

Beti Žerovc

Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941

Ključne besede: prva svetovna vojna, vojna obeležja, spomeniki, kolektivni spomin, javna skulptura, Jugoslavija, Ivan Meštrović

DOI: 10.4312/ars.13.2.203-230

Jugoslovanski spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, postajajo v zadnjem času aktualni kot samostojen fenomen (morda tudi zaradi nekaterih okroglih obletic), pa tudi kot predhodniki monumentalnih visokomodernističnih spomenikov, postavljenih v drugi Jugoslaviji, ki v zadnjem desetletju pritegujejo globalno pozornost.¹ Ker danes medvojne spomenike praviloma obravnavamo le ločeno, v okvirih držav naslednic bivše skupne države, članek poskuša vsaj v grobem podati celostno sliko te produkcije in zarisati njene skupne značilnosti, obenem pa tudi razlike, v veliki meri pogojene z zelo raznolikimi lokalnimi tradicijami komemoriranja in postavljanja obeležij.² Zaradi izrazito politične narave obravnavanega gradiva in v želji ustvariti kontekst, ki bo pripomogel tudi k razumevanju povojne spomeniške produkcije – čeprav se z njo tu eksplicitno ne ukvarjamo –, članek sledi izbranim vsebinskim poudarkom. Začnemo s kulturnopolitičnim povezovanjem južnoslovanskih narodov od poznega 19. stoletja dalje, še zlasti z vlogo umetnikov v teh procesih ter z analizo razvoja različnih vidikov področja kulture in umetnosti, ki so pomembni za razvoj spomenikov. Dalje predstavimo, kako je produkcija javnih spomenikov v tem okviru vzpostavljena sistemsko ter od kod njeni miselni vzorci in likovni vzori. Sledi obravnava spomenikov, povezanih s prvo svetovno vojno; med drugim se posvetimo njihovim naročnikom, avtorjem in tipologiji.

- 1 Vidna kulminacija globalnega zanimanja za jugoslovanske visokomodernistične spomenike, povezane z drugo svetovno vojno, je njihova lanska obsežna predstavitev v eni ključnih svetovnih umetnostnih institucij, v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MoMA). Predstavljeni so bili skupaj z arhitekturnimi in oblikovalskimi dosežki, ob razstavi je izšel tudi bogato opremljen katalog: *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, 2018. Za analizo fenomena globalnega zanimanja za te spomenike gl. Kulić, 2018.
- 2 Simpozij *Jugoslovanski spomeniki, povezani s 1. svetovno vojno (1918–1941)* je jeseni 2018 v Ljubljani organiziral Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (partnerja: Moderna galerija ter Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo). Simpozijška knjižica: http://www.mg-lj.si/media/13c9343378/30ta%20zlozenka%20A5_slo-FIN.pdf; zbornik videoposnetkov predavanj: <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2399/jugoslovanski-spomeniki-1918-1941/> [oboje 29. 8. 2019].



Politično in kulturno vzpostavljanje nove države

V sedemdesetih letih obstoja Jugoslavije, države z najprej monarhično, nato pa socialistično ureditvijo, je ta razvila pestro in tako kvantitativno kot kvalitativno močno produkcijo monumentalnih javnih spomenikov. Zdi se, da je do takšnega razvoja lahko prišlo zavljo zanj ugodnih zgodovinskih okoliščin, vezanih na zgodovino te države, v kateri so se po precej nenavadnem spletu okoliščin združila zelo različna okolja v upanju, da jim bo skupaj bolje.

Scenarij združevanja Jugoslavije, ki se je zgodil po prvi svetovni vojni, je bil le eden od več možnih in sploh ni bil tako pričakovan, kot se danes morda zdi. Različni prostori so imeli, tudi zaradi zelo raznolike narodnostne sestave, neenotne in nejasne poglede, kdo so in kaj želijo. V južnoslovanski navezi se je v 19. stoletju občasno pojavljala celo Bolgarija, Hrvati pa so razmišljali tudi o samostojni državi. Ideja trializma in združevanja južnih Slovanov v okviru Avstro-Ogrske je bila zelo živa vse do konca vojne. Dodatno težavo je pomenilo združevanje v skupno državo dveh prostorsko podobno velikih delov, ki sta se prej v vojni leta in leta srdito borila na dveh različnih straneh: »zmagovalcev«, nekdanjih državljanov Črne gore in Srbije, ter »poražencev«, nekdanjih državljanov Avstro-Ogrske, v glavnem Bošnjakov, Hrvatov, Slovencev in Srbov (Pirjevec, 1995, 11–25). V ozadju združevanja je bila neoprijemljiva logika o sorodnosti južnih Slovanov, pri čemer pa, razen podobnosti jezikov, državljanji nove države niso imeli dosti skupnega. Razdvajale so jih različne kulture, tradicije in zgodovine, različne vere in pravni sistemi, tudi zelo različne stopnje razvitosti, tako gospodarske kot recimo v stopnji pismenosti.³ Nekateri narodi, ki so se znašli v tej tvorbi, so bili nezadovoljni že od vsega začetka ali kmalu razočarani. Ozemeljsko so bili lahko razdeljeni v več držav, še naprej jih je z delitvami znotraj Jugoslavije lahko neugodno delil diktat Beograda. Medtem ko so bili Srbi z novo ureditvijo poenoteni v eni državi, je zlasti neugodno stanje zadelo Makedonce, ki so bili po balkanskih vojnah leta 1913 razdeljeni med Bolgarijo, Grčijo in Srbijo, ter Slovence, katerih opazen del je ostal v Avstriji oziroma so bila ozemlja z večinsko slovenskim prebivalstvom pripojena Italiji (Repe, 2019, 48–55; Pirjevec, 1995, 28–30). V novonastali Jugoslaviji je bilo posebej boleče nepriznavanje določenih narodnosti in njihovih tradicij v Vojvodini, Bosni in Hercegovini ter na Kosovu in v Makedoniji, ki sta bila najprej opredeljena kot del Južne Srbije (Pirjevec, 1995, 16). Slabo je bilo poskrbljeno tudi za neslovansko prebivalstvo, ki ga je bilo v Jugoslaviji skoraj 20 odstotkov (Pirjevec, 1995, 13, 15).

3 Ervin Dolenc navaja, da je bila pismenost leta 1921 v Sloveniji okoli 90-odstotna, na Hrvaškem in v Vojvodini 65-odstotna, v Dalmaciji in Srbiji 30-odstotna, v Črni gori 25-odstotna, v Bosni, Makedoniji in na Kosovu pa manj kot 20-odstotna (Dolenc, 2010, 52).

Močne napetosti med politiki največjih narodov, med Srbi in Hrvati, do katerih je prihajalo že pred združitvijo, so se po njej stopnjevale, manjši narodi so hitro dobili občutek, da so na stranskem tiru in da ni posluha za njihove potrebe. Kmalu so se temu pridružile še napetosti in polarizacije med političnimi strankami, dokler ni ob koncu dvajsetih let kralj Aleksander razpustil parlament in za nekaj let vzpostavil diktaturo (Repe, 2019, 54).

Tudi za številne družbene in poklicne skupine so se razmere ob prehodu iz Avstro-Ogrske v novo državo ali kmalu po njem poslabšale.⁴ Veliko razočaranje se je kmalu pojavilo tudi na področju umetnosti in kulture bivših avstro-ogrskih dežel, čeprav so številni kulturniki pred združitvijo intenzivno sodelovali v propagiranju povezovanja južnih Slovanov.⁵ Res pa je, da morda tega niso počeli zares reflektirano in da je to sodelovanje pogojeval danes težko razumljiv konglomerat političnih prepričanj, iskanja praktičnih koristi in nerazumevanja, kaj pomeni javna raba umetnosti ali kakšne izvenumetnostne učinke lahko prinaša delovanje kulturnih mehanizmov, kakršen je razstava.⁶ Meščanski kulturniki in umetniki, najizraziteje literati, ki so v avstro-ogrskih deželah bodoče Jugoslavije dotlej imeli le šibko pozicijo, so lahko v drugi polovici 19. stoletja postali prave ikone novozamišljenih nacionalnih skupnosti, kar jim je prinašalo tudi materialne koristi.⁷ Nenadoma so bili, vsaj do določene mere, absolvirani napornega tekmovanja s svojimi kolegi v italijanskem ali nemškem govornem prostoru; za slavo številnih je bilo dovolj že to, da so marljivo ustvarjali v svojem jeziku ali na nacionalne teme v svojem mikrokoolju. Mahanja z zastavicami panslavizma ali jugoslovanske ideologije je bilo ob tem precej, pri čemer pa so to številni razumeli bolj kot način izražanja nezadovoljstva z avstrijsko ali ogrsko politiko in še s čim drugim ter kot nekakšno samodejno nadgradnjo svojega specifičnega nacionalizma, manj pa so bili to pozivi k ustanavljanju dejanskih političnih skupnosti ali njihova analitična in na ustreznih podatkih osnovana zamišljanja.

4 Na primer Slovenke so v novem državnem okviru izgubile volilno pravico (prej so volile davkopllačevalke in učiteljice na občinski, veleposestnice pa na deželni ravni), prav tako so se zanje poslabševale priložnosti za zaposlovanje v javnih službah in podobno. Za več o tem gl. Selišnik, 2009; Cergol Paradiž, Selišnik, 2019.

5 O takšni antagonistični poziciji in delovanju lahko govorimo med drugim pri Rihardu Jakopiču in društvu Sava (Žerovc, 2002, 73–86, 95–106, 230–233). Za podobne hrvaške antagonizme gl. Bulimbašić, 2015, 334–352; Prelog, 2018, 80–83.

