан предњем, само је састављен из три прстена. Висина главног елемента је 20, а друга два по 8 метара. Сва три елемента су прекривена блоковима тамно сивог гранита. Гранитне плоче су дебљине 3-5цм и постављене на слоју цементног малтера. Конструкција споменика је израђена од армираног бетона. Основна обрада свих блокова и гранитних плоча је гатерисана површина са обореним ивицама, што је омогућило лакше транспортовање и уграђивање без оштећења. Испред споменика је било планирано извођење приступног платоа, неправилног облика, површине од око 250 м². Површина платоа је требало да буде обрађена цепаним црним и сивим шкриљцем. У непосредној близини споменика планирана је садња 42 црвенолисна храста и партерно уређење простора са задржавањем аутохтоних материјала.

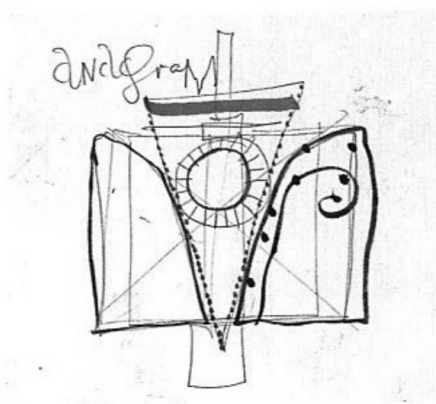


Слика 5.2.2: слика лево: Схематски ситуациони приказ, мастило на паусу 20.7 x 29 цм, Богдан Богдановић, 1982. година.; слика десно: Архитектонска диспозиција карактеристичних елемената архитектонског израза: (а) централни пирамидални облик са округлим отвором, (б) полукружни део са отвором по средини, (в) полукружни део са отвором по средини, састављен из три прстена, (г) камени пиједестал – тачка посматрања и (д) визура.

Симболика архитектонског израза Споменика је једноставна: округли отвори подсећају на цеви оружја - играм светлости и сенке, у њима као у металним цевима оружја; а пирамидални облик средњег дела симболизује нишан пушке преко кога су борци на Попини задржавали окупатора у његовом продору према Краљеву и слободној устаничкој територији. Својом монументалношћу и изненађујућом чистоћом детаља и форме архитектонског дела, Споменик попинској бици, оставља утисак снаге, сигурности и спремности на одбрану

слободе, што је и била основна порука форме споменика.

Богдановићев меморијални опус прелази границу уобичајене просторне материјализације сећања на народноослободилачку борбу и страдања; занемарује предходне моделе - хиперреалну представу партизана, петокраку, срп и чекић - и уводи „проширено поље“ архитектуре. Серијом опросторених сећања бришу се границе дисциплина архитектуре, вајарства и пејзажне архитектуре и уводи дијалог архитектуре и антропологије, археологије, физике, књижевности, религије и семиологије.



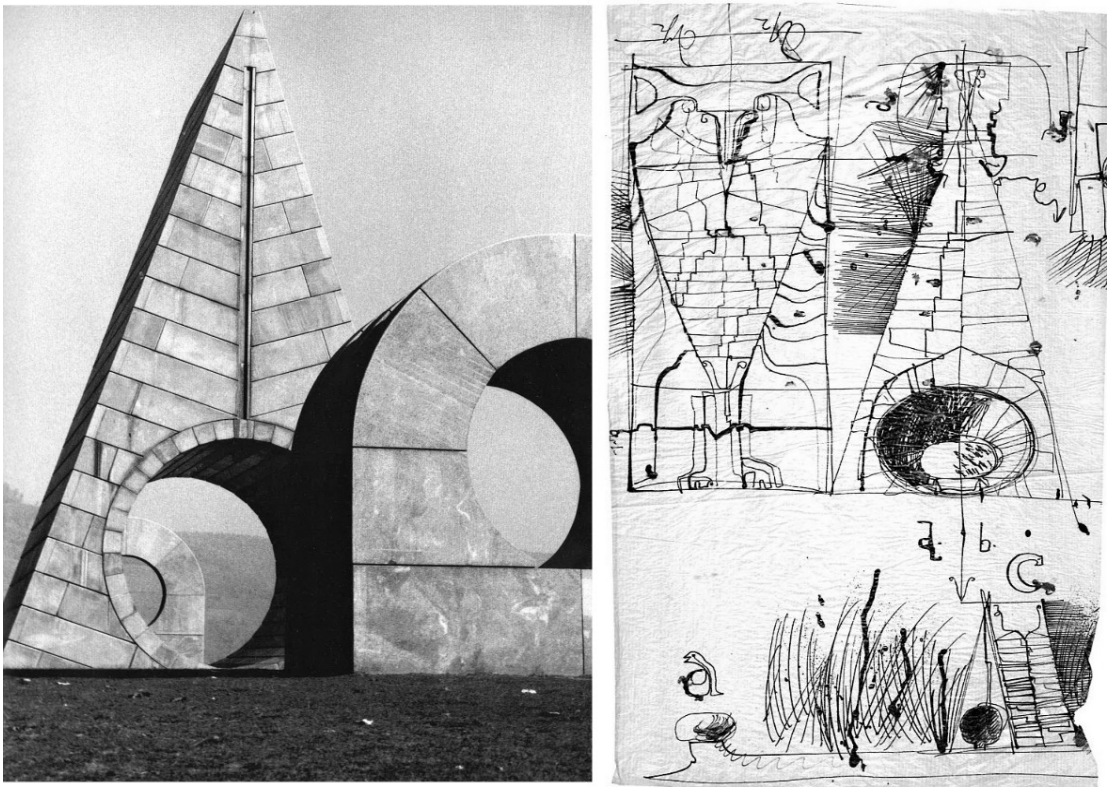
Слика 5.2.3: слика лево: Богдан Богдановић, *Споменик палим борацима НОБ-а*, Попина, 1987; слика десно: Анаграм, графитна оловка на папиру 15 x 16.3 цм, Богдан Богдановић, 1987. година.

— Закључак

Овај споменик, иако недовршен у смислу комплетног архитектонско - урбанистичког решења меморијалног комплекса, јасно говори о ауторовој жељи да место обележавања успомене остане у трајној меморији житеља тог краја и посетиоца. Обзиром да комплетно архитектонско – урбанистичко решење није изведено, симболику архитектонског израза овог дела, посматрамо само кроз изведену форму споменика и његове позиције у простору.

Увођење у ужу зону спомен парка, стрмом пешачком стазом, кроз нетакнуто зеленило, воћњаке и винограде и коначно суочавање са пречишћеном структуром

каменог споменика, наводи на размишљање о страдалима, о патњи и напору да се оствари слобода. Детаљи самог споменика су сведени на архитектонско познавање материјала и технике израде великих структура. Троделна композиција такође симболички сугерише на хришћанско значење броја три; број три се сматра светим небеским бројем: света Тројица (Отац, Син и Свети дух), три теолошке врлине: вера, љубав и нада. Таквим концептом, аутор наводи на промишљање о индивидуалним али и друштвеним, колективним сећањима, којима је потребна спољашња мотивација или одређени контекст како би се артикулисала или произвела у материјалном облику.



Слика 5.2.4: слика лево: Богдан Богдановић, *Споменик палим борацима НОБ-а*, Попина, 1980; слика десно: Прелиминарна студија пропорције, мастило на паусу 65.5 x 40.5 цм, Богдан Богдановић, 1978. година.

Да би се мотивације и околности систематизовале и селектовале, друштву су потребне различите врсте сећања, као што су комеморације, споменици, места од посебног значаја, музеји. Притом је неопходна селекција онога што ће и како бити запамћено или заборављено, што указује на потребу за опросторавање сећања.

Управо то, опросторавање сећања, архитекта Богдан Богдановић, на примеру споменика Попина, везује за емоције и морал, намерно занемарујући питање теме и облика сећања у јавном простору, смештајући споменик тако да гради пејзаж и постаје репер у простору. Таквим пројектантским ставом, аутор себи а и другима поставља питање ко заправо и сме да одлучује на који ће се начин нарације и сећања ослањати на претпоставке у процесу обликовања прошлости.



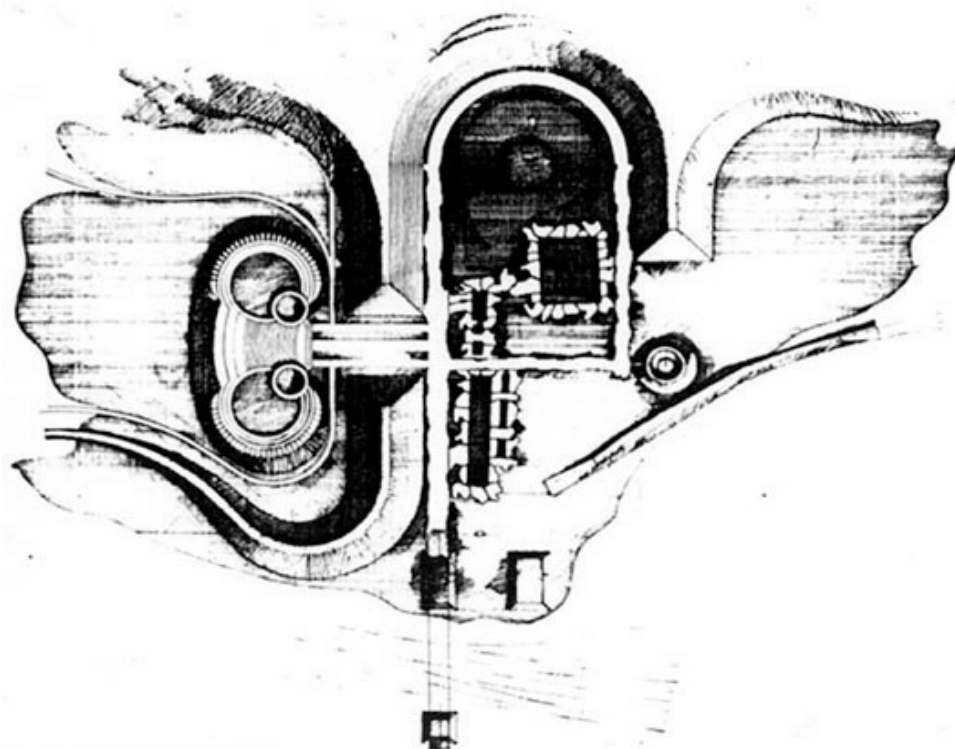
Слика 5.2.5: Поглед кроз споменичку поставку, Споменик палим борацима НОБ-а, учесницима Попинске борбе.

Споменик својој позицијом у простору, на одређени начин мења пејзаж руралног карактера, уводећи нови симбол времена у воћњаке и винограде и у свакодневни једноставни живот српског сељака. Таква масивна структура, на узвисини, јасно говори о намери да се обележи место ровова, борбе и страдања, да се посвети идеји слободе и колико је могуће, спречи заборављање важних догађаја савремене историје једног народа. За разлику од већине меморијала Богдана Богдановића, споменик палим борцима Попине, лишен је сваке стилске пластике и наративних обележја форме. Он је сам по себи симбол идеје, у једноставности предимензионисаних камених блокова, исказана је симболичка порука о стратешком значају места, као територије која је одредила судбину актера догађаја, као и значење употребљених елемената форме (унутрашњост цеви оружја). Поново се појављује тројство исказано у јединству идеје о слободи: обележавање места, успостављање просторног репера, исказивање симболичке поруке о страдању за слободу исказану кроз јачину и монументалност троделне камене композиције.

5.3 Студија случаја 3:

Гробље стрељаних 1941.; Градичка коса, Краљево,
Србија (1970 - 1973), архитекте Спасоја Крунића (1939 -) и коаутора
Драгутина Ковачевића (1938 - 2005)

Локација: Грдичка коса, Краљево, Србија
ГПС: 43°43'51.49"N; 20°41'31.22"E
Аутор: Спасоје Крунић дипл.инж.арх.
Коаутор: Драгутин Ковачевић - Шиља дипл.инж.арх. (1938 - 2005)
Пројекат: 1971 - 1973
Изградња: 1971 - недовршено



Слика 5.3.1: Конкурсно решење, Гробље стрељаних 1941., Спасоје Крунић, 1971.

Пројекат *Гробља стрељаних 1941* у Краљеву је првонаграђено конкурсно решење⁸⁶ архитекте Спасоја Крунића (1939 -) и коаутора Драгутина Ковачевића (1938 - 2005) из 1971. године. Пројектна документација је израђена⁸⁷ у периоду 1971 - 1973. године када почиње изградња Гробља стрељаних, која није завршена у потпуности до данас. Краљевачко Гробље стрељаних 1941, једно је од највећих страстишта у Србији из Другог светског рата⁸⁸. Фашисти су средином октобра 1941. године на овом месту погубили око две и по хиљаде Краљевчана као и неколико десетина избеглица из Словеније, Хрватске и БиХ. По завршетку рата, у амфитеатру на Гробљу стрељаних, сваке године је додељивана *"Повеља против рата, за мир у свету"*.

Захваљујући сачуваним примарним изворима и сведочењима савременика, истраживања су утврдила да је стрељано најмање 2190 цивила⁸⁹, међу којима и деце, жена и стараца. Највећи број страдалих радио је у тада престижној Фабрици авиона, у железничким службама, Железничкој радионици⁹⁰.

⁸⁶ Скупштина општине Краљево и Савез друштава архитеката Србије објавили су резултате општејугословенског анонимног конкурса за идејно урбанистичко и архитектонско решење *Спомен парка са спомен гробљем / спомеником жртвама палим октобра 1941. године у Краљеву*. На основу одлуке Оцењивачког суда Прва награда додељена је раду под шифром „10138“ (Спасоју Крунићу и Драгину Ковачевићу). Друга награда није додељена. Додељене су две једнаковредне треће награде и четири једнаковредна откупа. Жиријем конкурса, на који је пристигло 44 рада из целе тадашње Југославије, председавао је архитекта Богдан Богдановић.

⁸⁷ -Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Главне пешачке стазе и Партизанско гробље; (пројектну документацију израдио “ЕМАРТ”, пројектно организациони инжењеринг Београд, Моше Пијаде 19/ ИВ, јул 1971. године) заведено под бројем 774/68.

-Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Стазе око хумки и постављање мермерних облика; (пројектну документацију израдио “ЕМАРТ”, пројектно организациони инжењеринг Београд, Моше Пијаде 19/ ИВ, јул 1971. године) заведено под бројем 778/68.

-Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Амфитеатар спомен гробља; заведено под бројем 341-641/ 73-05.

⁸⁸ Наређење за извршење злочина, иницирано је 16. септембра 1941. наредбом Адолфа Хитлера (Adolf Hitler) издатом Вилхелму Листу (Siegmund Wilhelm Walter von List), војном заповеднику Југоистока.

⁸⁹ Сарадњом Историјског архива, Народног музеја и институције Спомен-парка, прикупљена је и уобличена меморијална баштина коју су чинили аутентични историјски извори различите провенијенције, лични предмети и документи стрељаних од 15-20. октобра 1941. Аутентични спискови са именима стрељаних настали су непуну годину након октобарског стрељања, током априла 1942. године. Са места највеће трагедије у историји краљевачког подручја, преживело је најмање 27 талаца, чија су сведочења забележена.

⁹⁰ Поред машиновођа, бравара, авиомеханичара, инжењера, службеника, шегрта, стрељане су и судије, бербери, учитељи, наставници и школски надзорници, ђаци, једна жандармеријска чета, војници и старешине некадашње војске Краљевине који нису доспели у немачко заробљеништво, домаћице, зидари, службеници Поште и телеграфа, Среског начелства, Општинских служби Финансијске контроле и Техничког одељења, свирачи, зидари.

Гробље стрељаних налази се на парцели величине 1,1 хектара, која је са јужне стране омеђена Индустријском улицом и даље према центру града Железничком станицом Краљево; са западне стране Блажићевом улицом; са југоисточне стране Стадионом ФК Слога; на северу обрадивим површинама и даље Градским гробљем.

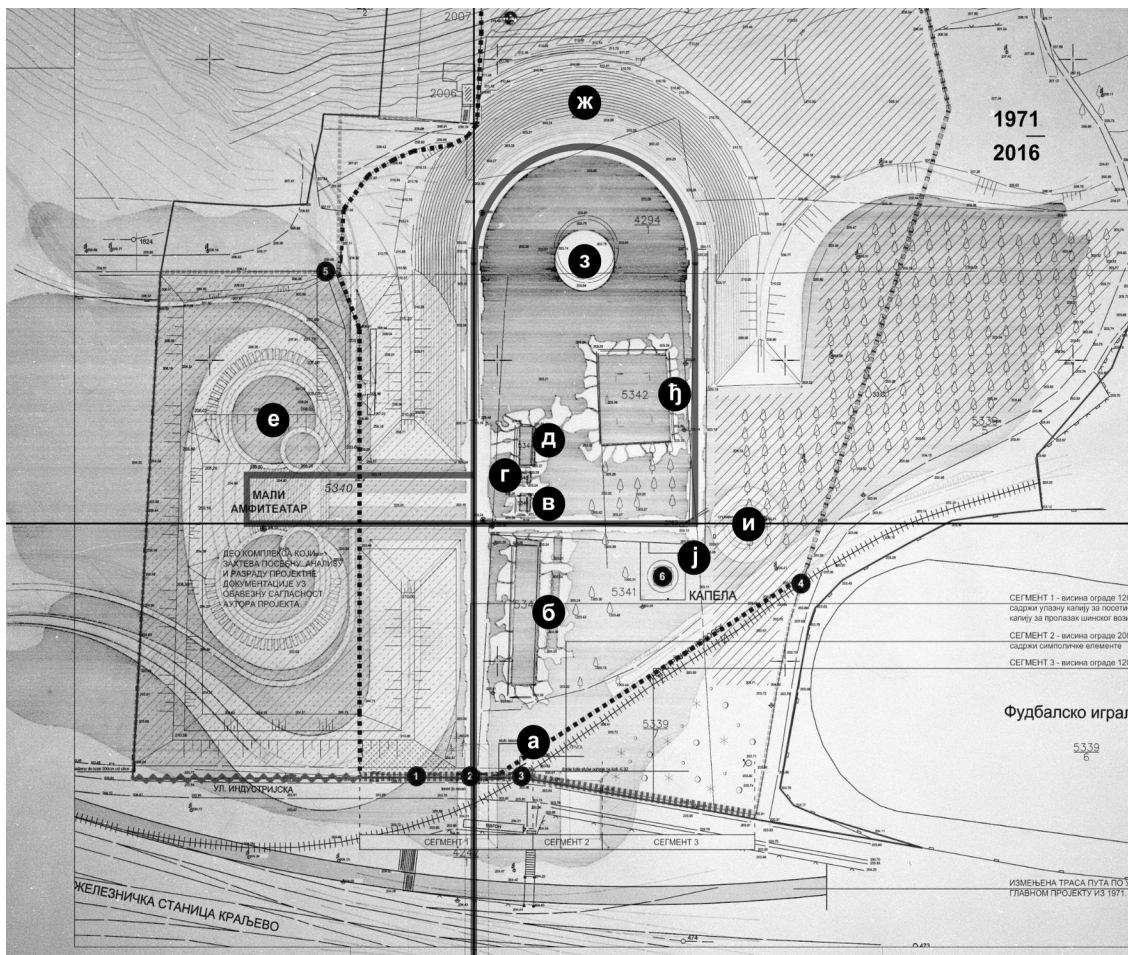


Слика 5.3.2: Фотографија макете - конкурсно решење, Гробље стрељаних 1941., Спасоје Крунић, 1971.