6 O političnih učinkih umetnostnih razstav oziroma razstav nasploh med drugim gl. Bennet, 1995. V tematskem bloku *Razstava* revije *Likovne besede* iz leta 2007 opozarjam še zlasti na besedilo Briana Wallisa *Prodaja narodov: Mednarodne razstave in kulturna diplomacija* (Wallis, 2007, 30–37). Za temeljito analizo likovnega umetnostnega sistema in ekonomsko-političnih učinkov razstavljanja okoli leta 1900 in vse do prve svetovne vojne, ki upošteva tudi srednjeevropski prostor, gl. Jensen, 1994.

7 Prim. *Kulturni svetniki in kanonizacija*, 2016.

Kmalu je vidno nacionalno opredeljena sodobna umetniška ustvarjalnost tudi v mednarodnem umetnostnem sistemu, ki je bil že tedaj močno povezan z razstavljanjem umetnosti, dobila posebno mesto. Pri tem so likovniki s perifernih in ekonomsko šibkejših območij kmalu dobili vlogo predstavljanja nekakšne stereotipizirane podobe svojih okolij in »nemodernosti« v odnosu do vodilnih protagonistov sistema – vlogo, ki jim je pogosto ponujena oziroma vsiljena še danes. Uspešnost tega tipa bi lahko pripisali že kiparju, Hrvatu Ivanu Meštroviću, ki se je po svetu predstavljal z udarno, značilno stilizirano južnoslovansko mitologijo v kamnu. Že Meštrovićeve sodobniki so kmalu ugotovili, da njegova srbsko-bizantinska stilizacija in specifična predelava lokalnih tem ne izhajata iz lokalne tradicije ali duha, niti nista plod soočenja z najmodernejšim evropskim modernizmom oziroma sodelovanja v njegovem razvoju. Manj so se ukvarjali s tem, kako je njegova samoorientalizirajoča pripoved o Balkanu sistemsko pogojena, kako je lahko prav kot takšna (edino) uspešna na Zahodu in kako je lahko prav kot takšna brez konkurence tudi doma.⁸



Slika 1: Ivan Meštrović, *Kariatide Vidovdanskega hrama*, XXXV. razstava Secesije, Dunaj, 1910 (z dovoljenjem Fototeke Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-1559/3).

8 Gl. Ignjatović, 2014, 828–858; za mnenja sodobnikov, recimo Krleže in Pijadeja, gl. 847–848. Članek predstavi Meštrovićev odnos do jugoslovanske ideologije ter povzema in vzpostavlja nove interpretacije Meštrovićevega ključnega predvojnega, s to ideologijo povezanega dela in velike mednarodne razstavne uspešnice *Vidovdanski hram*. Za nekoliko drugačno perspektivo, ki prav tako vključuje razmišljanja o »antimodernizmu«, gl. Prelog, 2018, 101–111.

Tudi v večnacionalni Avstro-Ogrski je lahko proti njenemu koncu izpostavljanje nacionalnih razlik likovnikom prinašalo številne razstavljaljske in tržne koristi, sploh če so znali ustrezno slalomirati med matično državo, pogosto narodnostno razcepljeno matično deželo in zunanjimi deležniki, kot je bila Srbija, ki je zaradi svojih političnih interesov aktivno podpirala južnoslovanske umetnike iz Avstro-Ogrske.⁹ Meštrović je bil verjetno najočitnejši predstavnik jugoslovanske ideologije med likovniki bodoče Jugoslavije, medtem ko številnim nesrbskim kulturnikom in umetnikom ta ni bila zares blizu (Žerovc, 2002, 101–106). Za nekatere so bile resna spodbuda k zblizanju z njo šele mamljive praktične koristi, ki jih je od začetka 20. stoletja dalje ponujala Srbija, saj je Jugoslavijo želela predstavljati kot že obstoječe kulturno dejstvo. Združevanje južnoslovanskih narodov je vsaj od leta 1903–1904 načrtno krepila z jugoslovanskimi shodi, razstavami, povezovanjem intelektualcev in kulturnikov v razne organizacije in podobno. Likovniki so se tovrstnih podjetij udeleževali iz prepričanja ali zavoljo vnaprej zagotovljenih nakupov svojih del in obljub, kako lepo bo poskrbljeno za področje kulture v potencialni novi državi (Žerovc, 2002, 101–102).

Stanje v novi državi pa je, kot že rečeno, številnim prineslo predvsem razočaranje. Ne le, da se niso izpolnili njihovi osebni obeti, iz solidno delujoče avstro-ogrsko likovne infrastrukture so prestopili v šibek in neurejen umetnostni sistem. Kmalu sta jih začela motiti tudi srbski centralizem in hegemonizem, saj so bili praviloma na prvem mestu zavezani svojemu nacionalnemu okolju.¹⁰ Ne glede na vse se je likovna in nasploh kulturniška scena v novi državi hitro konstituirala, preplavili so jo tudi številni mladi umetniki, ki so študirali že po vojni doma ali v tujini, od koder so prinašali številne nove, zelo različne impulze. Vzpostavile so se umetniške skupine, revije, razstavna dejavnost in živahne debate, ki so s področja umetnosti občasno prestopile v širši javni prostor. Močna jugoslovanska levica se je že v dvajsetih letih začela cepiti okrog vprašanja, kaj je prava politična umetnost; ta večletna razburkana teoretska debata, znana kot »spor na levici«, je vztrajno pljuskala tudi med širšo jugoslovansko javnost.¹¹

Vzpostavljanje meščanskega javnega spomenika na ozemljih bodoče Jugoslavije pred združitvijo

Velika raznolikost delov bodoče nove države je pomenila tudi veliko raznolikost v odnosu teh okolij do javnih spomenikov. V delih, ki so pripadali Avstro-Ogrski, je

9 Za opise konkretnih primerov tovrstnega delovanja in dogajanja gl. Smrekar, 1999, 239–252; Smrekar, 2016, 56–85. Prim. Georgieva, 2008.

10 Za odnos slovenskih in hrvaških umetnikov do teh toposov glej literaturo, citirano v opombi 5. Za avstro-ogrsko umetnostno infrastrukturo glej: Gottsmann, 2017. Za jugoslovansko infrastrukturo na področju likovnega razstavljanja med vojnama gl. Bogdanović, 2019, 71–91.

11 Gl. Lasić, 1970; Kreft, 1989.

bila prisotnost spomenikov podobna kot drugod po Srednji Evropi, pri čemer naj bi habsburške dežele »statuomania« resno zgrabila šele v drugi polovici 19. stoletja, zlasti z gradnjo reprezentativnega dunajskega Ringa. Iz prestolnice je trend postavljanja spomenikov odmeval vse do robov imperija, kjer je na narodnostno mešanih območjih nacionalizem za spomenike deloval kot kvas.

Do zadnjih desetletij 19. stoletja je bilo v avstro-ogrskih delih bodoče Jugoslavije za kiparje javnih skulptur bolj malo dela, ki bi ga zmogle opraviti domače sile oziroma umetniki iz drugih delov Avstro-Ogrske. Lep primer je dejavnost enega pomembnejših dunajskih kiparjev svojega časa Antona Dominika Fernkorna (1813–1878), čigar več del so v tretji četrtini 19. stoletja postavili v Ljubljani in Zagrebu. Med drugim je v obeh mestih avtor prvih večjih javnih profanih spomenikov, v Ljubljani spomenika priljubljenega naturaliziranega Kranjca feldmaršala Radetzkyja (1860), v Zagrebu pa znamenitega bana Jelačića na konju (1866).¹²

19. stoletje v teh krajih profane spomenike postavlja predvsem monarhom in članom njihovih družin, tudi njihovim obiskom in posebnim dogodkom, povezanim z njimi. Sicer so spomenikov najpogosteje deležni vojaki in njihovi dosežki, pa tudi porazi. Tako se začne proti koncu stoletja vzpostavljati sodoben koncept komemoriranja, ki želi prepričati, da nobeno življenje ne sme biti in tudi ni bilo zaman. Takšen pogled se lepo kaže v naraščajočem številu spomenikov padlim, njihovem postavljanju tako na krajih, kjer so padli, kot v krajih, kjer so bili doma, in (kmalu) tudi v vedno večji pomembnosti izpisovanja imen vseh padlih na krajevnih spomenikih, ki naj bi prineslo tolažbo in zadoščenje njihovim bližnjim.¹³ Prav tako glorificiranje junakov in poveljnikov proti koncu stoletja zamenja postavljanje lika navadnega, neznanega vojaka v ospredje kot personifikacije junaštva in patriotizma. Kvaliteten tovrsten spomenik, posvečen padlim vojakom 78. domobranskega polka, je v Osijeku, kjer je bil polk stacioniran, leta 1898 postavil na Dunaju šolani kipar Robert Frangeš Mihanović. Izdelal je figuro zadetega vojaka v polni bojni opremi in v tako aktivni padajoči drži, da se zdi kot razpet v zraku. Spomenik je sodoben tako ikonografsko, v glorificiranju navadnega vojaka, kot v izrazu in obdelavi, ki izpričujeta dobro seznanjenost mladega Hrvata s tedanjimi mednarodnimi in francoskimi trendi v javni plastiki (Zec, 2018, 366).