Конкурсно решење је предвидело измештање данашњег тока Индустријске улице, као и дела пруге који и данас прелази преко парцеле Гробља стрељаних, којом су довођени таоци на стрељање, што до данас није реализовано. Решење је предлагало задржавање дела пруге који улази у парцелу, као део архитектонско - урбанистичког решења, са јасном поруком, да комеморише чин страдања недужних цивила. Према речима преживелих, Немачки војници су остављали вагоне на том делу пруге, као звучну баријеру према граду, за време петнаестодневног стрељања.

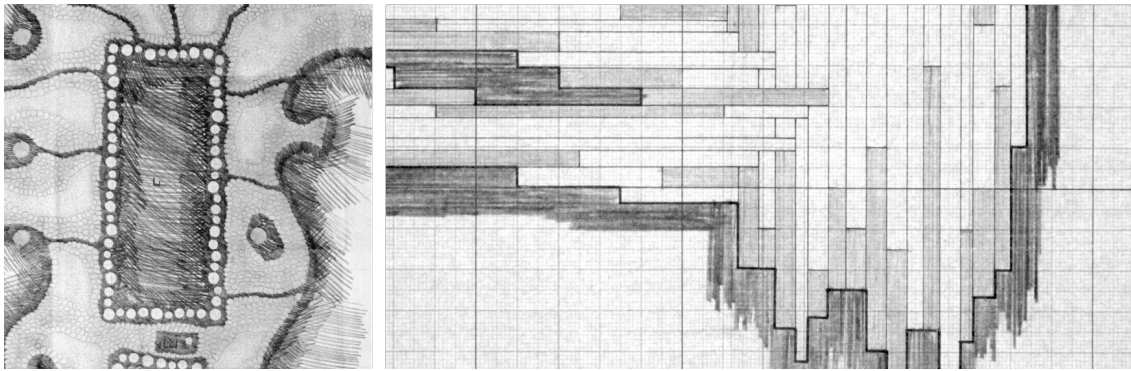
Из Индустријске улице је остварен главни приступ Гробљу, где се благом рампом посетиоци постепено уводе у простор. На источној страни се налазе гробнице, од најмање према највећој у којој почива преко 2000 људи, и према амфитеатру (за 50000 људи) на северној страни парцеле, који физички и концептуално затвара простор гробља. На гробљу су јасно означене гробнице: **(а)** - усамљени гроб на самом улазу Гробља; **(б)** - велика правоугаона гробница са источне стране поред које се налази и **Партизанско гробље** где су сахрањени

борци са Попине; **(в, г, д)** - три мање гробнице позициониране са друге стране попречне стазе; **(ђ)** - велика гробница у североисточном делу гробља, испод кружне сцене у подножју северног амфитеатра.



Слика 5.3.3: Ситуациони синхрон план (1971-2016) са диспозицијом карактеристичних елемената архитектонског израза, Гробље стрељаних 1941.

Конкурсом предвиђени **(е)** - југозападни амфитеатар са летњом сценом никада није завршен, као ни цео јужни насип који је требало да постепено уводи у простор гробља. У архитектонско - урбанистичкој поставци решења, јужни бедем је требало да омогући затварање простора гробља и обезбеди визуелну, звучну и амбијенталну баријеру стратишта према простору Железничке станице Краљево и центру града. Исту ту функцију је требало да има и пројектом предвиђено озелењавање југоисточног дела парцеле, који се у наставку граничи са Стадионом ФК Слога.



Слика 5.3.4: слика лево: цртеж графитном оловком на папиру, детаљ стазе око хумки; слика десно: цртеж графитном оловком на папиру, детаљ централне стазе, Гробље стрељаних 1941.

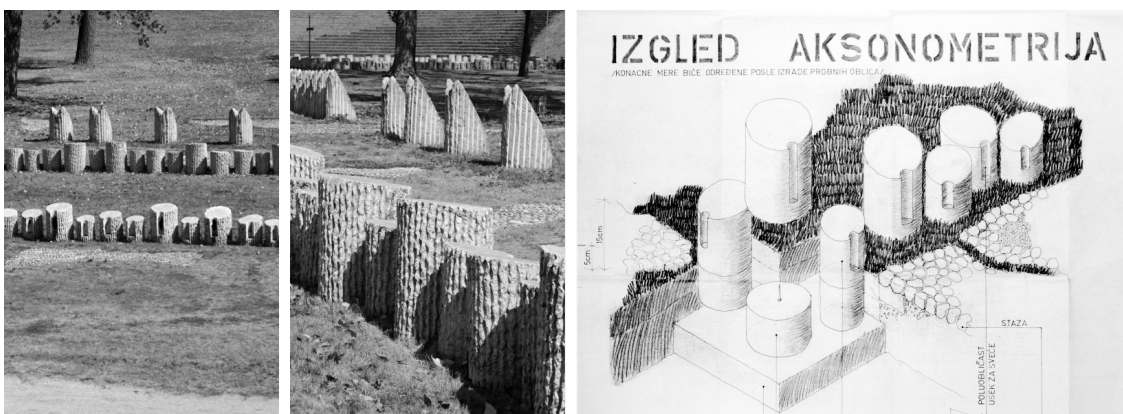
Главна приступна стаза, дуж које се налазе гробнице са источне стране, је предмет посебног пројекта који је уследио након конкурса. Стаза се налази готово у самој осовини Гробља а у ширем урбанистичком плану, представља наставак улице Октобарских жртава која води од главног градског трга Српских ратника. Прелажењем пешачког моста преко железничке пруге, остварује се директна веза између центра града и гробља стрељаних. Иако је примарна пешачка стаза, она својом специфичном партерном обрадом, не ограничава посетиоца, већ дискретно одваја простор гробља, на зоне кретања и зоне *пажљивог* кретања, због карактера места и чињенице да се ступа на стратиште и гробље. Главна стаза уједно представља и примарну линију кретања кроз гробље, увођењем посетиоца прати гробнице и наводи на усечени амфитеатар, наставља се испод лука амфитеатра, и даље повезује са попречном стазом. Главна стаза је израђена од гранитних камених плоча и камена шкриљца, у пројектованом растеру, са каменим плочама различитих димензија, које делују дисперзно распоређене по терену а заједно са травом чине јединствену стазу за кретање.

Примарно кретање омогућено је пројектовањем и извођењем западне, источне и попречне стазе, као и стаза око гробница.

Стазе око (гробница) су такође биле предмет посебног пројекта. Израђене су у комбинацији камених коцки и поља испуњених каменим кулијеом. Иако слободног геометријског облика, оне јасно ограничавају простор кретања око гробница и омогућавају да им се прилази постепено, делимично кроз траву и природни терен који прелази у уређену стазу око гробница. Такав приступ обради

пешачких стаза говори о жељи аутора да се према том месту заједничког гроба недужних, односи са посебном пажњом, водећи рачуна о неометању и ненарушавању успостављених граница.

Гробнице су додатно омеђене белезима - у форми пресечених мермерних облика које аутор поистовећује са посеченим столетним и младим стабалима - као симбол прекинутог, насилно одузетог живота. Символика архитектонског израза клесаних облика које окружују јаме, огледа се у значајнијем усецању једне од канелура пресечене камене облице, где се остварило заштићено место за паљење свећа, иако присуство свештеника није представљало део уобичајених комеморативних ритуала секуларне социјалистичке заједнице као и вршење верских обреда за убијене. Сви посетиоци гробља су тај симбол форме препознали и створили одређено друштвено функционисање меморијала, изузето од друштвеног и културног контекста тадашње социјалистичке Србије, и на адекватан начин разумели поруку о значењу употребљеног симбола форме.



Слика 5.3.5: слика лево и слика у средини: приказ велике правоугаоне гробнице и партизанског гробља; слика десно: Цртеж облице (аксонометрија), мастило на паусу, Спасоје Крунић, 1970-тих.

Гробље стрељаних је изведено употребом локалног камена, из Каменице (околина Краљева) и Славковице. Камен коришћен за приступне стазе је корал Косјерић, буњасте обраде у природном лому, чија румена боја симболизује пут проливане крви и прерано завршеног живота.

(ж) - **Амфитеатар** на северу гробља стрељаних, композиционо заокружује целину. Представља готово природно уклесане степенике у брдо, са примарном конструкцијом степеника израђеном од камених блокова, тамно сивог шкриљца -

антрацита, и светлог камена славковице, док је горња страна ступеника озелењена површина, по којој се хода и седи. Амфитеатар се не чита као пројектована физичка структура, већ због употребљених материјала и уклапања у постојећу физичку структуру терена, остаје неприметан док му се сасвим не приђе и не доживи као накнадно створена физичка структура. Полупречник амфитеатра износи 44.10м а висинска разлика коју преошћава је ~ 8м. Испред амфитеатра је пројектована и **(з) - кружна сцена**, која је такође уклопљена у природни терен и оивичена тамно сивим каменом. На врху је пројектована стаза круне амфитеатра.



Слика 5.3.6: слика лево: Цртеж – детаљ амфитеатра (аксонометрија), мастило на паусу, Спасоје Крунић, 1970-тих.; слика десно: амфитеатар, Гробље стрељаних 1941.године.

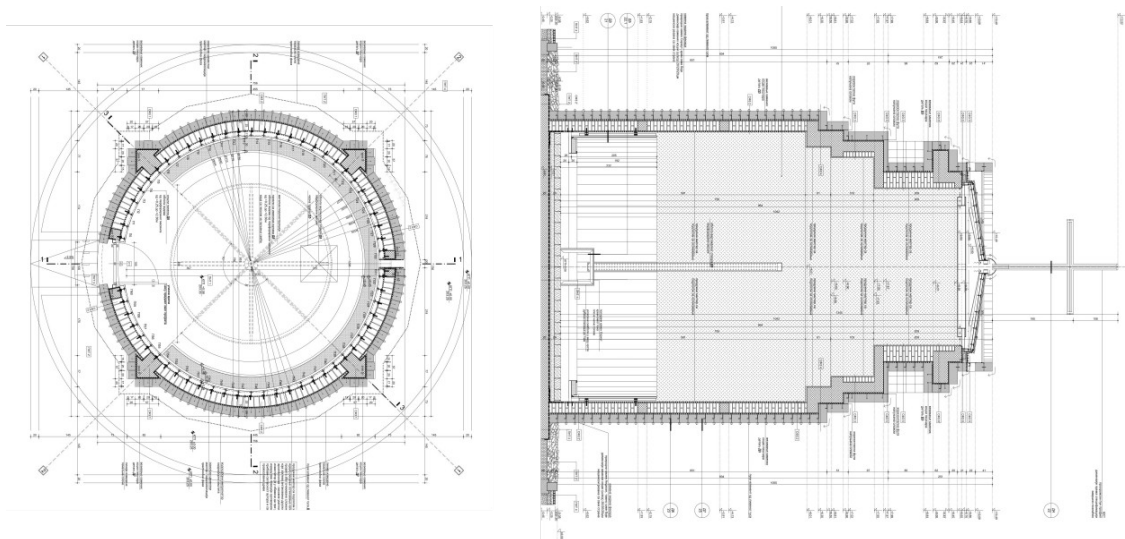
Конкурсним решењем је предвиђен и мали театар у западном делу гробља стрељаних, који заједно са јужним насипом није изведен. Поред њега, на источном делу парцеле предвиђено је **(и) - водено огледало**, које такође није реализовано. Каснијим консултацијама са аутором професором Крунићем, на источном делу парцеле пројектована је **(ј) - Капела гробља стрељаних**, чија је реализација у току.

— Капела Гробља стрељаних 1941. у Краљеву

Главни пројекат Капеле гробља стрељаних је израђен према решењу аутора архитекте Спасоја Крунића 2007. године у предузећу „АД Центропројект“ из Београда. Сталним интересовањем и ангажовањем професора Крунића, Дирекција за планирање и изградњу "Краљево", наставила је изградњу недостајајућих делова гробља, у свему према решењима и сагласности професора Крунића. Уследили су следећи пројекти: Извођачки пројекат архитектуре и конструкције капеле

на лагерском гробљу у Краљеву- фаза I, април 2013; Извођачки пројекат архитектуре и конструкције капеле на лагерском гробљу у Краљеву- фаза I+II (прва фаза изградње објекта обухваћена фазом I и фазом II извођачког пројекта), мај 2013; Идејни пројекат не-амбијенталне ограде на гробљу стрељаних у Краљеву, јун 2013; Идејни пројекат амбијенталне ограде на гробљу стрељаних 1941. године у Краљеву, новембар 2014; Извођачки пројекат архитектуре капеле на лагерском гробљу у Краљеву - друга фаза изградње, јун 2014; Извођачки пројекат архитектуре Капеле на лагерском гробљу у Краљеву - друга фаза изградње, јул 2014. Сви ови пројекти су имали за циљ да се Гробље стрељаних заштити од пропадања као и да се на адекватан начин, у складу са расположивим средствима, пројектују решења која одговарају карактеру простора гробља а у складу са савременим потребама корисника овог простора. Највећи проблем још увек представља део пруге који прелази преко парцеле, што је делимично решено пројектом помичне ограде која ће бити постављена на локацији.

Капела гробља стрељаних, у унутрашњости са именима страдалих, другачијег је динамизма у односу на доминантне ритмове и боје стратишта. Налази се у источном делу гробља у залеђу гробница. Површински скромних димензија (~45м²) она представља складно компоновану целину, посебног симболичког асортимана и носи димензију опомене али и могућност катарзе самом месту згуснутог страдалништва. Стабилна, фино степенована цилиндрична форма грађевине у кубичном раму са низовима профилисаних крстова, довршена је великим централним крстом и има зенитално просветљење омогућено кружним отвором. Зидана је од опеке и армираног бетона, са зиданом каменом фасадом.



Слика 5.3.7: карактеристична основа и попречни пресек, извод из извођачког пројекта капеле, Гробље стрељаних 1941.године, 2013-15.

Унутрашњост капеле је такође део посебног пројекта и на савремен начин изражава дубоку повезаност са свим жртвама и нуди персонализацију момента који комеморише Гробље стрељаних. У складу са ауторском поставком предвиђено је постављање „железничких прагова“ у унутрашњости капеле као начин обраде пода. Употреба прагова нуди јасну симболику, они представљају мучни долазак настрадалих на место где су стрељани. Та пруга и данас обележава начин и место на које су довођени на стратиште па увођењем железничких прагова у простор Капеле која је посвећена стрељаним, омогућава повезивање са прошлим временима и догађајима који постепено бледе у меморији грађана. Главни елемент унутрашњости Капеле су панели са именима жртава постављених у знак сећања на преко 2.000 цивила стрељаних у октобру 1941. године у Краљеву. Панели су израђени од пуног месинганог лима. На предњој страни панела су уклесана - перфорирана имена страдалих али се остављају и празна поља, уколико у међувремену буду потврђена имена још неких страдалих. Највећим делом обима Капеле, предвиђено је и постављање поцинкованих када са песком за паљење свећа испод панела са именима.



Слика 5.3.8: Компјутерска визуелизација, извод из извођачког пројекта капеле, Гробље стрељаних 1941. године, 2013-15.

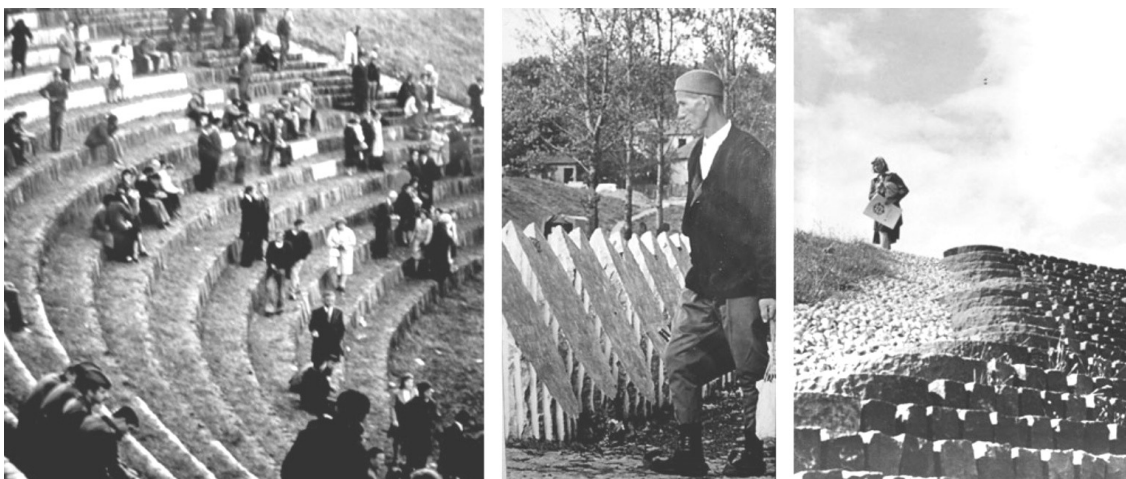
Прилазни плато Капеле, обрађен је каменом коцком. Пројектом је предвиђен природни камен типа „Андезит“, који је претходно коришћен у изградњи гробља. Спољашњи (квадратни) и унутрашњи (кружни) ивичњак израђен је од истог камена. Зона између капеле и унутрашњег ивичњака попуњена је ломљеним природним каменом, од отпада који остаје при обради камених коцки за поплочање платоа и израду ивичњака. Спољна обрада Капеле је остварена зидањем кружног фасадног зида пуним каменим блоковима од природног камена. Радови на Капели још увек трају. Капела гробља стрељаних, после готово три деценије употпуњује целину меморијалног комплекса, остварујући директну повезаност оних који су страдали (њихова уклесана имена у унутрашњости Капеле) са посетиоцима, нудећи место заштићено од спољних утицаја и присуства других, где се потпуно у мислима посетиоц посвећује успомени на страдале.



Слика 5.3.8а: Спасоје Крунић, *Капела - Гробље 6000 стрељаних 1941*, Краљево, 2016.

___ Закључак

Гробље 6000 стрељаних као дело меморијалне архитектуре, не носи само комеморативну поруку о страдалима; својом архитектонско - урбанистичком поставком, не служи само чувању успомене на стрељане, већ указује и на органску повезаност човека, природе и тла. Посебно пројектованом интервенцијом у простору, антиципирана је идеја о пролазности времена, циклусу живота; покренутим тереном, стазама које флуидно теку кроз земљу страдалих, представља и симбол вакрснућа, рађања живота из пепела и коначни повратак животу.



Слика 5.3.9: Спасоје Крунић, *Гробље 6000 стрељаних 1941*, Краљево, 1975.

Улога просторно - физичког контекста на развој концепта Гробља стрељаних, огледа се у позиционирању главних токова кретања тако да се поштују границе гробница на парцели; да у ширем урбанистичком плану потенцирају главне градске токове, док се интервенцијом у терену комплекс штити од негативних утицаја локације (Стадион, железница), као што је пројектовани јужни насип требало да представља звучну и амбијенталну баријеру према Железничкој станици Краљево и Индустријској улици (саобраћајница транзитног карактера). Амфитеатар у северном делу гробља представља залеђе читаве пројектоване сцене гробља, који својим природним усећањем у терен, својом обрадом (светли и тамни камен, травнати горњи део степеника), готово делује као природно уклесана

структура, према којој се визура затвара и посетиоца враћа у интимност посете гробљу.

Начин пројектовања пешачких стаза и стаза око гробница, додатно наглашава симболику архитектонског израза коју аутор готово несвесно преноси посматрачу и посетиоцу, а то је дубоко поштовање према жртвама, пажљив однос према месту почивања настрадалих и жеља да се у специфичној обради стаза (камене облице, коцка, сечени камен, камени кулије) искаже готово филигрански нежан однос према тлу у коме почивају остаци настрадалих.

Гробнице су додатно ограничене мермерним каменим облицама које представљају посебан ауторски елемент решења. Белези су у форми пресечених мермерних облица које аутор поистовећује са посеченим столетним и младим стабалима - као симбол прекинутог, насилно одузетог живота. Симболика архитектонског израза клесаних облица које окружују јаме, огледа се у значајнијем усецању једне од канелура пресечене камене облице, где се остварило заштићено место за паљење свећа. Сви посетиоци гробља су тај симбол форме препознали и створили одређено друштвено функционисање меморијала, изузето од друштвеног и културног контекста тадашње социјалистичке Србије, и на адекватан начин разумели поруку о значењу употребљеног симбола форме. Такође су се посетиоци везивали за одређене белеге и одређивали место свог настрадалог на тај начин. То додатно оправдава намеру аутора да се гробнице не обележе јединственим спомеником већ белезима који асоцирају на традиционалне хришћанске споменике. Одвајање малог театра у западном делу парцеле насипом, требало је да омогући задржавање интимности посете гробљу и у тренутцима када се на сцени малог театра одржавају пригодне манифестације. Аутор је на тај начин желео да се одвоји део гробља посвећен успомени на настрадале и део намењен новим генерацијама и адекватном друштвеном функционисању меморијалног комплекса.

На тај начин је успостављена јасна функционална уређеност Гробља стерљаних, на простор стратишта и места окупљања у комеморативне сврхе. Гробље 6000 стрељаних у Краљеву носи јасну поруку аутора о жељи и намери да

се овој теми приступа пажљиво и са великим поштовањем према жртвама; да се просторно решење не гради произвољно већ у сагласју са природним карактеристикама терена које неретко јасно дефинишу архитектонски простор и да те особености контекста треба пажљиво уочити и уградити у концепт; да се употребом земље, природног локалног камена и траве обликује решење а фином употребом промишљених симбола форме, омогући различитост употребе простора, његово друштвено функционисање изузето од друштвено – политичког уређења, комеморација тренутка и место за очување успомене на страдале.

На примеру Гробља стрељаних се јасно уочавају основни принципи архитектонско - урбанистичког пројектовања које архитекта Спасоје Крунић примењује и у својим другим пројектима а то је: поштовање физичког контекста, успостављање равнотеже између конструкције и функције дела, употреба локалног градитељског материјала, изражавање личног и колективног става неспутано тренутним друштвеним околностима, начелима и мерилима. Све то је преточено и јасно препознатљиво у концепту Гробља стрељаних, где су сви принципи додатно потенцирани функцијом самог дела и тежином задатка који је аутор преузео на себе.

5.4 Студија случаја 4:

Гробница деце ратне сирочади;

село Конарево, Матарушка Бања, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића

.....

Локација: село Конарево, Матарушка Бања, Србија

Аутор: Спасоје Крунић дипл.инж.арх.

Пројекат: 1985

Изградња: 1985

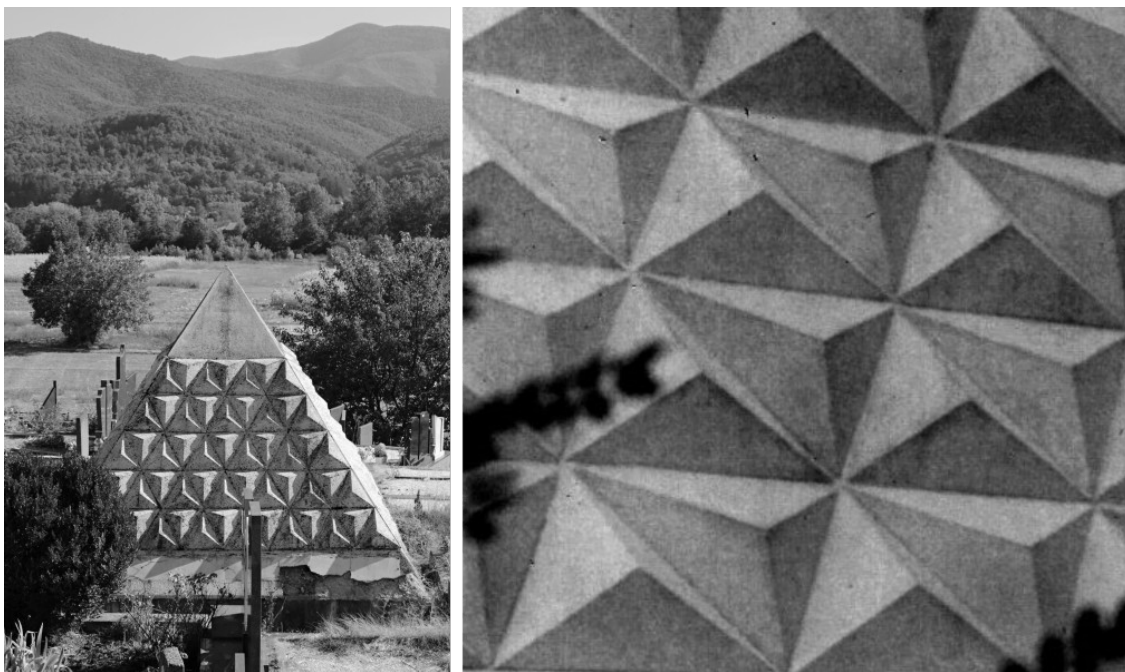
.....



Слика 5.4.1: Спасоје Крунић, *Гробница ратне сирочади*, Конарево, 1985.

Гробница деце ратне сирочади, село Конарево, Краљево, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића, данас се налази у оквиру сеоског гробља.

Споменик ратној сирочади је у облику четворостране пирамиде, постављене у контури постојеће гробнице. Аутор обликује споменик као симболичну кристаласто обрађену пирамиду која представља кућу не само за четрдесет и четворо ту сахрањених, већ свих нејаких који су остали без породичног дома. Врх пирамиде је обрађен једноставно, пратећи основну форму пирамиде, и симболично представља кров куће настрадале деце, на тај начин посебно наглашавајући динамизам доњег, ширег дела гробнице, изразом компатибилним трагичној полифонији. Доњи део пирамиде сачињавају тростране пирамиде (укупно 220), које у симболици троугла наговештавају три теолошке врлине: веру, љубав и наду, од које су били саткани узгубљени млади животи. Употреба композиције са тространим пирамидама такође симболички сугерише на хришћанско значење броја три - број три се сматра светим небеским бројем: света Тројица (Отац, Син и Свети дух), чиме аутор дискретно сугерише извесну заштићеност нагло прекинуте младости и детињства.



Слика 5.4.2: слика лево: поглед са прилазне саобраћајнице - Спасоје Крунић, *Гробница ратне сирочади*, Конарево, 2015; слика десно: карактеристични детаљ спољашње структуре.

___ Закључак

За разлику од Гробља стрељаних 1941. године, које је посвећено успомени на настрадале, са наглашеним осећањем поштовања, заштите стратишта и места на коме почивају, преносећи идеју смисла, дубоке повезаности човека, живота и смрти са земљом, тлом и идејом слободе; Гробница деце ратне сирочади не нуди такву врсту комеморације тренутка. Начин на који архитекта Спасоје Крунић поставља споменик, говори о жељи да се простор гробнице сачува од свих даљих узнемиравања, да се симболичком формом примењеном у обликовању споменика, на дискретан начин прикаже бол и страх због изгубљених младих живота и немогућности да се заштите. Гробница својим волуменом доминира над сеоским пејзажом, и шаље јасну поруку о недодирљивости, потреби да се у аутентичном облику сачува успомена на страдале. Употреба симболичких форми у обликовању гробнице је једноставна и дискретна, препознатљива онима којима је потребно да у једноставности архитектонског решења пронађу смисао и осећај коначности мира оних који почивају на том месту.

Данас се Гробница ратне сирочади налази у оквиру сеоског гробља, нема посебан прилаз ни обележје које говори о томе чему је посвећена али такође, јачина њене форме није дозволила да временом дође до уништавања ни повређивања споменика. Конструкција споменика изнад постојеће гробнице је израђена од армираног бетона, а завршна обрада пирамидалне структуре је светло сиви камен.

Архитектонско решење Гробнице ратне сирочади разликује се од других дела меморијалне архитектуре Спасоја Крунића⁹¹. За разлику од Гробља

⁹¹ Архитекта Спасоје Крунић рођен је 1939. године у Никшићу. Био је професор на Архитектонском факултета у Београду до одласка у пензију 2005. године. Од 1968-70 био је пројектант и шеф одсека у Стамбено-комуналном предузећу Нови Бечеј. Водећи пројектант у Заводу за изградњу Београда од 1970-1985. године. Самостални уметник 1985-1995. Постаје доцент 1995. године на Архитектонском факултету у Београду, затим ванредни (1998) и редовни професор (2000). Председник Извршног одбора Скупштине града Београда, 1997-2000; подпредседник Владе Републике Србије, 2000-2001. године; редовни члан Академије Инжењерских наука Србије; комесар српског наступа на X Бијеналу светске архитектуре у Венецији, 2006; добитник преко педесет награда на међународним и домаћим анонимним конкурсима; аутор са М.Перовићем монографије „Никола Добровић: есеји, пројекти, критике“, 1998; аутор четири патентирана конструктивна система за градњу приземних и вишеспратних зграда. У једне од најзначајнијих архитектонских реализација се убрајају: Галерија слика (са М. Бербаков), Опово, 1970; Кућа Ташин-Бугарин, Зрењанин, 1975-80; Затвор за странце у Падинској Скели, Београд, 1978-83; Командно оперативни центар МУП-а, Београд, 1979-83;

стрелјаних, где је постојало јасно архитектонско - урбанистичко решење и успостављање односа са природним окружењем и ширим урбанистичким контекстом; споменик посвећен ратној сирочади, није био на посебан начин уклапан у окружење, већ је постављен на месту постојеће гробнице. Форма доминантне кристаласте пирамиде од светлог камена, налази се у близини магистралног пута Е-761, код Краљева, и у близини сеоске школе, и није уклапана на класичан начин у просторни контекст, већ она представља наглашено место страдања невиних дечијих живота и као таква, не мора да се уклапа у ужи и шири контекст. Символику архитектонског израза у овом делу, осим у примењеним елементима форме и обликовања гробнице, можемо пронаћи и у једноставном постављању обележја на место страдања, без посебног дијалога у урбанистичком смислу, што говори и о поруци аутора о неопходности поштовања места гробнице.



Слика 5.4.3: Спасоје Крунић, *Гробница ратне сирочади*, Конарево, 2015.

На примеру Гробнице ратне сирочади, се на специфичан начин интерпретира идеја о знатчају симболике архитектонског израза као и хипотетичка претпоставка о утицају просторно – физичког контекста на развој идеје и

Храм Христа Спаса, Приштина, 1991-; Пословна зграда Кнез Михаилова 30 (са М. Рајовић), Београд, 1990-95; Меморијални дом на Равној Гори, 1998-00; стамбена зграда у Стојана Протића 16, Београд, 2003-05; Мотел „Корал“, Ариље, 2003-12; Палата „Зора“, угао Макензијеве и Књегиње Зорке, Београд, 1994-2005.

уграђивању симболичког значења у саму структуру дела.

У функционалном и структурном смислу, гробница ратне сирочади, својим волуменом, начином обликовања и позицијом, преноси идеју тескобе, жала и страдања, као таква она не интерпретира просторно - физички контекст, већ га на одређени начин гради. У симболичком смислу, она сама представља значење док њени обликовни елементи (тростране пирамиде), садрже симболичко значење: три теолошке врлине - веру, љубав и наду, од које су били саткани узгубљени млади животи, и такође симболички сугерише на свето Тројство (Отац, Син и Свети дух). Овај споменик у облику тростране пирамиде, сугерише на заједничку кућу (кров) свој страдалој деци; у урбанистичком смислу представља својеврсан репер који поред магистралног пута представља упозорење и подсећа на догађај из прошлости.

5.5 Студија случаја 5:

Спомен комплекс Кадињача; Ужице (1951 - 1971),

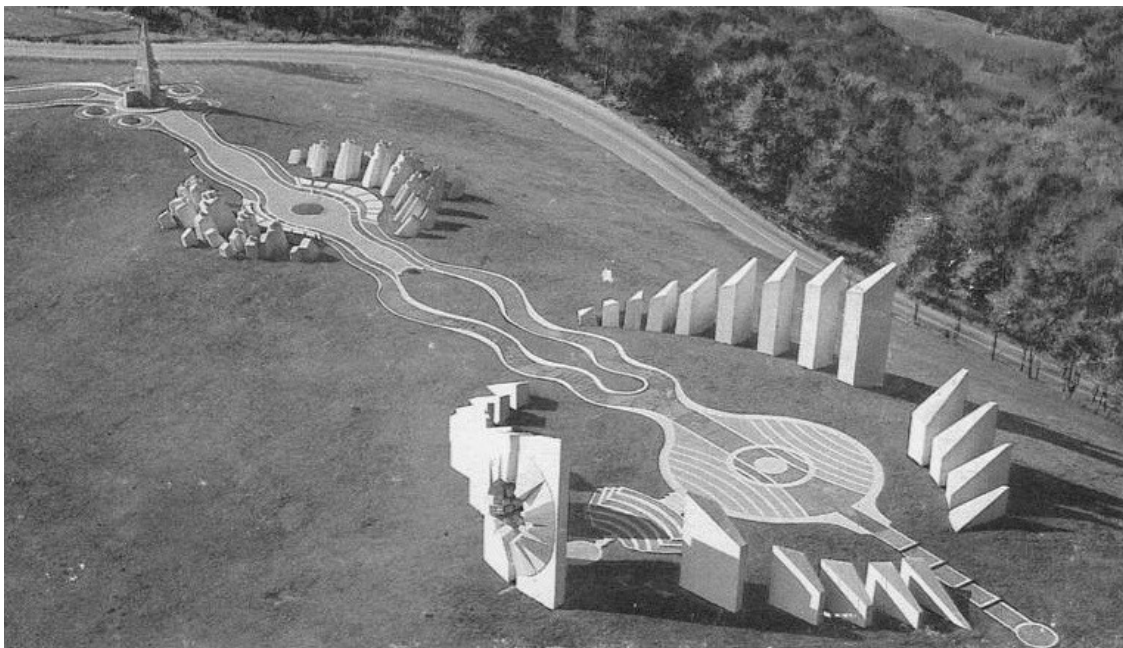
архитекте Александара Ђокића (1936 - 2002) и вајара Миодрага Живковића (1928 -)

Локација: Ужице, Србија

Аутор: Александар Ђокић дипл.инж.арх., вајар Миодраг Живковић

Пројекат: 1951

Изградња: 1971 - 1979



Слика 5.5.1: Приказ из ваздуха; Александар Ђокић и Миодраг Живковић, *Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.*

Спомен комплекс „Кадињача“ код Ужица сведочи о новембарским данима 1941. године када су припадници Радничког батаљона Ужичког партизанског одреда, којим је командовао Андрија Ђуровић, пружили отпор непријатељу који је у том периоду спроводио офанзиву на ослобођену територију „Ужичке републике“. Борци Радничког батаљона страдали су у бици на Кадињачи 29. новембра 1941. године. Непријатељске снаге су пробиле последњу одбрану

слободног Ужица, али хероизам тих јунака остао је упамћен у временима која су уследила. Комплекс представља сложену архитектонско - музеолошку целину коју чини низ сегмената грађених у периоду између 1952. и 1979. године⁹². Године 1952. почиње уређење Кадињаче на којој је подигнута спомен - костурница са монументалним спомеником, око којег се наредних деценија формирао спомен - комплекс. Споменик над спомен - костурницом бораца Ужичког радничког батаљона и две чете Посавског партизанског одреда, који су погинули 29. новембра 1941. године, откривен је на Дан Републике 1952. године на највишој коти Кадињаче. Знатно проширење и обogaђење комплекс је доживео 1979. године када је, по пројекту чији су аутори вајар Миодраг Живковић и архитекта Александар Ђокић, окончано његово уређење чиме је он добио свој данашњи изглед. Спомен - костурница на Кадињачи изведена је по пројекту архитекте Стевана Живковића, од блокова тесаног камена, у виду четворостране пирамиде високе једанаест метара, чистих геометризованих форми без посебних декоративних обележја, у духу модернизма. На споменику је постављена петокрака звезда и уписани су стихови ужичког песника Стевана Вукосављевића. Временом је одлучено да на Кадињачи треба подићи достојнији споменик, односно уредити овај спомен - комплекс.