12 Za slovenske javne spomenike v obdobju Avstro-Ogrske gl. Žitko Durjava, 1989 in 1996; Čopič, 2000. Za Bosno in Hercegovino gl. Baotić, 2017, 166–188. Hrvaška je bila razdeljena na avstrijski in ogrski del, za sledenje spomeniške produkcije v obeh so odličen vir *Anali galerije Antuna Avguštinčića*. Gl. na primer Stanko Piplović, 2001/2005 [i.e. 2006], 239–258. Članek obravnava tudi spomenike padlim v prvi svetovni vojni, nastale v teh krajih pred letom 1918. Gl. tudi: Damjanović, 2010, 226–243. Dva od obravnavanih spomenikov, nastala na prelomu stoletja, komemorirata avstrijski zmagi nad Osmani.

13 Za razvoj spomenika padlim gl. Manojlović Pintar, 2014, 115–144, 197–209, 306–309.



Slika 2: Robert Frangeš Mihanović, *Spomenik padlim vojakom*
78. domobranskega polka, 1898, Osijek, Hrvaška (foto: Daniel Zec).

Proti koncu stoletja k prvemu pravemu valu nastajanja meščanskih javnih spomenikov, ki ne sodijo v zgornje kategorije, pomembno pripomore nacionalizem. Spomeniki znamenitim možem se namreč razbohotijo tudi zaradi nacionalističnih markiranj prostora prebivalcev teh krajev, ki želijo s takšnimi gestami poudariti svojo prisotnost, pomen in tudi (več)vrednost nasproti drugim skupinam. Ker je bilo na istem prostoru pogosto več nacionalnih skupin, je skozi postavljanje spomenikov med njimi občasno potekala živahna in često bojovita izmenjava, s širokim spektrom oblik manifestiranja, ki je obsegal vse od gromoglasnega medijskega diskurza in pompozni množičnih dogodkov do zahrbtnega intrigiranja in nasilja (pretepanje spomenikov in ob spomenikih, vandalizem in podobno).¹⁴ Spomenik je v takšnem okolju pomenil nekakšen totem, vojaški prapor, skratka fizično dejstvo, zapičeno v zemljo, ki sicer res slavi izbranega slavljenca, a še bolj predstavlja in pooseblja skupnost, ki ga je postavila. Predvsem pa je bil v takšnih razmerah bistven element spomenika sam proces njegovega postavljanja, ki je lahko pomenil učinkovito strategijo za dovoljeno dolgotrajno sprožanje napetosti, agresivnega govora in dogajanja. Takšen proces je postal povsem sprejemljiva oblika bitke, oziroma kar zaporedja bitk, ki so od druge(ih) skupnosti dobesedno zahtevale povračilne udarce. Lahko bi rekli, da je spomenik kar klical po protispomeniku, čeprav ne v sodobnem smislu tega termina.

14 Za pregleden pogled na ljubljanske spomenike skozi tovrstno optiko gl. Jezernik, 2014.

V naivnem razumevanju teh procesov kot precej nedolžnih so se jih ljudje množično udeleževali, sploh ker so bili redno »zakrinkani« v slavljenje apolitičnih idealov, recimo romantične poezije in njenih pesnikov. Na primer, znamenitemu avstro-ogrskemu pesniku in politiku Antonu Aleksandru grofu Auerspergu (1806–1876, psevdonim Anastasius Grün) so leta 1882 na rodnem Kranjskem odkrili spominsko tablo ob Blejskem jezeru. Čez leto dni je na drugi strani jezera dobil spomenik drugi avstro-ogrski pesnik, ki je opeval isto jezero, France Prešeren (1800–1849). Pesnika, oba domoljubna Kranjca, sta se v nacionalno mešanem okolju za potrebe nacionalnih bojov tudi s pomočjo spomenikov in z njimi povezanega dogajanja krčila v plitka, antagonistična emblema slovenstva in nemštva, čeprav nista le pripadala istim umetniškim idealom, temveč sta bila tudi prijatelja (Jezernik, 2014, 75–100; Žitko Durjava, 1996, 16).¹⁵

Občutke potreb po spomenikih so spodbujali tudi umetniki sami. Prvi pomembnejši hrvaški meščanski kipar Ivan Rendić v pismu iz leta 1877 pripoveduje, kako je zagrebški mestni svet prepričeval, da je v mestu nujna nastanitev kiparja, njegova naloga pa je postavljanje spomenikov domačim velmožem, ki bodo poskrbeli za ustrezno prebujanje narodnega čustvovanja v vseh družbenih slojih (Kečkemet, 1966, 7–8). Da se je takšna miselnost lepo ujela s stopnjevano »religiozno« odnosom do naroda ob koncu 19. stoletja, pa pričajo spomeniški natečaji z zahtevo po nacionalni ustreznosti avtorja spomenika in ne le upodobljenca, saj bo le takšno ujemanje lahko dalo ustrezen produkt (Čopič, 2000, 46).¹⁶ Ker so ob takšnih pogojih spomenike v delo dobili tudi zelo mladi umetniki brez izkušenj in včasih celo še študentje, kvaliteta spomenikov niha, predvsem pa so ti vidno zaznamovani z vplivi okolja, v katerem so umetniki živeli ali se izobraževali, zlasti v vplivi Dunaja, pa tudi Münchna, Benetk, Prage in Budimpešte. Ker so proti koncu 19. stoletja slavljenci spomenikov pogosto umetniki, znanstveniki in podobno, ki praviloma niso bili predmet rušenja ob menjavah režimov, prav ti danes krojijo našo predstavo o spomeniški dejavnosti njihovega časa.

15 Prim. Klabjan, 2015, 113–130. V sorodnih procesih in času – morda z malenkostnim zamikom – umetnik (najpogosteje pisec, najraje pesnik) in neznani vojak postaneta predmet slavljenja skozi spomenike, kjer je njuna dejavnost dojeta tudi kot »dar« njenemu narodu. Žrtev vojaka se pogosto zliva z mučeništvom in žrtvijo, kot ju poznajo okolja, kjer nastajajo spomeniki, v okviru tam prevladujočih religij. Benedict Anderson piše, da je posameznikovo občute nacionalnosti po značaju zelo podobno verskim občutjem in pripadnosti, nacionalistična retorika pa je po vsebini zelo blizu verski retoriki. Med drugim, podobno kot verske dogme in nauki, poskuša pojasniti, kakšna je posameznikova vloga v svetu, ter osmisliti razloge za človeško trpljenje, tudi za vojne žrtve (Anderson, 2007, 17–20).

16 V 19. stoletju med umetniki na številnih koncih Evrope opazimo prehajanje med veroizpovedni ter nacionalno obarvano spreminjanje osebnih imen in priimkov. V Srednji Evropi med znanimi umetniki veroizpoved spreminjajo recimo že člani Bratovščine sv. Luke ali arhitekt Friedrich von Schmidt, »nacionalno« sta med drugimi spremenjeni imeni madžarskega arhitekta Bele Lajte in kiparja Györgyja Zale, ki je bil rojen v Lendavi. Morda temu ne gre pripisovati posebne pozornosti (in tega tudi ni več kot pri drugih poklicnih skupinah), glede na deklarativnost geste in posledice, ki jih prinaša, pa vendarle ni zanemarljivo.

*

Spomeniška produkcija se je v jugovzhodnem delu bodoče nove države pred združitvijo razvijala nekoliko drugače in tudi počasneje. Osmansko cesarstvo se je z Balkana umikalo le zlagoma. Šele po objavi hatišerifa leta 1830 je kneževina Srbija skupaj z avtonomijo dobila tudi pravico, da postavlja spomenike in druge podobne objekte (Lajbenšperger, 2014, 208). To produkcijo v teh krajih nadalje bistveno opredeljuje prisotnost osmanske in pravoslavne tradicije, ki drugače kot srednje- in zahodnoevropska tradicija strukturirata javni prostor ter slavita in komemorirata pomembna družbena dejstva in osebnosti. Osmanska tradicija gojenju kulta osebnosti ni naklonjena oziroma ga zavrača, v pravoslavju pa je bilo komemoriranje pomembnih osebnosti do konca 19. stoletja močno povezano z lokalnimi religijskimi praksami in sakralnimi prostori, za razliko od sočasnega zahodnega komemoriranja, ki se najpogosteje vzpostavlja kot profano. Prav tako je pomembno, da sta osmanska in pravoslavna tradicija zelo zavezani slikarstvu, pri čemer je prva skrajno nenaklonjena figuralnemu upodabljanju. Redki so lokalno uveljavljeni mediji, ki jih lahko povežemo z javnim monumentalnim kiparstvom, predvsem rezbarstvo in arhitekturna plastika; morda bi lahko celo rekli, da se memorialni vidiki tu nasploh izraziteje uveljavljajo skozi arhitekturne oblike, denimo kot spominske kapele ali muslimanske turbe. Velja še omeniti, da imajo za gradnjo memorialnih objektov ta področja oporišče tudi v lastni kulturi individualnega memoriranja v srednjem veku s stečki, nagrobniki in zadužbinskimi ter spominskimi religijskimi objekti, ki jih lahko vsaj pogojno opredelimo kot spomenike osebnosti (Baotić, 2017, 173; Obrenović, 2013, 35–36).¹⁷