У марту 1977. године, Скупштине општине Титово Ужице и Бајина Башта, донеле су одлуку о уређењу спомен - парка на 15 хектара чије је пројектовање поверено архитекти Александру Ђокићу и вајару Миодрагу Живковићу. Спомен - комплекс Кадињача посвећен је борцима Радничког батаљона, Посавцима и Орашанима, који су 29. новембра 1941. год. погинули на брду Кадињача, 14 km западно од Ужица, бранећи одступницу Врховном штабу НОПОЈ-а, партизанским одредима и партизанској болници. Новосаграђени споменик на Кадињачи свечано је отворио председник СФР Југославије Јосип Броз Тито 23. септембра 1979. год., а за непокретно културно добро од изузетног значаја проглашен је 1979. године.

Меморијални спомен-комплекс Кадињача, састоји се од (1) нове споменичке композиције и (2) старе спомен - пирамиде. Скулпторско решење споменика дато је у виду покренуте композиције, коју сачињава низ елемената различитих

⁹² Извор wikipedia: [https://sr.wikipedia.org/sr/Спомен комплекс Кадињача](https://sr.wikipedia.org/sr/Спомен_комплекс_Кадињача)

величина и облика, који уклопљени у конфигурацију терена симболишу људски отпор. Димензије и начин постављања споменика од белог камена, указују на тежњу аутора (вајара Миодрага Живковића⁹³ и архитекте Александра Ђокића) о постепеном увођењу посетиоца у пројектовани простор као и динамично сагледавање постављених скулптура у уређени пејзаж. Доминатне скулпторске фигуре које под извесном динамичком тензијом освајају пројектовани простор за кретање посетилаца, имају за циљ да симболично представе напор и тежак положај страдалих војника и њихов отпор који и у последњим тренутцима пружају непријатељу. За разлику од фино пројектоване стазе која посматрача води кроз меморијални комплекс, покренуте форме клесаних скулптура, изражавају комплетну симболику меморијала - отпор и борба за слободу. Из њихових форми израђају лица војника а делимично подсећају и на оружје.

⁹³ Миодраг Живковић (1928-) је српски вајар, редовни професор на Факултету примењених уметности у Београду. Основну школу завршио је у Лесковцу, а гимназију у Београду. Године 1946. уписао је Школу за примењену уметност у Београду, где је дипломирао 1952. године на вајарском одсеку. Од 1954-1957. године радио је као наставник ликовног образовања у гимназији у Младеновцу и основној школи „Жикица Јовановић Шпанац“ у Новом Београду. Године 1968. изабран је за доцента на Академији за примењену уметност у Београду за наставни програм Примењена пластика. Од 1974-77 и од 1991-96. године био је декан Факултета примењених уметности у Београду. Одржавао је самосталне изложбе у Чилеу (1970), Пунта Аренасу (1971) и на Бијеналу у Венецији (1980), и учествовао на многим групним изложбама у земљи и иностранству. Године 1971. одликован је *Орденом републике са златним венцем*. Године 1972. освојио је награду *4. Јул* од СУБНОР-а Југославије, 1993. награду за животно дело од Скупштине удружења ликовних уметника примењених уметности, а 2004. награду *Златни беочуг* за трајни допринос култури. Миодраг Живковић је аутор бројних споменичких остварења: скулптура „Борац“, Рашка 1959.; споменик „Крајпуташ“, код Тополе 1960.; споменик „Револуције“, Приштина 1961.; споменик „Стрељаним ђацима“, Крагујевац 1963.; скулптура Вука Стефановића Караџића 1964.; скулптура Милована Глишића, Ваљево 1968.; споменик „Храбрима“, код Чачка 1969.; споменик Југословенском усељенику, Пунта Аренас (Чиле) 1970.; споменик „Протест“, Пунта Аренас 1970.; споменик „Битка на Сутјесци“, Тјентиште 1971.; спомен-костурница погинулих југословенских и италијанских партизана, Гонаре 1973.; скулптура у спортском центру 25. мај, Београд 1975.; скулпторска композиција у Дому културе, Лазаревац 1977.; спомен-парк „Устанка и Револуције“, Грахово 1978.; споменик „Кадињача“ (Амфитеатар Ужичка Република, Алеја Радничког батаљона, плато Слободе), Ужице 1979.; споменик „Слободе“, Улцињ 1985.; споменик „скулптура мајке“, Египат 1985.; спомен-обележја, Национални парк Сутјеска 1987.; споменик пилотима изгинулим у одбрани Београда 1941., Нови Београд 1994.; скулптура „Светитељ Сава“, Пријепоље 1995.; споменик „Српским браниоцима Брчког“, Брчко 1997.; споменик „Борцима Бијељине и Семберије“, Бијељина 1998.; споменик „За Крст Часни“, Приједор 2000.; споменик „Борцима Отаџбинског рата“, Дервента 2002.; споменик „Борцима за слободу“, Модрича 2002.; споменик „Браниоцима Отаџбине“, Мркоњић град 2004.; споменик краљу Николи I Петровићу Његошу, Никшић 2006.; спомен-парк „Вукови коријени“ и споменик Вуку Караџићу, Петница 2006.; споменик браћи Недић, Осечина 2007. Извор: <https://sr.wikipedia.org/sr/> Миодраг Живковић вајар

У склопу споменика су три целине: **(а)** Амфитеатар Ужичке републике, **(б)** Алеја Радничког батаљона и **(в)** Плато слободе, које се готово флуидно појављују у простору и на дискретан начин променом динамике скулпторских елемената посетиоцима пружају увид у степеновање људске борбе за слободу.



Слика 5.5.2: ортофото снимак комплекса, Александар Ђокић и Миодраг Живковић, *Спомен комплекс Кадињача*, Ужице, 2010.

Амфитеатар Ужичке републике предходи спомен - костурници пројектованој 1952. године, па је и сама поставка скулптура таква да визуелно својом димензијом не угрожавају приступ постојећем споменику. Стаза затим води до друге групације скулптура које симболично представљају раднички батаљон и даље води ка *Платоу слободе*, где се смешта трећа групација скулпура, које доминантно наглашавају пејзаж – природни терен, небо и страдање војника. Највиша скулптура на *Платоу слободе* симболично представља пробијање отпора, метак који пробија кроз њихова тела и непромењени поглед на долину испод Кадињаче.

Поред пројектованих стаза, објекта спомен - дома и скуптура уроњених у пејзаж, значајан део пројектантског решења чини и постојећи терен и начин на који га пројектовани спомен - комплекс савладава, као и небо, без којег се утисак о величини борбе и снази отпора не би доживео довољно интензивно. Сама динамика и начин постављања скуптура, гради промењиви пејзаж, који у зависности од места посматрача, са собом носи различиту емоцију и симболику места - представљајући набирање терена и форме (као симбол тензије и отпора) и симболике коју место представља. На заштићеном земљишном простору је и спомен - дом који је пројектовао архитекта Александар Ђокић⁹⁴. У згради спомен-дома смештене су: радне просторије, стална поставка о Радничком батаљону и борби на Кадињачи, тематска изложба „Ужички крај у НАТО агресији”, ресторански део, продавница сувенира и помоћне просторије запослених.

⁹⁴ Александар Ђокић (1936-2002), био је истакнути српски бруталистички, неоромантични и постмодерни архитекта, један од најзначајнијих представника своје генерације. Студирао је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду у периоду од 1955-1960. године. Међу његова најпознатија дела се убрајају Спомен комплекс Кадињача у Ужицу и Кућа југословенско-норвешког пријатељства („Норвешка кућа“) у Горњем Милановцу. Дела архитекте Ђокића карактерише симболизам употребљених елемената форме, рационализам и експресионизам. На Архитектонском факултету у Београду дипломирао је 1960. године. Запослио се у пројектантском атељеу „Генерални план”, а потом у младеновачком „Инвестпројекту”, да би 1963. прешао у Завод за унапређење комуналне делатности СР Србије. Током 1968. и 1969. ради и усавршава се у Јордану. По повратку у земљу наставља самосталну пројектантску делатност у Дирекцији за изградњу и реконструкцију Београда. Делује у предузећу „Наш стан”, „Беоплан”, „Београд-инвест” и другим пројектантским атељеима у којима преузима одговорност водећег пројектанта. У својству стручног саветника радио је и у Институту за архитектуру и урбанизам Србије (1987-91). Почетком деведесетих година (1992), оснива сопствени биро за архитектонско и урбанистичко пројектовање под називом „Романтична архитектура”. Пројектовао је преко 280 архитектонских и урбанистичких планова, од којих је приближно стотину реализованих. Добитник је многих интернационалних и националних награда, друштвених признања и диплома, поред осталог награде Мајског салона УЛУПУДС-а (1973), годишње награде УЛУПУДС-а 1986, републичке награде листа „Борба” за 1987, награде „4. јул” за 1988. За укупан стваралачки допринос награђен је Великом наградом за архитектуру Савеза архитеката Србије за 1986. годину. Током четири деценије рада у струци, самостално или у тимовима, учествовао је на око 70 конкурса из области архитектуре и урбанизма, а своје радове излагао на седам самосталних и више групних изложби. Био је члан је Академије архитектуре Србије од њеног оснивања 1995. године.



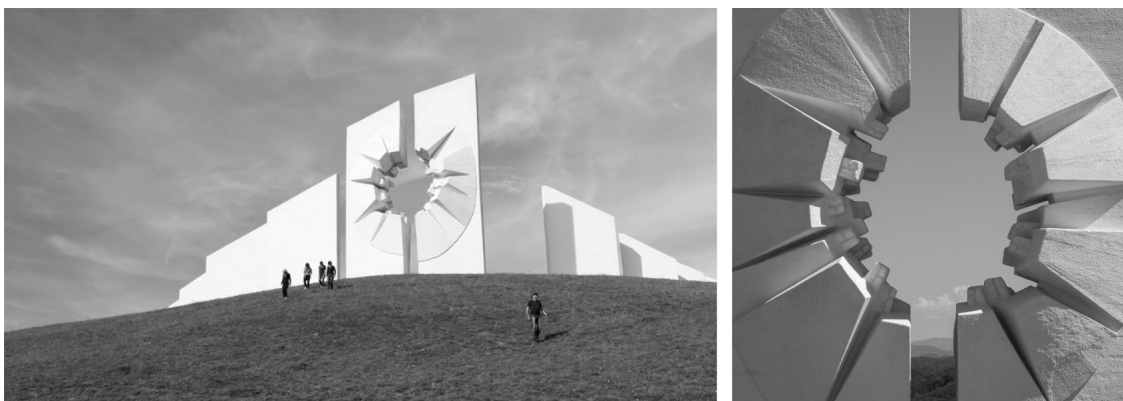
Слика 5.5.3: слика лево, слика десно: Александар Токић и Миодраг Живковић, *Амфитеатар Ужичке републике - Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.*

Простор амфитеатра Ужичке републике дефинисан је приступним платоом и степеницима урезаним у природну конфигурацију терена, као и споменичким групацијама које својом геометријом и формом симболички представљају простор некадашње Ужичке републике. Део просторне целине је и стара споменикостурница подигнута 1952. године, па је целокупно решење постављено тако да са постојећим спомеником гради јединствену архитектонско-урбанистичку целину.



Слика 5.5.4: слика лево: Александар Токић и Миодраг Живковић, *Алеја Радничког батаљона - Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010;* слика десно: детаљ скулптуре алеје радничког батаљона.

Алеја Радничког батаљона се наставља на простор Амфитеатра Ужичке републике. Чини је слободно пројектована стаза и споменичке форме које делимично симболизују страдале војнике и њихово оружје. Лица војника израњају из јаких камених скулптура и дискретно подсећају посетиоца на значај места.



Слика 5.5.5: слика лево: Александар Токић и Миодраг Живковић, *Плато слободе - Спомен комплекс Кадињача*, Ужице, 2010; слика десно: детаљ скулптуре Платоа слободе.

Плато Слободе се налази на највишој тачки спомен-комплекса Кадињача. Његове монументалне фигуре имају своје посебно значење а то је величање последњег отпора за слободу, исказивање поштовања жртвама као и наглашавање величине борбе која се на том месту одиграла. Доминантни споменик са расцепом у средини споменичке форме, симболички представља пробијање метка и нишан, отвара се према долини испод Кадињаче и обележава одређени историјски моменат и просторно-физички контекст који заједно са споменицима гради архитектонски простор који аутори намењују страдалима и посетиоцима.

___ **Закључак**

У меморијалној архитектури послератног периода развијала су се паралелно три праваца: академизам, национални стил и модернизам. Све ове стилске струје које су одликовале меморијалну архитектуру овог периода⁹⁵, као што наводи Александар Кадијевић у својој књизи *Архитектура и дух времена*, према владајућим стандардима сваког посебног духа времена, универзалне уметничке вредности, добијају нови смисао и функцију. Преко амблема, петокраки, рељефа са реалистичним представама борби, али првенствено преко монументалних фигура, најчешће бораца, дела меморијалног градитељства без обзира да ли су пројектована у националном или интернационалном стилу, прилагођена су потребама друштвене идеологије.

⁹⁵ Александар Кадијевић, *Архитектура и дух времена* (Београд: Грађевинска књига, 2010), 52.

Спомен комплекс Кадињача се у том погледу истиче као пример у којем јасно уочавамо промене које су пратиле ток меморијалног градитељства у периоду после Другог светског рата, захваљујући подигнутој спомен - костурници 1952. године па све до промена у начину компоновања форме и функције меморијалних комплекса 60-тих и 70-тих година двадесетог века, где се напуштају традиционални начини комеморисања историјског тренутка и све се постиже сагласјем просторно - физичког окружења, контекста места и симболике израза целокупног архитектонско - урбанистичког решења и примењених елемената форме - у овом случају доминантних скулптура вајара Миодрага Живковића.

На самом улазу у спомен комплекс налази се спомен - дом архитекте Ђокића од којег се затим развијају стазе које посетиоца уводе у меморијални простор који граде пејзаж, небо и монументалне скулптуре, до највише тачке са које се протеже поглед на територију коју су војници бранили са тог места.

Симболика архитектонског израза спомен - комплекса Кадињача читава се у начину на који је искоришћена природна конфигурација терена да се урбанистичка поставка доживљава као покренута и динамична сцена одбране и последњег отпора страдалих војника. Томе посебно доприноси употребљени материјал (светли камен, трава) и димензије скулптура које својим обликовањем носе посебну симболику, а начин њиховог распоређивања у простору, читав комплекс чини симболичном представом борбе.

Посебност места се такође истиче начином на који аутори спомен - комплекс чине видљивим и стално промењивим из перспективе посматрача који се месту приближава са две различите стране Кадињаче. У томе се огледа комуникацијска симболика места, у начину на који кореспондира са пролазницима, посетиоцима и житељима овог краја, представљајући стално динамичну позорницу некадашњих дешавања на том простору.



Слика 5.5.6: Бочни приказ комплекса; Александар Токић и Миодраг Живковић, *Спомен комплекс Кадњача, Ужице, 2010.*

Употреба белог камена у јасно одређеном природном пејзажу, само још интензивније доприноси успостављеној динамици грађеног и неизграђеног простора, градећи архитектонски простор, сачињен од неба, тла и споменичких формација. Флуидно кретање кроз простор спомен комплекса, додатно наглашавају успостављене споменичке целине, које својом симболичком форме, доприносе тензији и коначном успињању до Платоа слободе, последњег упоришта војске.

6 Закључна разматрања анализе симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури

Након спроведених студија случаја на изабраним референтним примерима, одабраним на основу дефинисаних критеријума и предходне анализе предмета истраживања, врши се провера предходно добијених резултата, у складу са полазним хипотезама истраживања, како би се додатно проверили ставови и донели закључци о спроведеном истраживању.