Nastajanje meščanskih profanih spomenikov v teh koncih izrazito vzpodbudi vzpostavljanje kraljevine Srbije, ki se želi uveljaviti kot moderna evropska država tako navznoter kot navzven, zaradi česar začne odločno razvijati svoj nacionalni kult. Njegov bistven element zlasti proti koncu 19. stoletja postane krepitev kosovskega kulta, med drugim skozi literaturo, uvajanje posebnih praznikov v pravoslavnem koledarju in posledično ustreznih svečanosti ter skozi podobje in tudi spomenike. Tovrstnim srbskim težnjam na področju spomenikov prvi resneje služi prvi vidnejši srbski »zahodni« kipar Djordje Jovanović, ki se izobražuje, deluje in uspešno razstavlja med drugim v Münchnu in Parizu. Poleg bronastih upodobitev znamenitih srbskih mož je njegovo vidnejše zgodnejše delo *Spomenik kosovskim junakom v Kruševcu*, ki je bil postavljen s podobnim pompom in namenom, kot smo ju zgoraj opisovali pri

17 Položaj je bil dodatno raznolik glede na specifično tradicijo in razmere na določenih območjih. Obrenović piše, da so tudi v obdobju osmanske vladavine ponekod postavljali nagrobna obeležja kot izraz individualnega komemoriranja, čeprav to po šariji ni dovoljeno. V Črni gori so se zaradi svojevrstnih političnih razmer mešali zelo različni komemorativni vzorci in umetnostni vplivi, tudi italijanski in avstrijski. Gl. Obrenović, 2013; geslo Commemoration, Cult of the Fallen (South East Europe) Danila Šarenca (Šarenac, 2014).

sorodni avstro-ogrski produkciji. Spomenik je poleg upodobljenih figur in simbolov v eno zgodbo spletel pompozni medijski narativ, znamenite datume, obletnice in osebnosti. Temeljni kamen za spomenik je postavil kralj Aleksandar Obrenović ob petstoletnici kosovske bitke leta 1889. Kralj Petar I. Karadjordjević ga je odkril leta 1904, spet na Vidovdan, ob stoletnici srbske vstaje proti Osmanom. Kipar pa je bil na koncu – kot se pri takih rečeh povsod spodobi – kritiziran, da je bil kljub poseganju po uveljavljenih vzorcih za tovrstne spomenike in vzbujanju domoljubnega razpoloženja še premalo nazoren, saj je izpustil nekatere najslikovitejše detajle kosovske mitologije (Manojlović Pintar, 2014, 69–73, 97–98, 124–126, 258).

Francoski vplivi, vidni v spomeniku, so bili v tem času v srbski umetnosti še sporadični, so se pa začeli pogosteje pojavljati po letu 1903, ko je povezave s Francijo, v nasprotju s predhodno avstrofilijo Obrenovićev, začela intenzivirati nova kraljevska rodbina Karadjordjevićev. A vse dotlej lahko srbsko spomeniško produkcijo označimo kot predvsem dunajsko oziroma srednjeevropsko (Južna Nemčija, Praga, Budimpešta) zaznamovano. Iz teh krajev so v Srbijo prihajali delovat umetniki, arhitekti in urbanisti, oziroma so se tam Srbi najpogosteje šolali, najsi so živeli v Srbiji ali Avstro-Ogrski, ki sta tedaj mejili v neposredni bližini Beograda.¹⁸

*

Kljub pogostejšim naročilom spomenikov akademski kiparji v takšnih mikrookoljih – mišljeno je celotno področje bodoče Jugoslavije – od njih še zdaleč niso mogli preživeti. Običajen nabor njihovih dejavnosti je pogosto obsegal še cerkvena naročila, predvsem pa je bil zanje pomemben tedanji splošen razmah skulpturalnih nalog, kjer je treba omeniti vsaj tedaj zelo popularni arhitekturno in nagrobno plastiko. Slednja postane povsod pomemben vidik za preživetje kiparjev, verjetno najlepša tovrstna »galerija na prostem« v regiji pa je še danes zagrebško pokopališče Mirogoj. Trg za malo plastiko se zdi v teh koncih za preživetje kiparjev manj pomemben, važnejša pa je bila mreža obrtnih šol, ki so jih ustanavljali v zadnjih desetletjih 19. stoletja in v katerih so nekateri kiparji dobili zaposlitev. Šole umetnikom niso omogočale le rednega zaslužka, temveč so bile zanje tudi ustvarjalno zelo vzpodbudno okolje.¹⁹ Zagrebška obrtna šola, denimo, je nastajala vzporedno s procesom obnove zagrebške katedrale in hkrati z nastajajočim muzejem za umetno obrt, s katerim si je delila imenitno novo stavbo. Odlična in ambiciozna šola, ki je

18 Nazorna predstavitev razvoja mest v obravnavani regiji v 19. in 20. stoletju ter mešanja različnih vplivov pri tem v: *Capital cities in the aftermath of empires: Planning in Central and Southeastern Europe*, 2010. Prim. Makuljević, 2017, 59–62.

19 Več o obrtnem šolanju in njegovih raznovrstnih učinkih: gl. med drugim: Kos, 2009, 118–142; Kraševac, 2008, 28–46.

bila vse od začetka delovanja za javno plastiko izjemnega pomena, se je že pred vojno prestrukturirala v likovno akademijo (Kraševac, 2008, 37–43).

Javni spomeniki in spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, v Jugoslaviji med svetovnjima vojnama

Z novo državo so se razmere na obravnavanem območju korenito spremenile. Zagreb je postal njeno glavno likovno središče, verjetno tudi zato, ker je bila tam njena edina likovna akademija, in sicer do leta 1937, ko jo dobi tudi Beograd. Za potrebe ustvarjanja spomenikov je bila zagrebška akademija odlična izbira: v hrvaškem prostoru, zlasti v primorju, je obstajala izjemna tradicija obdelave kamna; prav za te potrebe je imela akademija vrhunski kiparski profesorski kader, na čelu z Ivanom Meštrovičem, ki je v tem času plodno deloval in uspešno razstavljal po svetu.

Ljubljana likovne akademije ni imela do leta 1945, takoj po vojni pa se je tu začel izvajati kvaliteten študij arhitekture, ki se je posvečal tudi spomenikom.²⁰ Zaznamujeta ga zlasti dunajsko šolana profesorja Ivan Vurnik in Jože Plečnik. Spomeniki in delo s kolektivnim spominom so ena od Plečnikovih posebnosti. V dvajsetih letih se je ta med počitnicami redno vračal v Prago – tam je učil pred zasedbo profesorskega mesta v Ljubljani –, kjer je starodavni praški grad preurejal v osrednje simbolno mesto moderne demokratične države. Čehi in predsednik Masaryk so mu zaupali nekatere ključne državne simbolne in komemorativne naloge, tudi oblikovanje spomenikov. Kot primer značilno »plečnikovsko« konceptualno in materialno prepričljivega spomenika vzemimo elegantni, a zgovorni *Spomenik žrtvam prve svetovne vojne* (1926–1928) v Lányh, v katerem arhitekt padle komemorira s sloko granitno trsko.²¹

Profesorji na novih jugoslovanskih šolah so bili torej običajno vrhunsko izšolani in praktično izkušeni, na šole pa so z njimi prišle in se plodno soočile izkušnje Pariza, Prage ter italijanskih in nemških akademij, zlasti Münchna. Predvsem se zdijo pomembne izkušnje Dunaja, kjer so se poleg slovenskih arhitektov šolali tudi številni drugi ustvarjalci in profesorji, med njimi pomembni kiparji, kot sta Frangeš Mihanović in Meštrović. Za arhitekta in kiparje, ki so se ukvarjali s spomeniki, je Dunaj okoli leta 1900 pomenil vrhunsko izkušnjo, ki se je začela že z učinkovitim šolanjem. Študija kiparstva in arhitekture sta bila na akademiji na vrhunski ravni – omenimo le vplivna profesorja, kiparja Edmunda Hellmerja in arhitekta Otta Wagnerja. Pomembno ustvarjalno torišče

20 Za odpiranje fakultet oziroma oddelkov za arhitekturo na področju Jugoslavije in Srednje Evrope gl. Long, 2002, 519–529; Kulić, Mrduljaš, Thaler, 2012, 25–26. Likovne akademije v Jugoslaviji so po Zagrebu, Beogradu in Ljubljani odprli še v Sarajevu (1972), Prištini (1973), Novem Sadu (1975) in Skopju (1980).

21 Več o tem in drugih Plečnikovih spomenikih gl. Prelovšek, 2013, 11–26.

je bila tudi Visoka umetno-obrtna šola pri MAK.²² Prav tako je na Dunaju v tem času potekal izjemen interdisciplinarni diskurz o spominu in spominjanju, o spomenikih, tako kulturno-zgodovinskih kot umetnostnih, o spomeniškem varstvu, o doživljanju umetnosti in obrednosti, o žalovanju itd. Medtem ko je drugje spomeniško besnilo morda že nekoliko popustilo, je bilo na Dunaju postavljanje spomenikov še v razmahu, pomembno pa so ga zaznamovale prav specifične zahteve, ki jih je prinašalo življenje v večnacionalni državi. V kontekstu, kjer je lahko vsak napačen impulz povod za usodna politična obračunavanja, se morajo naročniki in umetniki intenzivno ukvarjati z vidiki, kot so: kaj prinašata tako ali drugače zgovoren figurativni narativ in takšno ali drugačno oblikovanje prostora, koliko škode ali koristi lahko naredi zmedena ali dobro domišljena dramaturgija spomenika in podobno. Dunaj je bil v tem času pomembno središče za razvoj tovrstnih vsebin, Meštrović in Plečnik pa dva izmed njegovih najuspešnejših ustvarjalcev.²³

Tudi jugovzhodni del države so na tem področju še v 20. stoletju pogojevali vplivi Dunaja in Srednje Evrope, sploh ker so kiparska naročila tudi tu često dobivali Hrvati in Slovenci. Nekoliko manj so bili ti vplivi pomembni za arhitekta, ki so sicer že od konca štiridesetih let 19. stoletja osnovno arhitekturno znanje pridobivali na t. i. Veliki šoli v Beogradu, leta 1897 pa so na beograjski tehnični fakulteti odprli pravi arhitekturni oddelek.²⁴ Zlasti med svetovnima vojnama se je okrepil francoski vpliv, ki so ga utrjevale številne usmerjene štipendije in šolanja ter bivanja arhitektov in umetnikov v Franciji (Kadijević, 2010, 531–544).