Хипотеза 1	Хипотеза 2
<p><i>Прва хипотеза је да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре. Ова теза полази од претпоставке да меморијална архитектура има функцију преношења поруке о значењу појединачног дела, као и да без употребе симболичког значења употребљених елемената форме, функције и просторне диспозиције, није могућ свеобухватан приступ у пројектовању меморијалне архитектуре. Ова теза претпоставља и да је порука о симболичком значењу архитектонског израза, коју аутор одређеним средствима уграђује у своје дело, један од оперативних корака у процесу пројектовања меморијалне архитектуре.</i></p>	<p><i>Друга хипотеза: однос меморијалне архитектуре према просторно - физичким карактеристикама локације битно утиче на развој концептуалне фазе у пројектовању. Ова теза претпоставља и да просторно - физички услови локације утичу на: а) симболику архитектонског израза меморијалне архитектуре; б) развој архитектонско - урбанистичког концепта.</i></p> <p>Теза претпоставља да је симболика архитектонског израза битно условљена односом према просторно - физичким условима локације, као места настанка дела меморијалне архитектуре. Истраживање испитује утицај просторно - физичких услова локације на развој концепта у архитектонском пројектовању меморијалне архитектуре као начина уклапања у физичку непосредност, као и симболику функције и форме меморијалне архитектуре која настаје пажљивим уклапањем пројектантског решења у физичку непосредност.</p>

X1: Директне симболике архитектонског израза има дискретно, на начин да је посетиоци и корисници, откривају постепено и ненаметљиво.

Она се огледа у градацији просторних целина према додељеној намени; усецањем и обликовањем физичког окружења и терена тако да се отвара према садржајима (Долина живих) или да, са друге стране, својом конфигурацијом омогућава визуелну, звучну и амбијенталну издвојеност посетиоца и посвећивање идеји места на коме се налази (Долина поште). Преношење поруке о значењу места се на тај начин, код корисника јасно испољава, кроз адекватно понашање у одређеним целинама комплекса. Долина живих, уређена као природни амфитеатар, стимулише на покрет, разговор, радост; док Долина поште, начином обликовања терена, стазе и присуством камених птица, креира простор који упућује на кретање, сагледавање пејзажа, промишљање о месту и ономе чему је посвећено. Долина поште је посвећена цикличном кретању живота, као место где се живот завршава, али и поново настаје. Симболика је представљена са дванаест камених раширених птичијих крила, које асоцирају на лет у небо, односно слободу. Њихова представа дата је искључиво у крилима. Тако је означен и основни симбол овог градитељског опредељења. Употребљени материјали заправо поничу из тла. Аутор користи земљу, траву, небо као елемент који гради амбијент, камен у аутентичном облику коме додељује непрепознатљиве симболе који асоцирају на цветање, лет, рађање живота, на тај начин наглашавајући симбол слободе коме је меморијални комплекс и посвећен. По својој *симболичкој и идејној поруци*, овај меморијални комплекс превазилази традиционални однос према смрти као уништавању живота. Слободиште, је својом пројектантском идејом посвећено слободи и револуцији, као носиоцима живота, а тиме и свим борцима и жртвама Другог Светског рата.

X2: Архитектонско - урбанистичко решење Спомен парка Слободиште је пројектовано тако да се примарни правци развијања меморијалног дела комплекса јасно препознају. Уочавају се две осе комплекса. Прва тангира Капију сунца поред које се налазе Пламеници на хумкама и усмерава посетиоца на Воденички камен, уводећи га у Долину живих. Готово под правим углом, поставља другу осу посвећену успомени на страдале, која постепено напушта позорницу, Долину живих и усмерава се према положеној плочи на улазу у Долину поште и каменим птицама. У врху осе се налази спомен шума. Те две главне осе граде архитектонско - урбанистичко решење и на готово неприметан начин се уклапају у постојеће просторно - физичко окружење локације на којој се комплекс налази. Аутор пажљиво користи постојеће карактеристике локације, остављајући доминантну пакашничку шуму као залеђе Долине поште, и не потенцира стратиште као посебно издвојено место у комплексу, већ га оставља јужно од главне осе и Споменика тј. Долине поште са каменим птицама, на тај начин наглашавајући да је меморијални комплекс посвећен славењу слободе и успомени на оне који су се за њу жртвовали. Просторно - физичке карактеристике локације на којој се налази Слободиште, су у значајној мери одредиле основне правце архитектонско - урбанистичког решења спомен парка, и то на начин да је аутор искористио природну конфигурацију терена да уведе своје решење у простор, потенцирајући различите амбијентално просторне целине као елементе који граде симболику меморијалног комплекса (пачашничка шума као просторни оквир долине поште, усечени природни амфитеатар долине живих у постојећем терену, насипи око долине поште итд.).

X1: За разлику од већине меморијала архитектке Богдана Богдановића, споменик палим борцима Попине, лишен је сваке стилске пластике и наративних обележја форме. Овај споменик, иако недовршен у смислу комплетног архитектонско - урбанистичког решења меморијалног комплекса, јасно говори о ауторској жељи да место обележавања успомене остане у трајној меморији житеља тог краја и посетиоца. Увођење у ужу зону спомен парка, стрмом пешачком стазом, кроз нетакнуто зеленило, воћњаке и винограде и коначно суочавање са пречишћеном структуром каменог споменика, наводи на размишљање о страдалима, о патњи и напору да се оствари слобода. Детаљи самог споменика су сведени на архитектонско познавање материјала и технике израде великих структура. Троделна композиција споменика симболички сугерише на хришћанско значење броја три; број три се сматра светим небеским бројем: света Тројица (Отац, Син и Свети дух), три теолошке врлине: вера, љубав и нада. Таквим концептом, аутор наводи на промишљање о индивидуалним али и друштвеним, колективним сећањима, којима је потребна спољашња мотивација или одређени контекст како би се артикулисала или произвела у материјалном облику. Поново се појављује тројство исказано у јединству идеје о слободи: обележавање места, успостављање просторног репера, исказивање симболичке поруке о страдњу за слободу исказану кроз јачину и монументалност троделне камене композиције.

X2: Обзиром да комплетно архитектонско-урбанистичко решење спомен парка није изведено, симболику архитектонског израза овог дела, посматрамо само кроз изведену форму споменика и његове позиције у простору.

Споменик својом позицијом у непосредном просторно - физичком окружењу, на одређени начин мења пејзаж постојећег руралног карактера, уводећи нови симбол времена у воћњаке и винограде и у свакодневни једноставни живот српског сељака. Масивна структура споменика, на највишој тачки локације, говори о намери аутора да обележи место рова, борбе и страдања и да спречи заборављање важних догађаја савремене историје једног народа. Он је сам по себи симбол идеје, у једноставности предимензионисаних каменних блокова, исказана је симболичка порука о стратешком значају места, као територије која је одредила судбину актера догађаја, као и значење употребљених елемената форме (унутрашњост цеви оружја). Просторно – физички контекст у овом конкретном случају помаже да се заокружи споменичка целина, да се потенцира стратешки најзначајнији положај за смештање споменика, као и да природна конфигурација терена служи аутору да уведе посетиоца у спомен парк на специфичан начин – стрмим стазама кроз воћњаке сељака који су настрадали у борби за слободу, наглашавајући тежак успон ка месту просторног репера - споменика палим борцима НОБ-а.

X1: Посебно пројектованом интервенцијом у простору, антиципирана је идеја о пролазности времена, циклусу живота; покренутим тереном, стазама које флуидно теку кроз земљу страдалих, представља и симбол вакрснућа, рађања живота из пепела и коначни повратак животу. Начин пројектовања пешачких стаза и стаза око гробница, потенцира симболику архитектонског израза коју аутор готово несвесно преноси посматрачу и посетиоцу, а то је дубоко поштовање према жртвама, пажљив однос према месту почивања пострадалих и жеља да се у специфичној обради стаза (камене облице, коцка, сечени камен, камени кулије) исказе готово филигрански однос према тлу у коме почивају остаци пострадалих. Гробнице су додатно ограничене белезима у форми пресечених мермерних облица које аутор поистовећује са посеченим столетним и младим стабалима - као симбол прекинутог, насилно одузетог живота. Симболика архитектонског израза клесаних облица које окружују јаме, огледа се у значајнијем усецању једне од канелура пресечене камене облице, где се остварило заштићено место за паљење свећа. То додатно оправдава намеру аутора да се гробнице не обележе јединственим спомеником већ белезима који асоцирају на традиционалне хришћанске споменике. Све то је преточено и јасно препознатљиво у концепту Гробља стрељаних, где су сви принципи додатно потенцирани функцијом самог дела и тежином задатка који је аутор преузео на себе. На примеру Гробља стрељаних се јасно уочава значај симболике архитектонског израза у преношењу поруке о значењу самог дела на релацији аутор - посматрач - дело и као таква она представља кључни елемент у процесу пројектовања. Симболика израза је антиципирана кроз поштовање просторно-физичког контекста, и успостављање равнотеже између конструкције, функције и форме.

X2: Улога просторно - физичког контекста на развој концепта Гробља стрељаних 1941., значајна је и огледа се у позиционирању главних токова кретања, тако да се поштују границе гробница на парцели; да у ширем урбанистичком плану потенцирају главне градске токове, док се интервенцијом у терену комплекс штити од негативних утицаја локације (Стадион, железница), као што је пројектовани јужни насип требало да представља звучну и амбијенталну баријеру према Железничкој станици Краљево и Индустијској улици (саобраћајница транзитног карактера). Амфитеатар у северном делу гробља представља залеђе читаве пројектоване сцене гробља, који својим природним усецањем у терен и обрадом (светли и тамни камен, травнати горњи део степеника), готово делује као природно уклесана структура, према којој се визура затвара и посетиоца враћа у интимност посете гробљу.

Гробље стрељаних у Краљеву носи јасну поруку аутора о намери да се овој теми приступа пажљиво и са великим поштовањем према жртвама; да се просторно решење не гради произвољно већ у сагласју са природним карактеристикама терена које јасно дефинишу архитектонски простор и те особености контекста пажљиво уграђује у концепт; да се употребом земље, природног локалног камена и траве обликује решење а фином употребом промишљених симбола форме, омогући различитост употребе простора, његово друштвено функционисање изузето од друштвено – политичког уређења, комеморација тренутка и место за очување успомене на страдале.

X1: За разлику од Гробља стрељаних 1941., које је посвећено успомени на настрадале, са наглашеним осећањем поштовања, заштите стратишта и места на коме почивају, преносећи идеју смисла, дубоке повезаности човека, живота и смрти са земљом, тлом и идејом слободе; Гробница деце ратне сирочади не нуди такву врсту комеморације тренутка. Начин на који аутор поставља споменик, говори о жељи да се простор гробнице сачува од свих даљих узнемиравања, да се симболичком формом примењеном у обликовању споменика, на дискретан начин прикаже бол и страх због изгубљених младих живота и немогућности да се заштите. Гробница својим волуменом доминира над сеоским пејзажом, и шаље јасну поруку о недодирљивости, потреби да се у аутентичном облику сачува успомена на страдале. Гробница деце ратне сирочади, својим волуменом, начином обликовања и позицијом, преноси идеју тескобе, жала и страдања; као таква она не интерпретира просторно - физички контекст, већ га на одређени начин гради. У симболичком смислу, она сама представља значење док њени обликовни елементи (тростране пирамиде), садрже симболичко значење: три теолошке врлине - веру, љубав и наду, од које су били саткани узгубљени млади животи, и такође симболички сугерише на свето Тројство (Отац, Син и Свети дух). Овај споменик у облику тростране пирамиде, сугерише на заједничку кућу (кров) свој страдалој деци; у урбанистичком смислу представља својеврсан репер који поред магистралног пута представља упозорење и подсећа на догађај из прошлости.

X2: Гробница деце ратне сирочади није на посебан начин уклапана у просторно - физичко окружење, већ је постављена непосредно на месту постојеће гробнице. Форма доминантне кристаласте пирамиде од светлог камена, налази се у близини магистралног пута Е-761, код Краљева, и у близини сеоске школе, и није уклапана на класичан начин у просторни контекст, већ она представља наглашено место страдања невиних дечијих живота и као таква, не мора да се уклапа у ужи и шири контекст. Симболику архитектонског израза у овом делу, осим у примењеним елементима форме и обликовања гробнице, можемо пронаћи и у једноставном постављању обележја на место страдања, без посебног дијалога у урбанистичком смислу, што говори и о поруци аутора о неопходности поштовања места гробнице.

На примеру Гробнице деце ратне сирочади, се на специфичан начин интерпретира хипотетички став о утицају и значају просторно – физичког контекста на развој симболичког значења дела, на начин који није уобичајен. Негацијом контекста, као места тренутне физичке непосредности у којој се споменик пројектује и уграђује, аутор изражава став о суштинском значају саме идеје којој је споменик посвећен, о тежини задатка који се преузима и могућности да се просторно - физички контекст на одређени начин изгради увођењем новог просторног репера. Просторни контекст је важан као место уобличавања идеје у садејству са значењем споменика, као такав он подржава форму дела и мења се кроз време. Данас се Гробница налази у оквиру сеоског гробља, нема посебан прилаз ни обележје које говори о томе чему је посвећена, ипак, јачина њене форме није дозволила да временом дође до уништавања ни повређивања споменика.

X1: Символика архитектонског израза спомен - комплекса Кадињача огледа се у начину на који је искоришћена природна конфигурација терена да се дефинише урбанистичка поставка и да се доживљава као покренута и динамична сцена одбране и последњег отпора страдалих војника. Томе посебно доприноси употребљени материјал (светли камен, трава) и димензије скулптура које својим обликовањем носе посебну симболику, а начин њиховог распоређивања у простору, читав комплекс чини симболичном представом борбе.

Употреба белог камена у јасно одређеном природном пејзажу, само још интензивније доприноси успостављеној динамици грађеног и неизграђеног простора, градећи архитектонски простор, сачињен од неба, тла и споменичких формација. Флуидно кретање кроз простор спомен комплекса, додатно наглашавају успостављене споменичке целине, које својом симболиком форме, доприносе тензији и коначном успињању до платоа слободе, последњег упоришта војске. Плато Слободе се налази на највишој тачки спомен-комплекса Кадињача. Његове монументалне фигуре имају своје посебно значење а то је величање последњег отпора за слободу, исказивање поштовања жртвама као и наглашавање величине борбе која се на том месту одиграла. Доминантни споменик са расцепом у средини споменичке форме, симболички представља пробијање метка и нишан, отвара се према долини испод Кадињаче и обележава одређени историјски моменат и просторно-физички контекст који заједно са споменицима гради архитектонски простор који аутори намењују страдалима и посетиоцима.

X2: Спомен комплекс Кадињача у архитектонско – урбанистичком концепту сачињен је из три просторне целине, које прате конфигурацију терена и воде посетиоца кроз пројектовани архитектонски пејзаж. *Амфитеатар Ужичке републике* предходи спомен - костурници пројектованој 1952. године, па је и сама поставка скулптура таква да визуелно својом димензијом не угрожавају приступ постојећем споменику. Стаза затим води до друге групације скулптура које симболично представљају *Раднички батаљон* и даље води ка *Платоу слободе*, где се смешта трећа групација скулптура, које доминантно наглашавају пејзаж - природни терен, небо и страдање војника. Највиша скулптура на *Платоу слободе* симболично представља пробијање отпора, метак који пробија кроз њихова тела и непромењени поглед на долину испод Кадињаче. На тај начин, аутори спомен комплекса посебно наглашавају значај места као догађај у простору, градећи комплетну структуру спомен комплекса у складу са просторно – физичким диспозицијама терена, тако да симболика израза пројектоване форме скулптура прати успон према платоу слободе, највишој тачки локације. Значај просторно - физичког контекста се такође истиче начином на који аутори спомен - комплекс чине видљивим и стално промењивим из перспективе посматрача који се месту приближава са две различите стране Кадињаче. У томе се огледа и комуникацијска симболика места, у начину на који кореспондира са пролазницима, посетиоцима и житељима овог краја, представљајући стално динамичну позорницу некадашњих дешавања на том простору.

Сprovedено истраживање показало је да су полазне хипотезе рада, у значајној мери потврђене у процесу пројектовања меморијалне архитектуре, на начин који је анализом установљен. То значи да се одређени аспекти процеса

пројектовања, посматрани и анализирани кроз хипотезе рада, у мањој или већој мери сматрају кључним за симболику архитектонског израза дела меморијалне архитектуре, а у зависности од размере и типологије архитектонског дела.

X1: Може се закључити да је симболика архитектонског израза (симболика архитектонско - урбанистичке поставке, функције и форме дела), важан елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре и да као таква служи за преношење информације о значењу и идеји којој је меморијал посвећен. Она уједно представља начин комуникације који се остварује на релацији аутор – дело - посматрач а у циљу преношења поруке о значењу дела меморијалне архитектуре. Комуникацијска улога симболике архитектонског израза омогућава са аутор, архитектонско-урбанистичким концептом, симболичим елементима форме и функције, пренесе поруку о важности комеморисања одређеног догађаја, да утиче на понашање посетиоца у архитектонском простору меморијала и да створи амбијент који стимулише на одређени начин доживљавања места и понашање посетиоца у њему у складу са оствареном амбијенталном целином. Тај аспект симболике архитектонског израза, упућује и на друштвено функционисање меморијала, што је посебно објашњено на примеру камених облика Гробља стрељаних 1941.

X2: Утицај просторно - физичког контекста на развој архитектонско - урбанистичког концепта меморијалне архитектуре, је важан елемент у концептуалној фази пројектовања али се и његов утицај мења у зависности од размере самог дела (спомен парк, споменик), од реалних просторних капацитета локације и од самог решења које може и не мора да третира постојеће услове као релевантне за развој архитектонско - урбанистичког концепта. Утицај просторно - физичког контекста се испољава кроз остварени визуелни склад и као одсуство „конфликата“ између грађене структуре и природног окружења, као пројектовање урбаног пејзажа, у коме се сви елементи, функције и форме, међусобно надовезују и складно разликују. Меморијална архитектура као таква постаје генератор значења просторног контекста - као што је случај са Спомен парком Слободиште (Долина живих и Долина поште) и Гробљем стрељаних 1941.