Poseben in izrazit ter na ta konec države omejen prispevek pomeni delovanje ruskih imigrantov, inženirjev in arhitektov, ki so se v Srbiji zares množično naseljevali po oktobrski revoluciji. Veliko so gradili ter dobivali pomembne državne službe in naročila, tudi za spomenike. Njihov izrazni spekter je bil širok, zdi pa se, da so v tem smislu najbolj okrepili srbsko-bizantinski slog, kjer je bila zanje verjetno pomembna vstopna točka njim in Srbom skupno pravoslavlje. Srbsko-bizantinski slog se je sicer kot odvod zgodovinsko pogojenega akademizma v Srbiji razvijal že v 19. stoletju, a je vrhunec dosegel po prvi svetovni vojni, skupaj z valom drugih podobno izrazito

22 Za jednat pregled avstro-ogrske arhitekture v izbranem obdobju z razumljivo in nazorno interpretacijo možne političnosti slogovnih in izraznih izbir arhitektov gl. Alofsin, 2006. Za luciden pogled na avstro-ogrsko obrtno in umetnostno šolstvo, ki je s kroženjem sil in deležnikov med središčem in periferijo pred prvo svetovno vojno proizvedlo odlične dosežke, gl. Reynolds, 2000.

23 Oba avtorja sta bila aktivna in vidna člana Dunajske secesije ter tesno povezana s tedanjo dunajsko kulturno srenjo. Meštrović je bil denimo tesno povezan z družino Wittgenstein. Kovinarski magnat Karl Wittgenstein, oče filozofa in pisca o ritualu Ludwiga Wittgensteina, je bil njegov velik podpornik in mecen. Med teoretskimi deli, ki so močno zaznamovala razmišljanje o spomenikih na umetnostnem področju, omenimo le: Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (1903). Velja še omeniti, da je bil Dunaj za mlade umetnike pomemben tudi politično, saj se je njihova dovzetnost za jugoslovanske ideje pogosto pojavila prav tam.

24 Več v: *Visokošolska nastava arhitekture u Srbiji 1846–1971*, 1996. V biografijah profesorjev kot pomembne kraje šolanja zasledimo tudi severneje ležeča nemška mesta, zlasti Karlsruhe in Berlin.

nacionalno opredeljenih slogov drugod. V nekaterih značilnostih je primerljiv s sorodno češko ustvarjalnostjo, s katero je bil prek študija in stikov tesno povezan ključni predstavnik srbsko-bizantinskega sloga Momir Korunović (Đurđević, Kadijević, 2001, 140, 146).²⁵ Ker se je srbsko-bizantinski slog predstavljal kot izvorno in pristno srbski slog ter se je zlahka povezoval z domoljubnim in nacionalističnim razmišljanjem, ga pogosto zasledimo tudi pri oblikovanju spomenikov padlim.

Če strnemo, nova država je dokaj hitro vzpostavila obsežno, plodno in raznoliko skupnost ustvarjalcev spomenikov. Ta morda ni bila najmoderneje usmerjena, je pa imela veliko izkušenj ter kvalitetnega in vsakovrstnega področno specifičnega znanja z različnih koncev Evrope. Drugi bistven dejavnik za solidno rast kvalitete jugoslovanskih spomeniških praks je kvantiteta – in ne toliko kvaliteta – naročil, ki nastopi po prvi svetovni vojni s povečevanjem potreb po spomenikih. Medtem ko je mlada država spomenike v določenih regijah zaradi politične neprimernosti odstranjevala,²⁶ hkrati na tem področju ni razvijala jasno začrtane kulturne politike in vzpostavljala učinkovitega skupnega narativa, ki bi bil lahko predmet glorifikacije skozi spomenike. Impulzi za kompleksnejše spomenike so prihajali le počasi in sporadično, v stotinah so postavljali le dinastične spomenike, ki pa so jih državljani sprejemali z zelo različnim navdušenjem. Morda je zaradi oddaljenosti od Beograda in v izogib nacionalnim napetostim slovenska Štajerska med vojnoma le počasi pridobivala politično konotirano javno plastiko, medtem ko je do največjega razcveta tovrstne produkcije prišlo v nekdanjih avstro-ogrskih regijah s srbskim prebivalstvom, zlasti v BiH in najizraziteje v Vojvodini (Manojlović Pintar, 2014, 247–249; Damjanović, 1985, 217–223).

Poseben »blagor« za razvoj spomeniške produkcije je bilo veliko število naročil kot posledica pokopavanja in komemoriranja številnih mrtvih po balkanskih vojnah in po prvi svetovni vojni. V tej so možje s področij bodoče Jugoslavije množično umirali širom Evrope in doma, zlasti na dveh izjemno agresivnih frontah: solunski in soški. Obeležja in spomeniki so tako na bojiščih, v zaledju in v krajih s številnimi padlimi nastajali že pred koncem leta 1918, prav tako so se pojavile nekatere druge oblike spominjanja na vojne dogodke.²⁷ Za Avstro-Ogrsko so tovrstne aktivnosti dodatno

25 Na tem mestu, kot nekakšno nasprotje srbsko-bizantinskemu slogu, omenimo modernizem, ki je bil v Srbiji vse bolj popularen od poznih dvajsetih let dalje, čeprav javnih spomenikov ne zaznamuje bistveno. V Jugoslaviji je bil arhitekturni modernizem razumljen zelo različno, kot nacionalni in nadnacionalni izraz; gl. na primer Ignjatović, 2015.

26 V štajerskem Mariboru je moral oditi celoten, za manjše mesto značilen »avstrijski spomeniški park«, med drugimi so bili odstranjeni večji spomeniki Francu Jožefu, Jožefu II., nadvojvodi Janezu, Friedrichu Ludwigu Jahnu in Mariborčanu, admiralu Wilhelmu von Tegetthoffu. Ta je imel zaradi svojih izjemnih vojaških zaslug za državo in posledično velikega ponosa sokrajanov v mestu največji in najambicioznejši spomenik. Gl. Žitko Durjava, 1996, 16, 17, 22, 112; Vidmar, 2013.

27 Za medvojno produkcijo spomenikov na soški fronti gl. Svoljšak, 1994 in 2018 ter zbornik *Spominska cerkev Sv. Duha v Javorci: sto let »bazilike miru«*, 2016.

vzpodbujale posebne namenske razstave, zlasti *Vojna razstava*, ki je bila poleti 1916 na Dunaju. Eksplicitno je pozivala, naj na fronti in v zaledju čim prej in čim bolj zgledno urejajo grobove in pokopališča ter zbirajo spominsko gradivo, najrazličnejše ostaline vojskovanja za regionalne in lokalne muzeje, ki bodo pričali o slavnih, a tragičnih časih (Žvanut, 1985, 64–67). *Vojna razstava* je imela tudi poseben oddelek vojaških grobov, pokopališč in spomenikov, kjer so bili med drugim razstavljeni predlogi urejanja teh objektov, ki pa jih najdemo tudi v različnih namenskih knjižicah.²⁸

Tovrstno, že med vojno nastalo produkcijo so po vojni ponekod odstranjevali, drugod pa ne, pogosto je bila, skupaj s pokopališči padlih, prepuščena skrbi lokalnih prebivalcev, ki so imeli do nje zelo različen odnos. Problem zaraščanja in propadanja takšnih krajev je bil pereč zlasti na srbskih pokopališčih solunske fronte v Makedoniji (tedaj Južna Srbija), saj so bili Srbi med številnimi tamkajšnjimi prebivalci dojeti kot agresorji. Te kraje so zatem močno ogrozile naslednje vojne, ko so na jugu države veliko takšne dediščine uničili Bolgari (Lajbenšperger, 2014, 220–221).²⁹ Slovenska ozemlja, kjer je potekala soška fronta, so se po vojni večinoma znašla pod Italijo, ki je sicer uničevala spomenike, ki ji ideološko niso bili po godu, vojna pokopališča in spomenike padlim izven urbanih okolij pa je običajno puščala pri miru. Te kraje, katerih prebivalci so se večinoma borili na avstrijski strani, je italijanska oblast bistveno zaznamovala še drugače, z gradnjo ogromnih spomenikov – na primer *Kostnica in spomenik padlim italijanskim vojakom 3. armade v prvi svetovni vojni* v Sredipolju (Giovanni Greppi, v sodelovanju s kiparjem Gianninom Castiglionijem, 1938) ali *Spomenik Nazariu Sauru* v Kopru (Attilio Selva, Enrico Del Debbio, odkrit 1935, uničen 1944) –, ki so tudi čez jugoslovansko mejo projicirali, kaj na tem področju zmore fašizem.³⁰

Kot že omenjeno, se je jugoslovanska povojna produkcija spomenikov vojnim dosežkom in padlim znašla v veliki zagati izrazite zaznamovanosti z dejstvom, da so se v isti državi znašli zmagovalci in poraženci. Tako so sočasno pokopavali in ohranjali spomin na borce, ki so se borili na nasprotujočih si straneh. Vojni spomeniki, ki praviloma neposredno in glasno pripovedujejo, da mrtvi niso padli zaman in da živi živijo vrednote, za katere so se ti borili, tu niso bili mogoči. Iskrena ali praktična

28 Tovrstna avstrijska medvojna in povojna dejavnost na področju grobov, pokopališč in spomenikov padlim v prvi svetovni vojni je pregledno zajeta v članku: Kahler, 1998, 365–409. Gl. tudi Jezernik, 2014, 327–331. Tovrstna produkcija na območju današnje Slovenije in Galicije je primerjalno zajeta v člankih: Ruszała, 2016a in 2016b. Ruszała nazorno popiše način nastajanja te zapuščine in razloži, zakaj je v Sloveniji skromnejša, medtem ko je galicijska, kjer so se vojaške akcije končale že pozno spomladi 1915, v Avstro-Ogrski najprestižnejša in umetniško najbolj dovršena.

29 Za krajši zapis o hrvaških spomenikih padlim v prvi svetovni vojni in mnenje o njihovem odstranjevanju gl. Dobrovšak, 2017, 54–58.

30 Več v: Klabjan, 2010, 403, 399–424; Dragoni, Mlikota, 2018, 179–194; Matošević, 2011, 84–88. Besedila obravnavajo tudi spomenike na območju današnje Hrvaške; Istra, nekateri otoki in Zadar so po prvi svetovni vojni pripadli Italiji.

solidarnost je zmagovalce vsaj v začetku omejevala, da bi se prosto razmahnil v evforičnem zmagovitem diskurzu. Poraženci so bili omejeni toliko bolj, saj se je zgodilo ravno obratno od tega, za kar so se borili – njihove smrti ni bilo mogoče osmisliti.³¹

Po vojni so spomenike sprva najhitreje postavljali na območju Srbije, ko so se razmere nekolikanj uredile, pa so civilne in veteranske organizacije postale dejavnejše tudi na območju poražencev. Vojaki, vdove in sirote bivše Avstro-Ogrske so se najprej borili za višje pokojnine in osnovne pravice, saj so jih imeli bistveno manj kot udeleženci na srbski strani. Kmalu pa je k oblastem prihajalo vse več zahtev po dostojnem komemoriranju padlih, sploh ker je bila to tedaj v Evropi splošna praksa tudi v odnosu do nasprotnikov in ker se je Jugoslavija k pietetnemu ravnanju v teh zadevah zavezala tudi v mednarodnih dogovorih. Pod parolo, da so primerni spomeniki in ureditev grobov znak kulturnega naroda, in kljub občasnemu negodovanju srbskih medijev je tako dolgotrajen proces urejanja spomenikov – zanje so praviloma zbrale denar lokalne skupnosti in organizacije same – stekel tudi v severozahodnem delu države in se, zavoljo številnih mrtvih, zavlekel vse do naslednje vojne (Lajbenšperger, 2014, 208–211; Jezernik, 2015, 334–340, 344–345; Svoljšak, 2016, 221–226).³²

Pri takšnih spomenikih so se njihovi naročniki in ustvarjalci zavestno izogibali aludiranju na pozitivne vidike ali celo junaštvo avstro-ogrske vojske, njihova odkritja pa so zaznamovali govori, v katerih se je izpričevala brezkompromisna vdanost novi državi in njenim kraljem. Spoštljivo ravnanje z veterani z obeh strani se je v državi tudi sicer hitro pokazalo kot politično smiselno, več sumničenja kot spomeniki padlim pa so sčasoma začeli vzbujati nacionalno bolj reaktivni spomeniki hrvaškemu kralju. Medtem ko so spomeniki padlim v prvi svetovni vojni na Hrvaškem praviloma skromni, je jugoslovansko javnost dolgo buril načrtovani veliki spomenik hrvaškemu kralju Tomislavu, ki je mesto nasproti zagrebške glavne železniške postaje zasedel šele leta 1947.³³

Poleg projugoslovanskega govora na odkritjih sta se pri spomenikih uveljavila tudi specifična ikonografija in oblikovanje, ki sta poskušala mirno in pietetno podati svojo vsebino. Najsi so bili spomeniki postavljeni v središčih mest in vasi ali ob verskih objektih in na pokopališčih, opazimo naklonjenost abstrahiranju in arhitektonskim

31 Več o tovrstnih težavah mlade jugoslovanske države: prim. Svoljšak, 2015; Newman, 2015; Šarenac, 2018.

32 Odlično besedilo, ki problematizira nezgovornost pogosto serijskega ali uniformnega obeležja padlim v prvi svetovni vojni, ki mu šele diskurz in umestitev v prostor dodeljujeta pomen, je Übereggerjevo (2011). Überegger obravnava tudi povezanost spomenika padlim z družbenimi hierarhijami, njegovo politično in ekonomsko lukrativnost ter vlogo cerkve kot nosilke spomina na padle.

33 Članek, ki s pomočjo analize postavljanja spomenika kralju Tomislavu nazorno popiše tovrstne napetosti ter težave, povezane z nastajanjem velikih in dragih javnih spomenikov v Jugoslaviji nasploh: Kolar-Dimitrijević, 1998. Gl. tudi: Matković, 1998.

spomenikom, morda tudi v izogib neposrednemu figurativnemu narativu, ki bi prej kot abstraktni govor lahko vodil v neželjeno bojovito versko ali nacionalno opredeljevanje. Kot daleč najpomembnejša vidika pri tem pa je treba navesti tradicijo in praktičnost. Postavljati spomenike padlim med vojno ali kmalu po njej ni bilo lahko, zato ni čudno, da gre v največji meri za zelo preprosta, uniformna obeležja ali le table z imeni, morda okrašene s konfekcijsko izdelanimi dekoracijami ali reliefi, tudi s fotografijami padlih. Kompleksnejši spomenik nastaja z rabo in združevanjem osnovnih arhitekturnih elementov, kot so stožci, piramide, obeliski, stebri in podobno, ki so del ustaljene ikonografije komemoriranja mrtvih, prav tako pa jim je bil kos skoraj vsak obrtnik ali gradbenik.³⁴ Naslonil se je lahko na vzorčne modele, ki so jih v knjižicah ali brošurah tiskale nekatere države, ali na že obstoječa obeležja v svojem okolju, kar je poleg rabe priročnih lokalnih materialov, rastlinja in tehnik obdelave verjetno še dodatno utrjevalo vkoreninjenost določenih lokalno pogojenih vzorcev.

Očitna – in zaradi tedaj tesne povezanosti smrti in vere³⁵ razumljiva – je pogojenost spominskih objektov z lokalno versko opredeljenostjo, ki povsod, zlasti pa na pravoslavnih območjih, kot kompleksnejši spomenik preferira spominsko kapelo ali cerkev, lahko pa tudi zelo sodoben arhitekturni spomenik z inkorporirano religijsko noto skozi rabo lokalnega verskega vokabularja. Ljubljanska arhitekturna šola je v tem vrhunška, saj najrazličnejše ritualne objekte in elemente iz katoliške liturgije, kot so vaška znamenja, oltarji, kelih, monštrance, ciboriji in podobno – skupaj s sicer prevladujočim klasičnim komemorativnim besednjakom –, spretno predela za potrebe spomina na padle.³⁶ Takšne konceptualno in slogovno raznolike, večkrat zelo posrečene spomenike v Sloveniji pogosto najdemo po manjših krajih. Ta tradicija je bila ena trdnih osnov in inspiracij za arhitekta, ki so na področju spomenikov delovali po drugi svetovni vojni.

Zaradi pokopavanja in prekopavanja padlih oziroma njihovih ostankov po vojni so po državi nastajale tudi številne kostnice, ki so jih občasno dopolnjevali s kapelami ali spomeniki. Zavaljo gradbenega tipa naloge so bile pretežno v domeni arhitektov. Med njimi lahko zasledimo izjemne projekte, zlasti ko gre za večje kostnice na fronti ali v večjih mestih. Najveličastnejši spomenik tega tipa je bil verjetno danes uničeni

34 Poudariti velja, da so del tovrstne produkcije kljub temu izvedli vrhunski arhitekti in gradbeniki, ki so bili vpoklicani ali jim je to delo izrecno naložila država. Znani slovenski arhitekt – kasneje avtor številnih jugoslovanskih spomenikov – Ivan Vurnik je denimo urejal avstrijska vojaška pokopališča v Srbiji (Blaganje, 1994, 13–14). Slovita so galicijska vojna pokopališča slovaškega arhitekta Dušana Jurkovića (Alofsin, 2006, 161–165).

35 Prim. Bobič, 2014.

36 Slovensko vključevanje katoliških elementov v spomenike padlim je precej sorodno avstrijskemu. Avstrijska memorialna produkcija se v tem vidiku pomembno razlikuje od nemške, po kateri se sicer vztrajno zgleduje. Gl. Kahler, 1998. Spomin na padle je pogosto inkorporiran tudi na cerkvene notranje in zunanje stene, fasade, memorialne vhode in podobno.