ЗАКЉУЧЦИ И ПРЕПОРУКЕ

Приказивање и систематизација резултата истраживања

Спроведено истраживање усмерено је на испитивање и утврђивање односа архитектонске изражајности, њеног симболичког значења у функцији преношења поруке на релацији посматрач - дело, и на утврђивање утицаја просторно - физичког контекста на развој симболичког концепта у пројектовању меморијалне архитектуре. Архитектонски израз, као јединство функције и форме дела, креира специфичне симболичке облике који у одговарајућем контексту, изражавају смисао и значење просторног решења и целокупне архитектонске форме.

Полазећи од претпоставке да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и да као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре; као и да однос меморијалне архитектуре према просторно - физичким карактеристикама локације битно утиче на развој концептуалне фазе у пројектовању, у овом истраживању је вршена архитектонска анализа у два међусобно зависна правца; вршећи анализу концептуалне фазе пројектовања дела меморијалне архитектуре, утврђујући усвојене симболичке поставке решења и класичном архитектонско - урбанистичком анализом дела, са посебним усмерењем на аспекте функције и форме дела.

На изабраним примерима ауторске архитектуре Богдана Богдановића, Спасоја Крунића и Александра Ђокића у оквиру студија случаја, примењена је архитектонска анализа, са циљем проучавања услова просторно - физичких карактеристика локације; начина конципирања просторног решења у складу са условима и потребном наменом; методе примењене да се пејзаж преобликује у решење самог меморијалног комплекса; уочавање односа примењених материјала и тла; утврђивање начина на који су постављени основни елементи архитектонско - урбанистичког концепта и на који начин је прилагођавање или мењање

просторног контекста учествовало у креирању симболичких форми самог меморијала и на које је све начине, архитектонски простор носилац симболике израза и катализатор преношења значења креираног решења на релацији посматрач - дело⁹⁶.

Поред архитектонске анализе, испитивана је и појавност симболичке форме и симболичких функција које упућују и реферишу на значења и смисао архитектонског дела у оквиру шире дефинисаних симболичких система изван саме архитектуре, његове појавности, обликовања и начина употребе. На тај начин је целокупно архитектонско - урбанистичко решење, начин компоновања функције у простору и обликовање доведено у одређену контекстуалну раван, која омогућава разумевање симболичког значења у ширем просторном, друштвеном и симболичком контексту. Због тога је од значаја за истраживање било разумевање ширег друштвеног контекста у периоду настанка меморијалне архитектуре, и како се у условима савременог друштвеног контекста интерпретира симболика архитектонског израза. Значај разумевања контекста (некадашњег и савременог) је био у томе да се утврди да ли симболичка порука репродукује контекст у коме настаје или не, и на који начин.

Истраживање је такође разматрало и поставку да меморијална архитектура има функцију преношења поруке о значењу појединачног дела, као и да без употребе симболичког значења употребљених елемената форме и просторне диспозиције, није могућ свеобухватан приступ у пројектовању меморијалне архитектуре. Спроведене студије случаја, посебно на примерима меморијалних

⁹⁶ На примеру студије случаја Спомен парка Слободиште, који концептуално и просторно сачињавају три главна дела: *Предворје са хумкама*, *Долина живих* и *Долина поште*, анализом самог просторног решења и постојећег стања локације, истраживање је показало да је аутор компоновањем просторног решења, створио целине са јасном амбијенталном и мисаоном поруком, па је тако *Долина живих* са природним усеченим амфитеатром отвореног плана, намењена обележавању успомене на страдале, док се *Долина поште*, конфигурацијом терена затвара од утицаја других просторних целина и уводи посетиоца у амбијент окружен зеленим насипима и спомен шумом, месту намењеном медитацији и успомени на пострадале; то је уједно и заштићено место где архитекта поставља просторни споменик Камене птице, са крилима уроњеним у терен. Једноставни скулпторски елементи од камена и метала: Капија сунца, пламеници на хумкама, Пламеник живих, Камене птице, положена плоча у Долини поште, стари Воденички камен и Позорница у Долини живих, као и плоче са натписима испред хумки додатно служе да се одређени простори обележе и маркирају, док је читава порука о слободи, слављењу живота и победа над смрти, уписана пре свега у архитектонском простору урезаном у постојећи просторно - физички контекст. За разлику од других дела меморијалне архитектуре професора Богдана Богдановића, спомен - парк Слободиште, симболику архитектонског израза, превасходно показује у фином односу грађених структура и тла, у односима тла, неба и пејзажа са елементима споменичке целине, у којима је симболика уткана и њиховом позиционирању, примени и обради материјала и у односу према физичком контексту.

комплекса Слободиште, Гробља стрељаних 1941. и спомен - комплекса Кадињача, јасно показују да је просторно решење оно које гради симболику архитектонског израза и да је порука о симболичком значењу архитектонских елемената форме и функције, коју аутор одређеним средствима уграђује у своје дело, једна од метода у процесу пројектовања меморијалне архитектуре. Разумевање поруке или значења неког дела меморијалне архитектуре, је остварено тумачењем симболике архитектонског израза, кроз анализу функционалне и просторне поставке дела, употребљених елемената форме и материјализације, што је и предмет истраживања. Значај разумевања концепта дела огледа се и у начину на који оно комуницира са посматрачем односно корисником.

Симболика архитектонског израза анализираних дела меморијалне архитектуре, битно је условљена односом према просторно - физичким условима локације - места настанка дела меморијалне архитектуре. Истраживање је испитивало утицај просторно - физичких услова локације на развој концепта у архитектонском пројектовању меморијалне архитектуре као начина уклапања у физичку непосредност, па је установљено да је постављање архитектонског концепта меморијалне архитектуре битно условљено просторним карактеристикама ужег и ширег окружења, кроз начине постављања просторних решења (функције) и посредно утиче на симболику архитектонског израза. Постизање визуелне сагласности меморијалне архитектуре и просторно - физичких услова уже и шире локације, а тиме и избегавање конфликта, се проверавало кроз анализу физичких односа између елемената форме и окружења.

Истраживање препознаје и да је улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, преношење поруке о значењу самог архитектонског дела и механизма у концептуалној фази архитектонског пројектовања, коју аутор користи, како би на адекватан начин одговорио на тему и уклопио функцију и форму дела у одговарајући просторни и културни оквир. Улога симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури тако има основни комуникацијски значај на релацији аутор - дело - посматрач. Тај процес преношења или размене као што су идеје или схватања помоћу симболике израза (функције, форме, просторне поставке), називамо *комуникацијском улогом*

симболике архитектонског израза у меморијалној архитектури, и она одговара основној хипотези рада. Комуникацијска улога симболике израза се у студијама случаја изабраних примера препознаје као интеракција која се остварује помоћу просторних решења са архитектонским концептом. Комуникацијска улога симболике архитектонског израза на конкретно посматраним примерима меморијалне архитектуре, је средство усмеравања, контролисања, мотивисања и вођења појединца према значењу које аутор жели да пренесе. То се посебно види у архитектонско - урбанистичким решењима меморијалних комплекса, у начину обележавања места страдања, у одабиру материјала и начину структурирања форме. Улога тако постигнуте симболике архитектонског израза у оквирима меморијалне архитектуре, је било преношење садржаја датог у форми значења у простор друштвеног догађања; представља пренос информација идеја, ставова или емоција најчешће с намером да се утиче на понашање посматрача или посетиоца. Комуникацијска улога симболике израза се у спроведеном истраживању јасно препознаје у начинима на који су аутори „обрадили“ проблематику уклапања архитектонско - урбанистичког решења меморијалних комплекса у постојећи физички контекст. Адекватним радњама уводе у просторно - физичко окружење елементе архитектонског простора који има за циљ стварање погодног амбијента да се у њега упише симболика значења места коју оно репрезентује. То се јасно може уочити на примерима спомен парка Слободиште и грађењу просторних целина које својим начином обраде и укалања у постојећи терен, служе као начин преношења поруке о симболици места и очекиваном расположењу посетиоца. Такође у одређеном смислу, начин обраде споменика такође служи за успостављање комуникације са посетиоцем што се види на примеру камених облика на Гробљу стрељаних у Краљеву. Специфичност комуникацијске улоге симболике архитектонског израза меморијалне архитектуре повезана је и са националном и културном традицијом.

Истраживање утврђује и значај разумевања просторно - физичког контекста, што је усмерено према успостављању динамичне равнотеже која се јавља између архитектонског објекта и његове околине. На тај начин су студије случаја показале да је архитектонски простор, као архитектонско - урбанистичко решење

просторног оквира које аутор креира, у већој мери прилагођен физичкој непосредности, и настоји да омогући добру оријентацију перцепцијом. Такав простор спомен парка Слободиште, Гробља стрељаних и Кадињаче, илуструје одређене пројектантске концепте и идеје, и повезан је са просторним схематама човековог индивидуалног и јавног света. Улога просторно - физичког контекста је у препознавању физички заштићеног места које се лако повезује са значењем концепта и у узајамном је деловању са околином. Просторни оквир има функцију да формира континуалну подлогу одређене грађене средине. На тај начин, уклапање архитектонско - урбанистичког концепта у просторно - физички контекст или креирање нове физичке непосредности, постаје друштвено препознатљиво место које посетиоцима остаје у просторној меморији, што је истраживање и показало и представља један од начина комуникације на релацији аутор - дело – посматрач, што се јасно уочава на примеру спомен комплекса Кадињача.

Исти принципи уклапања у физичку непосредност, као и значај симболике архитектонског израза, препознају се и на споменику Попина и Гробници деце ратне сирочади. Симболика архитектонског израза је антиципирана у самој структури споменика, независно од целокупног архитектонско - урбанистичког решења; у начину постављања у односу на значајне репере локације, у односу према постојећим историјским меморабилијама, као и на крају, у начину компоновања форме, детаљима обраде и избору материјала. Размера споменика је такође издвојена као посебан симболички облик који преноси поруку о важности места и догађаја коме је споменик посвећен.

— **Предпоставке, правци и могућности опште примене резултата истраживања**

Природа архитектуре обухвата више нивоа на којима се може тумачити, конципирати и реализовати концепт неког дела; али се тек у целовитом смислу, кроз узастопне и истовремене поступке, реализује као комплексна изражајна структура која одговара намени и која се на сваком нивоу релевантно

дефинише. Релативна самосталност дела, о којој говори Хартман, у домену архитектонског концепта омогућава релативизацију појединих аспеката тумачења архитектуре, њене перцепције, односно онога што можемо уочити као различите „садржаје“ изражајности или као различите облике тих садржаја који се у својој целини доживљавају као нераскидиво јединство архитектуре и њеног концепта.

Непоновљивост концепта симболичког облика потиче из квалитета непосредне пуноће разних импресија које су организоване, уређене и уједињене у имагинарну визију. Фидлер износи став да архитекта то чини свесно, контролишући процес тако да и објективни материјали, технике и операције буду везани за дело и његове суштинске квалитете и смисао. При томе, свесна контрола креирања симболичких облика, не подразумева искључиво контролу на свесном нивоу, већ контролу субјективитета појединца, његове архитектонске визије и израза. У складу са Адорном и Касирером, Фидлер сматра да је основ уметности и архитектуре стварање форме стварности и преношења одређених сазнања и значења. Симболичка форма архитектуре не даје конкретну слику стварности, јер би на тај начин изгубила карактер симболичке активности и престала да буде својеврстан систем симбола, језик концепта и идеје дела.

Анализирана меморијална архитектура је схваћена као материјални остатак неке идеје, догађаја из прошлости, као елемент који може да послужи за разумевање простора и времена у којима су настајали. Анализа одабраних примера говори о томе да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре. Преношење поруке се остварује и комплетним архитектонско - урбанистичким решењем, пошто неретко елементи простора упућују на значења и симболички припремају посетиоца за адекватни доживљај креираног архитектонског простора.

Сprovedено истраживање показује да се преношење кодиране информације на релацији аутор - дело - посматрач, разумевање и интерпретирање исте, врши у различитим контекстима, тако да без употребе симболичког значења употребљених елемената форме и просторне диспозиције, није могућ

свеобухватан приступ у пројектовању меморијалне архитектуре.

Тумачењем симболике архитектонског израза, кроз анализу функционалне и просторне поставке дела, и употребљених елемената форме и материјализације, можемо да разумемо поруке или значења неког дела меморијалне архитектуре и утисак о архитектонском простору који аутор жели да пренесе на посматрача и посредно утиче на друштвено функционисање дела меморијалне архитектуре.

Истраживање у оквиру студија случаја је показало да симболика архитектонског израза има и за циљ истицање локалних традиција краја у којима су дела меморијалне архитектуре настала, кроз специфичан језик локалне заједнице и њену историју, приказујући еволуцију борбе за ослобођење. Изабрани примери на изванредан начин уносе измене у само значење појма меморијалне архитектуре, јер су тежили свеобухватности - временској и историјској као и просторној и хуманистичкој, на тај начин представљајући споменик као централно место у коме су се преламали историја и садашњост са представама очекиване будућности долазећих генерација. Саме архитектонско - урбанистичке концепције меморијалних спомен паркова и споменика, афирмишу идеју нужности усклађивања међунационалних односа и превазилажења историјског наслеђа.

Истраживање је испитивало хипотетичке ставове да симболика архитектонског израза у меморијалној архитектури служи за преношење поруке о симболичком значењу на релацији посматрач - дело и да као таква представља кључни елемент у процесу пројектовања меморијалне архитектуре; као и да однос меморијалне архитектуре према просторно - физичким карактеристикама локације битно утиче на развој концептуалне фазе у пројектовању. Из тих предпостављених ставова и анализе, препозната је комуникацијска улога симболике израза која на својеврстан начин обухвата оба предпостављена става и може се сматрати резултатом који би могао да послужи за даља истраживања у оквиру теме. Без комуникацијске улоге симболике архитектонског израза, нема адекватног начина да се идеја о значењу пренесе са аутора на дело и даље на посматрача односно корисника. Путем ње се остварује и друштвено функционисање архитектонског дела, као усмерено друштвено понашање у просторима сакралне намене (посебно се види на примеру спомен парка Слободиште и Гробља стрељаних).

Изводи се закључак да је симболика архитектонског израза, универзална категорија у концептуалној фази пројектовања свих објеката и архитектонских дела специфичне (јавне, централне) намене и да као таква представља део креативне фазе архитектонско - урбанистичког пројектовања. Симболику израза препознајемо у многим архитектонско - урбанистичким концептима савремених меморијала, у пројектовању објеката централних функција и у пројектовању јавних простора.

Могућности опште примене резултата истраживања огледају се у будућим истраживачким поступцима који би се спроводили у пољу теме меморијалне архитектуре, како наслеђеног послератног фонда на простору републике Србије, тако и при анализи савремених решења меморијала, при чему би изведени ставови помогли разумевању порука и значења многих дела која нису предмет овог рада а заслужују темељно и озбиљно бављење у погледу архитектонско - урбанистичке анализе и анализе значења дела. Постављене полазне хипотезе, након спроведеног истраживања, су доказане и у већој мери се могу сматрати испуњеним на изабраним примерима, а уопштено представљају тезе које су примењиве у пољу архитектонско - урбанистичког пројектовања објеката специфичне намене. То значи да би изведени ставови спроведених студија случаја и хипотезе рада, могле послужити као основа за даља истраживања у пољу теме меморијалне архитектуре, анализе значења архитектонско - урбанистичких концепата, анализе функције и форме са аспекта симболичког значења. Овај рад се није бавио симболиком појединачних елемената форме и функције, па би те анализе а на основу изведених закључака, могле бити предмет даљих истраживања у оквирима теме симболике архитектонског израза.

ЛИТЕРАТУРА

АДОРНО, ТЕОДОР. *Естетичка теорија*. Београд: Полит, 1979.

ACHLEITNER, FRIEDRICH I dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*, Wien: Wieser, 2009.

БЛУМ, ХАРОЛД. *Антитетичка критика: теорија песништва*. Београд: Словољубље, 1980.

BOGDANOVIĆ, BOGDAN. *Zelena kutija: knjiga snova*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.

BOGDANOVIĆ, BOGDAN. *Glib i krv*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2001.

BOGDANOVIĆ, BOGDAN. *Ukleti neimar*. Split: Feral Tribune, 2001.

BOGDANOVIĆ, BOGDAN. *Mrtvouzice: mentalne zamke staljinizma*. Zagreb: August Cesarec, 1988.

BOGDANOVIĆ, BOGDAN. *Mali urbanizam*. Sarajevo: Narodna prosvjeta, 1958.

БОЈАНИЋ, ПЕТАР и **ЂОКИЋ, ВЛАДАН**, уред. *Теорија архитектуре и урбанизма*. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2009.

БРОЛИН, БРЕНТ. *Архитектура у контексту*. Београд: Грађевинска књига, 1988.

ГИДЕНС, ЕНТОНИ. *Последице модерности*. Београд: Филип Вишњић, 1998.

ГРАСИ, ЕРНЕСТО. *Моћ маште.* Загреб: Школска књига, 1981.

GREENBERG, CLEMENT. *Art and Culture: Critical Essays.* Boston: Beacon Press, 1961.

GROSZ, ELIZABETH. *Architecture from the Outside: Essayson Virtual and Real Space.* Cambridge: The MIT Press, 2001.

GOODMAN, NELSON. *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola.* Zagreb: KruZak, 2002.

GOODMAN, NELSON. *Načini svjetotvorstva.* Zagreb: Disput, 2008.

ДЕРИДА, ЖАК. *Глас и феномен: увод у проблем знака у Хусерловој феноменологији.* Београд: Истраживачко издавачки центар ССО Србије, 1989.

ЕКО, УМБЕРТО. *Метафора.* Београд: Народна књига, 2002.

ЕКО, УМБЕРТО. *Уметност и лепо у естетици средњег века.* Нови Сад: Светови, 1992.

ЕКО, УМБЕРТО. *Симбол.* Београд: Народна књига - Алфа, 1995.

ЈУНГ, ГУСТАВ. *Човек и његови симболи.* Превод Елизабет Васиљевић. Београд: Народна књига, 1996.

КАНТ, ИМАНУЕЛ. *Критика моћи суђења.* Превод др Никола Поповић. Београд: Дерета, 2004.

КАНТ, ИМАНУЕЛ. *Критика чистог ума.* Превод Никола М. Поповић. Београд: Култура, 1958.

КАСИРЕР, ЕРНСТ. *Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања.* Превод Олга Кострешевих. Београд: Нолит, 1985.

ЛАНГЕР, СУЗАН. *Проблеми уметности: Десет филозофских предавања.* Превод Александар Спасић. Ниш: Градина, 1990.

ЛАНГЕР, СУЗАН. *Филозофија у новом кључу.* Превод Александар Спасић. Београд: Просвета, 1967.

LEFEBVRE, HENRI. *The Production Of Space.* Translate D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

МАКО, ВЛАДИМИР. *Естетика - архитектура: седам тематских расправа.* Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду / Орион Арт, 2005.

МАКО, ВЛАДИМИР. *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре на живопис у српским средњовековним црквама: докторска дисертација.* Београд; Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 1993.

МАКСИМОВИЋ, МИЛАН. *Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу: докторска дисертација.* Београд; Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2013.

МАНОЈЛОВИЋ ПИНТАР, ОЛГА. *Археологија сећања - Споменици и идентитети у Србији 1918-1999.* Београд: Чигоја штампа, 2014.

НОРБЕРГ-ШУЛЦ, КРИСТИЈАН. *Егзистенција, простор и архитектура.* Превод Милутин Ј. Максимовић. Београд: Грађевинска књига, 2006.

ПЕРОВИЋ, МИЛОШ. *Историја модерне архитектуре: Антологија текстова, Књига 3. Традиција модернизма и други модернизам.* Београд: Архитектонски факултет, 2005.

ПЛАТОН. *Држава.* Превод Албин Вилхар и Бранко Павловић. Београд: Бигз, 2002.

РАДМАН, ЗДРАВКО. *Симбол, стварност и стваралаштво: Оглед о перцепцији.* Загреб: Хрватско филозофско друштво, 1988.

ROSSI, ALDO. *Архитектура града.* Превод Александра Станић. Београд: Грађевинска књига, 1996.

TSCHUMI, BERNARD. *Arhitektura i disjunkcija.* Prevod Silva Kalčić. Zagreb: AGM, 2004.

ULLMANN, STEPHEN. *The Principles of Semantics.* New York: Philosophical Library, 1957.

ХАРТМАН, НИКОЛАЈ. *Естетика.* Превод Милан Дамјановић. Београд: Дерета, 2004.

ХАЈДЕГЕР, МАРТИН. *Предавања и расправе.* Превод Божидар Зец. Београд: Плато, 1999.

HEYNEN, HILDE. *Architecture and Modernity: A Critique.* Cambridge: MIT Press, 1998.

ХУМБОЛТ, ВИЛХЕЛМ ФОН. *Увод у дело о кави језику и други огледи.* Превод Олга Кострешевећ. Нови Сад: Књижевна заједница, 1988.

ЧОМСКИ, НОАМ. *Синтаксичке структуре.* Превод Борко Јовановић. Нови Сад: Књижевна заједница, 1984.

CHOMSKY, NOAM. *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge: The Mit Press, 1965.

ЦЕНКС, ЧАРЛС. *Језик постмодерне архитектуре: Архитектура у временима промене.* Превод Олга Поповић. Београд: Вук Караџић, 1985.

ЦЕНКС, ЧАРЛС. *Нова парадигма у архитектури: Језик постмодерне архитектуре.* Превод Маријана Милосављевић. Београд: Орион арт, 2007.

DŽENKS, ČARLS. *Moderni pokreti u arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1993.

ШУВАКОВИЋ, МИШКО. *Студије случаја: Дискурзивна анализа извођења идентитета у уметничким праксама.* Панчево: Мали немо, 2006.

ШУВАКОВИЋ, МИШКО и **ЕРЈАВЕЦ, АЛЕШ** уред. *Фигуре у покрету: Савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности.* Београд: Аточа, 2009.

WILLIAMS, RAYMOND. *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford Universiti Press, 1977.

ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА И ФОТОГРАФСКА ДОКУМЕНТАЦИЈА И АРХИВСКА ГРАЂА

Архивска грађа

- Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Главне пешачке стазе и Партизанско гробље; (пројектну документацију израдио “ЕМАРТ”, пројектно организациони инжењеринг Београд, Моше Пијаде 19/ IV, јул 1971. године) заведено под бројем 774/68 у Архиву града Краљева;
- Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Стазе око хумки и постављање мермерних облица; (пројектну документацију израдио “ЕМАРТ”, пројектно организациони инжењеринг Београд, Моше Пијаде 19/ IV, јул 1971. године) заведено под бројем 778/68 у Архиву града Краљева;
- Извођачки пројекат Лагерског Гробља у Краљеву - Амфитеатар спомен гробља; заведено под бројем 351-641/ 73-05 у Архиву града Краљева;
- Детаљни урбанистички пројекат, Слободиште - меморијални и парковски комплекс (пројектну документацију израдио Завод за урбанизам, Крушевац, јун 1983. године); заведено под бројем 268/1-81, кутија бр.61 у Архиву града Крушевца;
- Главни пројекат уређења унутрашњег дела позорнице (пројектну документацију израдило предузеће РО Биро за пројектовање „Крушевац“, мај 1980. године); заведено под бројем 448, кутија 53 у Архиву града Крушевца;
- Главни пројекат пословних просторија Слободиште (пројекту документацију израдио Завод за урбанизам Крушевац; октобар 1977. године); заведено под бројем 123и, кутија бр. 96 у Архиву града Крушевца;
- Извођачки пројекат објекта споменика на Попини (пројектну документацију израдио Завод за урбанизам Крушевац, јануар 1979. године); заведено под бројем 970/78 у у Архиву града Краљева;
- Генерални урбанистички план Спомен-парка Попина (пројектну документацију израдио Завод за урбанизам Крушевац, мај 1978. године); заведено под бројем 610/78 у у Архиву града Краљева;

ОРИГИНАЛНА ПРОЈЕКТНА ДОКУМЕНТАЦИЈА ПРОФЕСОРА АРХ. СПАСОЈА КРУНИЋА

- Фотографије изведених објеката (*Гробље 6000 стрељаних 1941*; Градичка коса, Краљево, Србија (1970 - 1973), архитекте Спасоја Крунића и коаутора Драгутина Ковачевића (1938 – 2005); *Гробница ратне сирочади*; село Конарево, Краљево, Србија (1985), архитекте Спасоја Крунића;

- Оригиналне идејне скице (*Гробница ратне сирочади*, село Конарево, Краљево, Србија (1985));

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Богдан Богдановић

https://sh.wikipedia.org/wiki/Bogdan_Bogdanovic

Александар Ђокић

https://sr.wikipedia.org/wiki/Александар_Ђокић

Спасоје Крунић

www.spasojekrunic.com

Миодраг Живковић

<http://miodrag-zivkovic.com/biografija.htm>

Оксфордски речник (Oxford Dictionary)

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/symbol>

Оксфордски речник (Oxford Dictionary)

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/symbolism>

Оксфордски речник (Oxford Dictionary)

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/symbolical>

Википедиа (wikipedia)

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Simbol>

ПОРЕКЛО ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА

ФОТОГРАФИЈЕ

Слика 4.2.1.1

Богдан Богдановић, Споменик јеврејским жртвама фашизма, Београд, 1951-52.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 59.

Слика 4.2.1.2

Богдан Богдановић, Спомен гробље жртвама фашизма, Сремска Митровица, 1959-60.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 63.

Слика 4.2.1.3

Богдан Богдановић, Партизански споменик, Мостар, 1959-65.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 67.

Слика 4.2.1.4

Богдан Богдановић, Споменик у Јасеновцу, Јасеновац, 1959-66.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 71.

Слика 4.2.1.5

Богдан Богдановић, Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1960-65.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 75.

Слика 4.2.1.6

Богдан Богдановић, Светилиште посвећено српским и албанским партизанима у рату 1940-1945, Косовска Митровица, 1960-73.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 79.

Слика 4.2.1.7

Богдан Богдановић, Групни кенотафи палих бораца отпора, 1961, Прилеп.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 83.

Слика 4.2.1.8

Богдан Богдановић, Споменик палим борцима у свим ослободилачким ратовима: 1804-13, 1876-78, 1912, 1914-18, 1941-45, 1961-71, Књажевац.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 91.

Слика 4.2.1.9

Богдан Богдановић, Ратничко гробље, Штип, 1969-74.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 94.

Слика 4.2.1.10

Богдан Богдановић, Спомен парк Гаравице са кенотафима жртава фашизма, Бихаћ, 1969-81.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito

Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 99.

Слика 4.2.1.11

Богдан Богдановић, Спомен подручје са маузолејом ратницима, Чачак, 1970-80.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 103.

Слика 4.2.1.12

Богдан Богдановић, Групни кенотафи у Белој Цркв, Бела Црква, 1971.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 107.

Слика 4.2.1.13

Богдан Богдановић, Групни кенотафи у Травнику, Травник, 1971-75.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 111.

Слика 4.2.1.14

Богдан Богдановић, Споменик слободe у Иванграду, Иванград, 1972-77.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 115.

Слика 4.2.1.15

Богдан Богдановић, Светилиште палих бораца за слободу, Власотинце, 1973-75.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 119.

Слика 4.2.1.16

Богдан Богдановић, Спомен парк Дудик са кенотафима жртава фашизма, Вуковар, 1978-80.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 127.

Слика 4.2.1.17

Богдан Богдановић, Спомен парк палих бораца НОБ-а, учесника Попинске борбе, Штулац, 1979-81.

Achleitner, Friedrich i dr. Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 135.

Слика 4.2.2.1

Спасоје Крунић, Гробље стрељаних 1941., Краљево, 1970.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.2

Спасоје Крунић, Споменик Јевремовић, Београд, 1975.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.3

Спасоје Крунић, Споменик стрељаним женама таоцима, Краљево, 1976-77.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.4

Спасоје Крунић, Споменик Љубинки Здравковић, Велика Плана, 1977.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.5

Спасоје Крунић, Споменик Биочић, Биочић, 1981.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.6

Спасоје Крунић, Споменик Слађи Маричић, Краљево, 1985.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.7

Спасоје Крунић, Гробница деце ратне сирочади, Матарушка Бања, 1985.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.8

Спасоје Крунић, Споменик Божи Сузићу, Сомбор, 1985.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.9

Спасоје Крунић, Споменик Емилијану Јосимовићу, Београд, 1987.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.10

Спасоје Крунић, Храм Христа Спаса, Приштина, 1991-92.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.11

Спасоје Крунић, Сцена код споменика Драгољубу Михаиловићу, Равна Гора, 1995-05.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.12

Спасоје Крунић, Споменик српским јунацима отаџбинског рата 1991-95, Билећа, 1998-00.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.13

Спасоје Крунић, Споменик Поповић, Ваљево, 2003.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.14

Спасоје Крунић, Споменик проти Ковачевићу, Иванград, 2006.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.2.15

Спасоје Крунић, Капела на гробљу стрељаних 1941., Краљево, 2006.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 4.2.3.1

Александар Ђокић и Момчило Крковић, Споменик палим борцима из првог и другог светског рата, Младеновац, 1963.

<http://www.skulpture-srbija.com/skulpture/>

Слика 4.2.3.2

Александар Ђокић и Момчило Крковић, Спомен обележје , Мали Пожаревац, 1964.

<http://www.skulpture-srbija.com/skulpture/>

Слика 4.2.3.3,

Александар Ђокић и Момчило Крковић, Цивилно и спомен гробље , Бор, 1967.

<http://www.skulpture-srbija.com/skulpture/>

Слика 4.2.3.4

Александар Ђокић и Момчило Крковић, Споменик борцима првог и другог светског рата, Сопот, 1968.

<http://www.skulpture-srbija.com/skulpture/>

Слика 4.2.3.5

Александар Ђокић и Момчило Крковић, Спомен обележје, Нови Бановци, 1978.

<http://www.skulpture-srbija.com/skulpture/>

Слика 4.2.3.6

Александар Ђокић и Миодраг Живковић, Спомен комплекс Кадињаца, Ужице, 1976-79.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorijalni_spomenik_Kadinjača,_Užice,_001.JPG

Слика 4.2.3.7

Александар Ђокић, Кућа норвешко - југословенског пријатељства, Горњи Милановац, 1987.

Зоран Маневић, *Александар Ђокић*. Београд: Београдско машинско издавачко предузеће, 1995, 63.

Слика 5.1.1

Богдан Богдановић, Долина поште - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1965.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*. Wien: Wieser, 2009, 75.

Слика 5.1.2

Архитектонска диспозиција зона и карактеристичних елемената архитектонског израза: (а) Предворје са хумкама, (б) Долина живих и (в) Долина поште, (1) Хумке, (2) Капија сунца, (3) Споменик - Камене птице, (4) Камени пиједестал, (5) Воденични жрвањ, (6) Пламеник живих, (7) Велика позирница и (8) Амфитеатар.

<https://sr.wikipedia.org/wiki/Слободиште>

Слика 5.1.3

Централно: Ауторска скица варијантног решења долине живих - ситуација, Богдан Богдановић, крај 1970-их година; доле десно: Ауторска скица варијантног решења долине живих - ситуација, око 1965. године.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*. Wien: Wieser, 2009, 76.

Слика 5.1.4

Упоредна анализа варијантних решења и реализованог дела.

Цртеж аутора Дијане Аџемовић-Анђелковић

Слика 5.1.5

Слика лево: Богдан Богдановић, Предворје: Хумка стрељаних - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1985; слика десно: Ситуација са приказом диспозиције хумки.

Слика лево: <https://djordjevicboban.files.wordpress.com/2011/10/krusevac-slobodiste.jpg>

Слика десно: <https://sr.wikipedia.org/wiki/Слободиште>

Слика 5.1.6

лево: Богдан Богдановић, Капија сунца - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1965; десно: Богдан Богдановић, Капија сунца - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1985.

Слика лево: <http://slikekrusevca.com/krusevac-foto/izgradnja-krusevca/kapija-sunca-na-slobodistu-nekada/>

Слика десно: http://rs.geoview.info/spomen_park_slobodistekapija_sunca,11837375p

Слика 5.1.7

Слика лево: Богдан Богданови, Долина поште, споменик Камене птице - Спомен парк Слободиште, Крушевац, 1970; слика десно: Ауторска скица - Камене птице, Богдан Богдановић, крај 1970-тих.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslavien*. Wien: Wieser, 2009, 76.

Слика 5.1.8

Слика лево: Богдан Богдановић, Долина поште - Воденички точак - Спомен парк Слободиште; Крушевац, 1970; слика десно: Богдан Богдановић, Воденички точак и капија сунца - Спомен парк Слободиште; Крушевац, 1970.

Слика лево: <https://www.google.rs/search?q=воденички+точак+слободиште>

Слика десно: Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslavien*. Wien: Wieser, 2009, 75.

Слика 5.1.9

Слика лево: Богдан Богдановић, Долина поште - Камени пијадестал - Спомен парк Слободиште; слика десно: Ситуација са приказом диспозиције каменог пијадестала.

Слика лево: Фотографија аутора, 2015.

Слика десно: <https://sr.wikipedia.org/wiki/Слободиште>

Слика 5.1.10

Слика лево: Богдан Богдановић, Долина живих- Амфитеатар - некад, Спомен парк Слободиште; Крушевац, 1970; слика десно: Богдан Богдановић, Долина живих- Амфитеатар - сад - Спомен парк Слободиште, Крушевац.

Слика лево: Стошић, Адам. *Крушевац и околина*. Крушевац: Стил, 1987, 55.

Слика десно: Стошић, Адам. *Крушевац и околина*. Крушевац: Стил, 1987, 56.

Слика 5.1.11

Ауторска скица варијантног решења долине живих - ситуација, Богдан Богдановић, око 1965. године.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*. Wien: Wieser, 2009, 76.

Слика 5.2.1

Плакат, мастило на хамеру, димензија 75.5 x 59.4 цм, Богдан Богдановић, око 1980. године.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*. Wien: Wieser, 2009, 131.

Слика 5.2.2

Схематски ситуациони приказ, мастило на паусу 20.7 x 29 цм, Богдан Богдановић, 1982. година.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien*. Wien: Wieser, 2009, 133.

Слика 5.2.3

Слика лево: Богдан Богдановић, Споменик палим борацима НОБ-а, Попина, 1987; слика десно: Анаграм, графитна оловка на папиру 15 x 16.3 цм, Богдан Богдановић, 1987. година.

Слика лево: <http://www.panoramio.com/photo/42493293>

Слика десно: Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in*

Tito Jugoslawien. Wien: Wieser, 2009, 133.

Слика 5.2.4

Слика лево: Богдан Богдановић, Споменик палим борацима НОБ-а, Попина, 1980; слика десно: Прелиминарна студија пропорције, мастило на паусу 65.5 x 40.5 цм, Богдан Богдановић, 1978. година.

Achleitner, Friedrich i dr. *Bogdan Bogdanovic - Memoria und Utopie in Tito Jugoslawien.* Wien: Wieser, 2009, 132.

Слика 5.2.5

Поглед кроз споменичку поставку, Споменик палим борацима НОБ-а, учесницима Попинске борбе.

<https://www.pinterest.com/explore/popina-monument/>

Слика 5.3.1

Конкурсно решење, Гробље 6000 стрељаних 1941, Спасоје Крунић, 1971.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 5.3.2

Фотографија макете - конкурсно решење, Гробље 6000 стрељаних 1941., Спасоје Крунић, 1971.

Лична архива аутора професора Спасоја Крунића.

Слика 5.3.3

Ситуациони план са диспозицијом елемената, Гробље стрељаних 1941. Конкурсом предвиђени (е) - југозападни амфитеатар са летњом сценом.

Извођачки пројекат измена и допуна капеле на лагерском гробљу у Краљеву, Бекамент доо пројектни биро Београд, Дирекција за планирање и изградњу "Краљево", заведено под бројем 0585-15, 1.