Spomenik padlim v kumanovski bitki (1937) Momirja Korunovića v makedonskem Zebrnjaku, kjer je bila kostnica, postavljena v slikovitem naravnem okolju, nadgrajena s skoraj petdeset metrov visokim tristranim piramidastim stolpom.³⁷



Slika 3: Momir Korunović, *Spomenik padlim v kumanovski bitki*, 1937, Zebrnjak, Makedonija (vir: Wikipedia)

37 Za jugovzhod Jugoslavije Lajbenšperger jedrnato zapiše: »Kostnice za posmrtno ostanke srbskih vojakov so bile postavljene na območjih, kjer je potekalo največ vojnih operacij, večinoma v zahodni Srbiji in Makedoniji, saj je do največjih bitk prišlo v zahodni Srbiji leta 1914, solunska fronta pa se je raztezala na jugu Makedonije. Najpogostejša ideja pri postavljanju kostnic je bila, da se naredi vkopana kostnica in nad njo kapela ali cerkev. Spominske cerkve s kostnicami so bile postavljene v Lazarevcu, Krupnju, Vrbovcu, Deligradu, Skopju, Prilepu, Štimlju in drugje, spominske kapele s kostnicami pa na Cerju (v Takerišu), v Mačkovem kamnu, na Gučevu, v Prnjavorju, Arandelovcu, Surdulici, Štipu itd. Redkejši so spomeniki, postavljeni nad kostnicami. Takšna obeležja so v Beogradu (Novo groblje), Šabcu in na polju Leget blizu Sremske Mitrovice. Še redkeje je kostnica ostala brez obeležja nad njo, kot na Kajmakčalanu« (Lajbenšperger, 2014, 216). Med memorialnimi objekti na jugovzhodu države je precej objektov v obliki stolpov (kula) in spominskih vodnjakov (spomen-česma). Slednji so praktično združevali komemorativno in higiensko funkcijo (Manojlović Pintar, 2014, 308).

Tovrstni veliki projekti so bili lahko vezani tudi na številne mrtve iz drugih držav, ki so ležali na jugoslovanskih tleh. V Bitoli, na primer, je bilo *Nemško spominsko pokopališče na padle iz prve svetovne vojne*, ki ga je leta 1936 zasnoval arhitekt Robert Tischler, oblikovano v za nemško spominsko prakso značilni *Totenburg* z visoko krožno ogrado in kubičnim mavzolejem.

Pri figurativnih upodobitvah na spomenikih padlim so pogoste najrazličnejše ženske alegorične ali žalujoče figure in figure vojakov. Najvidnejša razlika med zmagovalskimi in poraženskimi spomeniki je morda v velikosti in v tem, da imajo na jugu na postamentih večkrat zravnane, pokončne vojake, ki so aktivni in napadajo ali ponosno varujejo svojo zemljo, često tudi v večjih skupinah; severozahod pa večjih skupin vojakov na spomenikih ne pozna, osamljeni vojaki so pogosto usločeni, v stiski, pasivni in s sklonjeno glavo. Na spomenikih sta večkrat dve figuri, kjer je tudi druga figura izrazito neagresivna in je najpogosteje v funkciji tolažnice ali pomočnice. Pogoste teme, predstavljene na ta način, so božja pomoč, ki jo nakazuje spremstvo svetih figur, medsebojna kolegialnost, kjer ranjenca nosi oziroma podpira drugi vojak, in materinska ljubezen, kjer je ob vojaku mati ali sorodna ženska oseba. V slogovni obravnavi je poleg daleč najpogostejšega realizma dovoljeno dokajšnje stiliziranje, vidno se uveljavlja ekspresionizem, s poudarjanjem trpljenja in človeške stiske (Čopič, 2000, 97–111).

V večjih jugoslovanskih mestih sčasoma, zlasti med mladimi, postaja popularna družbeno ozaveščena umetnost, ki pa je bila v spomeniški praksi v želji po navdihovanju širokih množic, tako kot drugje v Evropi, usmerjena predvsem v veličanje človeka skozi poudarjanje njegove aktivnosti in monumentalne telesnosti. To so tiste njene lastnosti, ki jih zaznamo tudi v delih mladih, levo usmerjenih jugoslovanskih kiparjev, ki z ustvarjanjem spomenikov vidno začenjajo pred drugo svetovno vojno, a bodo njihovi vodilni ustvarjalci tudi po njej (Antun Avguštinčić, Vanja Radauš, Radeta Stanković in drugi).³⁸ Pri spomenikih občasno prihaja do neobičajnih rešitev, ki jim težko povsem natančno določimo razloge in vzore. Menda pri vojaških spomenikih, zlasti zaradi vzbujanja s težkimi vojnimi poškodbami povezanega nelagodja, praviloma ne upodabljamo samostojnih delov človeškega telesa. V Kamniku, v spomeniku Staneta Cudermana in mladega, v Zagrebu šolanega kiparja Borisa Kalina, pa tik pred drugo svetovno vojno naletimo tudi na to: orjaška bela roka rine iz zemlje in v njej zadržuje oziroma vanjo zariva meč (križ), ki ga drži za rezilo.³⁹

38 To opaža že Manojlović Pintar, kot tudi dejstvo, da levo usmerjeni umetniki često delajo dinastične spomenike (Manojlović Pintar, 2014, 143–146).

39 Motiv v zemljo zapičenega meča oziroma vojaškega noža, ki se spreminja v križ, je sicer starejšega datuma in ga v Sloveniji najdemo denimo na spomeniku na italijanskem vojaškem pokopališču v Avčah, ki je nastal že med prvo svetovno vojno. Prinčič navaja, da naj bi bilo podobnih spomenikov več, vendar se niso ohranili. Predvideva, da so vojaki zanje uporabljali isti kalup za vlivanje betona (Prinčič, 2018, 19).



Slika 4: Tone Kralj, *Spomenik padlim v prvi vojni*, odkritje 1928, Dob pri Domžalah (z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).



Slika 5: France Kralj, *Spomenik padlim v prvi vojni* (figuralni del), odkritje 1930, Videm-Dobrepolje (foto: Janko Prelovec, z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).



Slika 6: Boris Kalin, Stane Cuderman, *Spomenik padlim v prvi vojni* (figuralni del), odkritje 1939, Kamnik (foto: Špelca Čopič, z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).

Večji državni »programski«, z vojno povezani spomeniki, kjer v ospredju niso več mrtvi, temveč krepitev državne ideologije, so bili v Jugoslaviji postavljeni predvsem v poznih dvajsetih in tridesetih letih. Razbohotili so se spomeniki zmagovalcem, zaveznikom, neznanim junakom in izbranim zaslužnim skupinam, ki so veliki, zgovorni in skoraj vselej opremljeni z monumentalno kiparsko figuraliko. Več takšnih spomenikov stoji v Beogradu – kjer najmonumentalnejše postavi Meštrović: *Zmagovalec* (1928), *Spomenik hvaležnosti Franciji* (1930) in *Spomenik neznanemu junaku na Avali* (1938)⁴⁰ – ter na območjih s prevladujočim srbskim vplivom. V tem času prestižne spomenike dobi tudi skrajni jug države. V Skopju veliki *Spomenik padlim dijakom borcem* (1935) postavi slovenski kipar Lojze Dolinar, veličastni spomenik kraljema Petru in Aleksandru (1937) pa mladi Antun Avguštinčić, oba pod vidnim Meštrovićevim vplivom.⁴¹ Slednji je bil, podobno kot nekateri drugi izjemni ustvarjalci, zaradi velikega umetniškega in kulturnopolitičnega vpliva za svoje področje in soustvarjalce mešan »blagoslov«, vsekakor pa vselej prezaposlen. Že v grozečem napovedovanju druge svetovne vojne, ki je Jugoslavijo zajela aprila 1941, je dokončal spomenik kralju Aleksandru na črnogorskem Cetinju (1940).⁴² To ni bil edini spomenik temu kralju, ki ni stal niti eno leto.⁴³

Tudi spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, še zdaleč niso bili vsi postavljeni, ko je Jugoslavijo zajela nova vojna, spet zapletena in zelo krvava. Zdi se, da se je delo na vojnih spomenikih le na kratko zaustavilo, da bi se kmalu še okrepljeno nadaljevalo na nekoliko drugačnih izhodiščih in seveda z mislijo na nove žrtve. Ker so neposredno po vojni s to dejavnostjo večinoma nadaljevali isti ljudje,

40 Za interpretacijo Meštrovićevih beograjskih spomenikov gl. Manojlović Pintar, 2014, 139–142, 171–173, 225–236.

41 Dolinarjev spomenik je lahko izhodišče za razpravo o številnih vsebinah, povezanih s spomeniško prakso v medvojni Jugoslaviji. Lahko uvaja v razpravo o konzervativnem odnosu medvojnne Jugoslavije do žensk, ki naj predvsem kot matere tiho in vdano služijo domovini. Dalje lahko zgodba, na eni strani s »špartansko« materjo in na drugi z dijaki z bojevitvo personifikacijo Jugoslavije, odpira problematiko napetosti med narodi, saj menda zakriva problematične medvojnne dogodke, v katerih naj bi se slavljene dijaki borci znašli zaradi napačne srbske vojaške strategije (Manojlović Pintar, 2014, 86–88). Tretji vidik, vreden problematizacije, je (ne)spoštovanje izida natečajev. Delo je dobil Dolinar, čeprav je na natečaju zmagal Petar Palavčini z menda preveč moderno in na zgornjo problematiko preveč opominjajočo krhko, stanjšano figuro vojaka dečka (Čopić 2000, 126–129). Posebna tema so primerjave s sodasnimi praksami drugod po Evropi; Dolinarjev spomenik lahko vzporejamo s *Spomenikom Nazariu Sauru* Attilia Selve in Enrica Del Debbia, ki ga je fašistična Italija prav tako leta 1935 odkrila v Kopru. Spomenik je poveden tudi v kontekstu nadaljevanja spomeniških praks v povojnem obdobju, kjer je, med drugim, parafraziran v spomenikih Vanje Radauša, v *Spomeniku padlim borcem in žrtvam fašizma* v Pulju (1950) in *Spomeniku vstaje hrvaškega naroda* (1951) v Srbu. Takšen tip spomenikov često želimo videti kot podrejen sovjetskim vplivom, a primerjave pokažejo, da gre pogosto za nadaljevanje spomeniških rešitev, ki so bile v Jugoslaviji uveljavljene že med vojnami.

42 Za produkcijo javnih spomenikov v Makedoniji do druge svetovne vojne gl. Veličkovski, 2010, 23–31. Za črnogorsko produkcijo javnih spomenikov do druge svetovne vojne gl. Koprivica, 2009; Malbaša, 2013.

43 Enako se je zgodilo z Aleksandrovim spomenikom v Ljubljani (Jezernik, 2014, 428–431).

pogosto tudi isti ustvarjalci, nas ne sme čuditi, da se spomeniška produkcija v prvih letih druge Jugoslavije od tiste, ki je nastala v tridesetih letih, tipološko in izrazno pogosto bistveno ne razlikuje.

*

Zaključimo s povzetkom nekaterih glavnih točk in dognanj članka. Velika raznolikost delov nove države Jugoslavije je pomenila tudi veliko raznolikost v odnosu teh okolij do javnih spomenikov. V delih, ki so prej pripadali Avstro-Ogrski, je bila prisotnost spomenikov podobna kot drugod po Srednji Evropi, kjer proti koncu stoletja k valu nastajanja meščanskih javnih spomenikov tudi na periferiji pomembno pripomore nacionalizem. Spomeniška produkcija se je v jugovzhodnem delu bodoče Jugoslavije pred združitvijo razvijala nekoliko drugače in tudi počasneje. Bistveno jo opredelujeta prisotnost osmanske in pravoslavne tradicije, ki strukturirata javni prostor ter pomembna družbena dejstva in osebnosti slavita in komemorirata drugače kot srednje- in zahodnoevropska tradicija. Nastajanje meščanskih profanih spomenikov tudi v tem delu države izrazito spodbudijo politični in nacionalistični vzgibi, zlasti vzpostavljanje kraljevine Srbije, ki se želi uveljaviti kot moderna evropska država tako navznoter kot navzven.

Težnje po krepitvi skupne jugoslovanske identitete, vzpostavljanju kolektivnega imaginarija in čim bolj enotni, prepoznavni vizualni podobi mlade države so se v jugoslovanske spomenike padlim vpisovale le šibko in počasi. Temu niso botrovale le že omenjene razlike, temveč tudi notranje mednacionalne in politične napetosti ter nedomišljena državna kulturna politika, prav tako pa tudi dejansko pomanjkanje združujočih skupnih zgodb in spominov. Ker so se jugoslovanski narodi pred združitvijo pogosto znašli v nasprotnih političnih taborih, so lahko zgodbe iz preteklosti na mlado državo učinkovale celo skrajno razdiralno. Prav produkcija spomenikov, posvečenih vojnim dosežkom in padlim v prvi svetovni vojni, je bila v tem pogledu sila kočljiva, saj so se v isti državi znašli tako zmagovalci kot poraženci, sočasno so pokopavali borce z ene in druge strani ter se jih spominjali.

Glavnina pričujočega članka proučuje, kako se je produkcija javnih spomenikov v novi državi vzpostavljala sistemsko in od kod so prihajali njeni miselni vzorci in likovni vzori. Ugotavljamo, da državo, ki nima resne kulturne politike na tem področju, na prvem mestu »rešujejo« odlični avtorji, izšolani v preseženih političnih okvirih, ki postanejo njeni ključni ustvarjalci in pedagogi. V Zagrebu, kjer je bila do leta 1937 edina jugoslovanska likovna akademija, je deloval vrhunski kiparski profesorski kader z Ivanom Meštrovićem na čelu. Ljubljana likovne akademije sicer ni imela do leta 1945, a takoj po vojni se je začel izvajati kvaliteten arhitekturni študij, ki se je

posvetil tudi spomenikom in ki sta ga zaznamovala zlasti profesorja Ivan Vurnik in Jože Plečnik. Nekoliko paradoksalno se prav s temi ustvarjalci v novo državo pretočijo tradicije in znanja prejšnjega političnega okvira ter novi državi zagotovijo spomeniško produkcijo, ki uspešno rokuje z vidiki večetničnosti in multikulturalnosti.

Bibliografija

- Alofsin, A., *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, Chicago, London 2006.
- Anderson, B., *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.
- Baotić, A., *The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918. The Case of Public Monuments*, v: *Representing Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618–1918* (ur. Telesko, W.), Dunaj, Köln, Weimar 2017, str. 166–188.
- Bennet, T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, New York 1995.
- Blaganje, D., Ivan Vurnik. Arhitekt, v: *Ivan Vurnik 1884–1971. Slovenski arhitekt* (ur. Koželj, J.), Ljubljana 1994, str. 10–48.
- Bobič, P., *Vojna in vera. Katoliška Cerkev na Slovenskem, 1914–1918*, Celje 2014.
- Bulimbašić, S., Iso Kršnjavi i Društvo hrvatskih umjetnika »Medulić«, v: *Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj. Zbornik radova znanstvenog skupa* (ur. Mance, I., Matijević, Z.), Zagreb 2015, str. 334–352.
- Bogdanović, A., Predstavljanje jugoslovanske umetnosti v tujini. Kraljevina Jugoslavija in Beneški bienale, v: *Na robu. Vizualna umetnost v kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)* (ur. Jenko M., Žerovc, B.), Ljubljana 2019, str. 71–91.
- Capital Cities in the Aftermath of Empires. Planning in Central and Southeastern Europe* (ur. Gunzburger Makaš, E., Damljanović Conley, D.), London, New York 2010.
- Cergol Paradiž, A., Selišnik, I., Spremembe v uradniškem poklicu in njegova feminizacija, v: *Slovenski prelom 1918* (ur. Gabrič, A.), Ljubljana 2019 (v pripravi).
- Čopič, Š., *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana 2000.
- Damjanović, D., Skulptura, v: *Umjetnost Bosne i Hercegovine. 1924.–1945.* (ur. Begić, A., Damjanović, D., Krzović, I.), Sarajevo 1985, str. 217–223.
- Damjanović, D., Javni spomenici, radovi zagrebačkih arhitekata, u Kupinovu, Novom Slankamenu i Vezircu kod Petrovaradina, *Scrinia Slavonica* 1, 2010, str. 226–243.
- Dobrovšak, L., Spomenik stradalim Židovima u Prvom svjetskom ratu u Koprivnici, *Podravski zbornik* 43, 2017, str. 53–66.

- Dolenc, E., *Med kulturo in politiko. Kulturnopolitična razhajanja v Sloveniji med obema vojnama*, Ljubljana 2010.
- Dragoni, P., Mlikota, A., The Destroyed Italian Monument. »Ara ai caduti Dalmati« in Zadar, *Ars Adriatica* 8, 2018, str. 179–194.
- Đurđević, M., Kadrijević, A., Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941), *Centropa* 2, 2001, str. 139–148.
- Georgieva, M., *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904–1912*, Sofia 2008.
- Gottsmann, A., *Staatkunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914*, Dunaj, Köln, Weimar 2017.
- Ignjatović, A., Images of the Nation Foreseen. Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism, *Slavic Review* 4, 2014, str. 828–858.
- Ignjatović, A., Two Modernisms in the Two Yugoslavias. Architecture and Ideology, 1929–1980, *YU historija*, 2015, http://www.yuhistorija.com/culture_religion_txt02.html [25. 5. 2018].
- Jensen, R., *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994.
- Jezernik, B., *Mesto brez spomina*, Ljubljana 2014.
- Kadijević, A., Relation des architectures Française et Serbe (depuis la fin du XIX siècle jusqu'à 1941), v: *La Serbie et la France une alliance atypique 1870–1940* (ur. Bataković, D. T.), Beograd 2010, str. 531–544.
- Kahler, T., »Gefallen auf dem Feld der Ehre ...«. Kriegerdenkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Salzburg bis 1938, v: *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern* (ur. Riesenfellner, S.), Dunaj, Köln, Weimar 1998, str. 365–409.
- Kečkemet, D., Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata, *Život umjetnosti* 2, 1966, str. 3–16.
- Klabjan, B., Nation and commemoration in the Adriatic. The commemoration of the Italian unknown soldier in a multinational area, *Acta Histriae* 18 (3), 2010, str. 399–424.
- Klabjan, B., The nationalization of the cultural landscape in the Northern Adriatic at the beginning of the Twentieth Century. The case of the Verdi monument in Trieste, *Acta Histriae* 23 (1), 2015, str. 113–130.
- Kolar-Dimitrijević, M., Povijest gradnje spomenika kralju Tomislavu u Zagrebu 1924. do 1947. godine, *Povijesni prilozi* 16, 1998, str. 243–307.

- Koprivica, T., Spomenici i pobjednici, v: *Za pravo, čast i slobodu Crne Gore* (ur. Adžić, N.), Cetinje 2009, str. 189–196.
- Kos, M., Reforme oblikovanja v 19. stoletju in obrtno šolstvo, v: *Zbornik za Staneta Bernika. Ob njegovi sedemdesetletnici* (ur. Zupan, G.), Ljubljana 2009, str. 118–142.
- Kraševac, I., Kulturnopovijesni okvir 19. stoljeća i počeci umjetničkog školovanja u Hrvatskoj, v: *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo* (ur. Kraševac, I., Prelog, P.), Zagreb 2008