Слика 5.3.4

Слика лево: цртеж графитном оловком на папиру, детаљ стазе око хумки; слика десно: цртеж графитном оловком на папиру, детаљ централне стазе, Гробље стрељаних 1941.

Извођачки пројекат стаза око хумки и постављање мермерних облица, пројектант Емарт пројектни биро Београд, Архив града Краљева, бр. 351-641/73-05,12.

Слика 5.3.5

Слика лево и слика у средини: приказ велике правоугаоне гробнице и партизанског гробља; слика десно: Цртеж облице (аксонометрија), мастило на паусу, Спасоје Крунић, 1970-тих.

Слика лево и у средини: Фотографија аутора Дијане Аџемовић-Анђелковић, 2015.

Слика десно: Извођачки пројекат стаза око хумки и постављање мермерних облица, пројектант Емарт пројектни биро Београд, Архив града Краљева, бр. 351-641/73-05,12.

Слика 5.3.6

Слика лево: Цртеж – детаљ амфитеатра (аксонометрија), мастило на паусу, Спасоје Крунић, 1970-тих.; слика десно: амфитеатар, Гробље стрељаних 1941.године.

Слика лево: Детаљ амфитеатра, Главни пројекат амфитеатра спомен гробља, Емарт пројектни биро Београд, Архив града Краљева, заведено под бројем 341-641/73-05, 8.

Слика десно: Фотографија аутора Дијане Ацемовић-Анђелковић, 2015.

Слика 5.3.7

Карактеристична основа и попречни пресек, извод из извођачког пројекта капеле, Гробље стрељаних 1941. године, 2013-15.

Извођачки пројекат измена и допуна капеле на лагерском гробљу у Краљеву, Бекамент доо пројектни биро Београд, Дирекција за планирање и изградњу "Краљево", заведено под бројем 0585-15, 6-8.

Слика 5.3.8

Компјутерска визуелизација, извод из извођачког пројекта капеле, Гробље стрељаних 1941. године, 2013-15.

Извођачки пројекат измена и допуна капеле на лагерском гробљу у Краљеву, Бекамент доо пројектни биро Београд, Дирекција за планирање и изградњу "Краљево", заведено под бројем 0585-15, 22-23.

Слика 5.3.8а

Спасоје Крунић, Капела - Гробље 6000 стрељаних 1941, Краљево, 2016.

Лична фотоархива, 2016.

Слика 5.3.9

Спасоје Крунић, Гробље 6000 стрељаних 1941, Краљево, 1975.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 5.4.1

Спасоје Крунић, Гробница ратне сирочади, Конарево, 1985.

<http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 5.4.2

Слика лево: поглед са прилазне саобраћајнице - Спасоје Крунић, Гробница ратне сирочади, Конарево, 2015; слика десно: карактеристични детаљ спољашње структуре.

Слика лево: Лична фотоархива, 2015.

Слика десно: <http://www.spasojekrunic.com/flashSrb.php>

Слика 5.4.3

Спасоје Крунић, Гробница ратне сирочади, Конарево, 2015.

Лична фотоархива, 2015.

Слика 5.5.1

Приказ из ваздуха; Александар Ђокић и Миодраг Живковић, Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.

<https://www.tumblr.com/search/kadinjaca>

Слика 5.5.2

Ортофото снимак комплекса, Александар Ђокић и Миодраг Живковић, Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorijalni_spomenik_Kadinjaca,_Uzice,_001.JPG

Слика 5.5.3

Слика лево,слика десно: Александар Ђокић и Миодраг Живковић, Амфитеатар Ужичке републике - Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.

<http://www.turizamuzica.org.rs/spomen-kompleks-kadinjaca/>

Слика 5.5.4

Слика лево: Александар Ђокић и Миодраг Живковић, Алеја Радничког батаљона - Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010; слика десно: детаљ скулптуре алеје радничког батаљона.

<http://mondo.rs/a704782/Magazin/Putevima-Imperatora/Pao-je-14.-kilometar-ali-nikad-nece-Kadinjaca.html>

Слика 5.5.5

Слика лево: Александар Токић и Миодраг Живковић, Плато слободе - Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010; слика десно: детаљ скулптуре Платоа слободе.

<http://srbijauslici.blogspot.rs/2014/09/memorijalni-kompleks-kadinjaca.html>

Слика 5.5.6

Бочни приказ комплекса; Александар Токић и Миодраг Живковић, *Спомен комплекс Кадињача, Ужице, 2010.*

<http://srbijauslici.blogspot.rs/2014/09/memorijalni-kompleks-kadinjaca.html>

Биографија аутора

Биографски подаци

Кандидат Дијана М. Ацемовић-Анђелковић, дипл.инж.арх. рођена је 08. јуна 1981. године у Кључу у Републици Босни и Херцеговини. Основну школу и гимназију “Свети Сава” завршила је у Београду као ђак генерације. Архитектонски факултет Универзитета у Београду уписује 2000. године. Кандидат 2006. године завршава петогодишње студије (просечна оцена 8.97), смер “урбана реконструкција” и дипломира са оценом 10 (десет), на тему *Музеј архитектуре у Београду* (ментор: проф. др Драгана Васиљевић Томић).

2008. године кандидат уписује Докторске академске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, полаже све испите предвиђене наставним програмом студија уметничког карактера, основне области истраживања *Архитектура и урбанизам*, чиме стиче право за пријаву докторске дисертације. У периоду од 2005 - 2008. године ангажована као сарадник у настави на предмету Простор и облик и Студио пројекат 1 на Архитектонском факултету у Београду код проф. др Драгане Васиљевић Томић. Од 2006. године је запослена као водећи архитекта пројектант у бироу “Бекамент д.о.о.” у Београду. У периоду од 2008 до 2010. године је постала члан Друштва архитеката Београда, члан Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије-“УЛУПУДС”, положеним стручним испитом добила је лиценцу за архитектонско пројектовање Инжењерске коморе Србије, и основала истраживачки кутак под називом “а2архитектура” са Владимиром Анђелковић дипл.инж.арх. Од 2012. године је члан Регионалног одбора подсекције дипломираних инжењера архитектуре Београда у Инжењерској комори Србије.

Кандидат је аутор више изведених и награђених ентеријера у Србији. Интензивно учествује у изради актуелних домаћих и међународних архитектонско-урбанистичких конкурса и конкурса из области дизајна; бави се савременом архитектуром и урбанизмом, индустријским дизајном и графиком.

Значајне награде:

Публикације:

- 2012: - Публикација ауторског текста:
Аџемовић-Анђелковић Д.: *Пројекат ремоделације и ревитализације тврђаве Кастел у Бања Луци*, - Савремено градитељство, бр. 08, 2012, стр. 08-25.

Друштвена признања и награде:

2013. **Награда “Александар Шалетић”**
у категорији за млађе ауторе за ентеријер библиотеке / вишенаменске сале и кафеа ЈП Службени Гласник у Београду. (аутор са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх., Александром Богојевићем дипл.инж.арх., Ранком Павловићем дипл.инж.арх.)
2013. **Награда Миксер фестивала 2013 - “The Ghost Project”**
за прототип стола “Creathing desk”, у категорији: *нова функционалност*. (аутор са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх.)
2013. **Награда Музеја историје Југославије: “Добар Дизајн”**,
за допринос дизајну у категорији иновативност за прототип стола *Цреатхинг деск*. (аутор са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх.)
2010. **Признање салона у категорији ентеријер на 32. Салону архитектуре** у Београду за реализовани пројекат свечане сале ОШ „Светозар Марковић“, у улици Хаџи Милентијевој бр.62 у Београду. (аутор са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх., Ранком Павловићем дипл.инж.арх., Дејаном Даниловићем дипл.инж.арх.)

Награде на конкурсима:

2011. **Специјално признање**
Међународни архитектонски конкурс “Venice CityVision”
(аутор са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх., Александром Богојевићем дипл.инж.арх., Ранком Павловићем дипл.инж.арх.)
2009. **Трећа награда**
за међународни анонимни конкурс за израду идејног урбанистичког решења спомен подручја Доња Градина.
(аутор са проф. др. Радивојем Динуловићем дипл.инж.арх., Зорицом Савичић д.и.а., Зораном Дмитровићем дипл.инж.арх, Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх.)
2006. **Прва награда**
за међународни конкурс за израду идејног урбанистичко - архитектонског решења ремоделације и ревитализације тврђаве Кастел у Бања Луци.
(аутор са Зорицом Савичић дипл.инж.арх., проф. др. Драганом Васиљевић Томић дипл.инж.арх., Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх., Марком Димитријевићем апс.арх, Маријом Павловић диа, Бојаном Тешићем апс.арх)

Пројекти од значаја за истраживачки рад:

- 2010 **Ремоделација и ревитализација тврђаве Кастел у Бања Луци**
Главни пројекат архитектуре
(аутор са Зорицом Савичић дипл.инж.арх., проф. др. Драганом Васиљевић Томић дипл.инж.арх., Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх., Марком Димитријевићем апс.арх, Маријом Павловић диа, Бојаном Тешићем апс.арх)
- 2013 **Хорска калота**
у Цркви Светог апостола и евангелисте Марка у Београду
аутора проф. Спасоја Крунића, архитект
Извођачки пројекат архитектуре
(одговорни пројектант са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх.)
- 2013 **Капела**
на гробљу 6000. стрељаних у Краљеву
аутора проф. Спасоја Крунића, архитект
Извођачки пројекат архитектуре и конструкције
(одговорни пројектант са Владимиром Анђелковићем дипл.инж.арх.)

Научна библиографија кандидата:

- M85 Прототип
- Анђелковић, В., & Аџемовић Анђелковић Д. (2011). Linething [лампа], Културни центар ГРАД, Београд, Србија.
<http://mocoloco.com/fresh2/2012/07/17/linething-lamp-by-dijana-adzemovic-andjelkovic-and-vladimir-andjelkovic.php>
 - Анђелковић, В., & Аџемовић Анђелковић Д. (2013). Creathing Desk [радни сто], Миксер Хоусе, Београд, Србија.
[http://mikser.rs/ucесnici/10-ghost-project-2013-dizajn-u-tranziciji-/212-creathingdesk](http://mikser.rs/ucესnici/10-ghost-project-2013-dizajn-u-tranziciji-/212-creathingdesk)

M92 Реализовано архитектонско ауторско дело

- Савичић, З., Васиљевић Томић, Д., Анђелковић, В., Аџемовић Анђелковић, Д., Димитријевић, М., Павловић, М., & Тешић, Б. (2006). *Ремоделација и ревитализација тврђаве Кастел у Бања Луци* [реализован објекат камене куће у оквиру целине 9], Бања Лука, Република Српска.
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1603272>

M53 Рад у научном часопису

- Аџемовић - Анђелковић Д.: *Пројекат ремоделације и ревитализације тврђаве Кастел у Бања Луци*, - Савремено градитељство, бр. 08, 2012, стр. 08-25.

M23 Рад у научном часопису

- Zečević, M., Adžemović-Andjelković, D., Anđelković, V. (2015) Umjetnička instalacija kao arhitektonski projekt – formativni period. *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Arhitektonski fakultet, 12/2015 (ISSN 1330 0652) (Arts and Humanities Citation Index lista, Thompson Reuters).

Authors biography

Biographical information

Candidate Dijana M. Adžemović-Andjelković, architect, was born on 08 June 1981 in the town Ključ, in the Republic of Bosnia and Herzegovina. Elementary and high school "Saint Sava" ended in Belgrade as the best student. Faculty of Architecture, University of Belgrade registered in 2000. Candidate 2006, completed a five-year study (average score 8.97), direction "urban regeneration" and graduated with grade 10 (ten), on the theme of the Museum of Architecture in Belgrade (mentor: prof. dr Dragana Vasiljevic Tomic).

2008 the candidate PhD studies at the Faculty of Architecture, University of Belgrade, laying all the exams from the curriculum of studies of artistic nature, basic research areas of Architecture and Urbanism, entitling it to sign a doctoral dissertation. In the period from 2005 - 2008 she worked as a teaching assistant at the Studio Project 1 Faculty of Architecture in Belgrade with prof. Dr. Dragana Vasiljevic Tomic. Since 2006 she has been working as a leading architect designer in office "Bekament doo" in Belgrade. In the period from 2008 to 2010, became a member of the Association of Architects of Belgrade, a member of the Association of Applied Arts Artists and Designers of Serbia - "ULUPUDS" passed the expert examination, and had a license for the architectural design of Serbian Chamber of Engineers, created a research corner called "a2arhitektura "with Vladimir Andjelkovic, architect. Since 2012, a member of the Regional Board of subsections engineering Architect of Belgrade in the Serbian Chamber of Engineers.

The candidate is the author of several award-winning interior designs performed in Serbia. Candidate is involved in the development of current national and international architectural and urban competition and competition in the field of design; deals with contemporary architecture and urbanism, industrial design and graphics.

Significant awards:

Publications:

- 2012: - The publication's text:
Adžemović-Andjelkovic D .: Project of remodeling and revitalization of the
Kastel fortress in Banja Luka - modern architecture, no. 08, 2012, p. 08-25.

Social awards and prizes:

2013. **Award "Aleksandar Šaletić"**
in the category for young authors for interior library / multipurpose hall and
cafe JP Official Gazette of Belgrade. (Author with Vladimir Andjelkovic
architect., Aleksandar Bogojevic architect., Ranko Pavlovic architect.)
2013. **Mikser Festival Award 2013 - "The Ghost Project"**
the prototype table "Creathing desk" in the category: new functionality.
(Author with Vladimir Andjelkovic architect.)
2013. **The Museum of the History of Yugoslavia "Good Design"**
for his contribution to design in the category of Innovation for the prototype
table Creathing desk. (Author with Vladimir Andjelkovic architect.)
2010. **Recognition in the category of interior 32nd Salon of Architecture in
Belgrade**
for the implemented project auditorium "Svetozar Markovic", street Hadži
Milentijeva No.62 in Belgrade. (Author with Vladimir Andjelkovic
architect., Ranko Pavlovic architect., Dejan Danilovic architect.)

Awards in competitions:

2011. **Special recognition**
International architectural competition "Venice CityVision"
(Author with Vladimir Andjelkovic architect., Aleksandar Bogojevic architect., Ranko Pavlovic architect.)
2009. **Third Prize**
international anonymous competition for preliminary architectural plan for the memorial of Donja Gradina.
(Author with prof. Dr. Radivoje Dinulović architect., Zorica Savičić d.i.a., Zoran Dmitrovic architect Vladimir Andjelkovic architect.)
2006. **First prize**
International competition for preliminary urban planning - architectural design of remodeling and revitalization of the Kastel fortress in Banja Luka.
(Author with Zorica Savičić architect., Prof. Dr. Dragana Vasiljevic Tomic architect. Vladimir Andjelkovic architect., Marko Dimitrijevic abs .arh, Marija Pavlovic, architect, Bojan Tešić aps.arh)

The projects of importance to the research:

- 2010 **Remodeling and revitalization of the Kastel fortress in Banja Luka**
The main project of architecture
(Author with Zorica Savičić architect., Prof. Dr. Dragana Vasiljevic Tomic architect. Vladimir Andjelkovic architect., Marko Dimitrijevic abs.arh, Marija Pavlovic, architect, Bojan Tešić aps.arh)
- 2013 **Choir calotte**
in the Church of the Holy Apostle and evangelist Mark in Belgrade
Author prof. Spasoje Krunić, architect
Detailed design of architecture
(Chief designer with Vladimir Andjelkovic architect.)

2013 **Chapel**
Cemetery of the 6000. executed in Kraljevo
Author prof. Spasoje Krunić, architect
Detailed design of architecture
(Chief designer with Vladimir Andjelković architect.)

Scientific bibliography:

M85 Prototype

- Anđelković, V., & Adžemović Anđelković D. (2011). Linething [lamp],
Kulturni centar GRAD, Beograd, Srbija.
<http://mocoloco.com/fresh2/2012/07/17/linething-lamp-by-dijana-adzemovic-andjelkovic-and-vladimir-andjelkovic.php>

- Anđelković, V., & Adžemović Anđelković D. (2013). Creathing Desk [working
desk], Mikser House, Beograd, Srbija.
<http://mikser.rs/ucesnici/10-ghost-project-2013-dizajn-u-tranziciji-/212creathingdesk>

M92 The architectural work of authorship

- Savičić Z. Vasiljević Tomić, D. Anđelković, V., Adžemović Anđelković, D.
Dimitrijević, M., Pavlović, M., & Tešić, B. (2006). Remodeling and
revitalization of the Kastel fortress in Banja Luka [completed building a stone
house within the whole 9], Banja Luka, Republic of Serbian.
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1603272>

M53 Work in a scientific journal

- Adžemović - Andjelković D. : Project of remodeling and revitalization of the Kastel fortress in Banja Luka - modern architecture, no. 08, 2012, p. 08-25.

M23 Work in a scientific journal

- Zecević M, Adžemović-Andjelković, D. Andjelković, M. (2015) An art installation as an architectural project - the formative period. Prostor: a scholarly journal of architecture and urban planning, Zagreb: University of Zagreb Faculty of Architecture, 12/2015 (ISSN 1330 0652) (Arts and Humanities Citation Index list, Thompson Reuters).

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Дијана М. Аџемовић-Анђелковић,

Број индекса: Д 2007/14,

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

„СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ
АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ“

- 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 интелектуалну својину других лица.

У Београду:

Потпис докторанта:

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Дијана М. Аџемовић-Анђелковић,

Број индекса: Д 2007/14,

Студијски програм: Докторске академске студије, област истраживања
Архитектура и урбанизам,

Наслов рада: „СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ
АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ“

Ментор: Професор др. Владан Ђокић

Потписани/а:

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањења у **Дигитални репозиторијум 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.

У Београду:

Потпис докторанта:

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„СИМБОЛИКА АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ У СРБИЈИ“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде (CC BY-NC-ND)
- 4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима (CC BY-NC-SA)**
5. Ауторство - без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство - делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду:

Потпис докторанта: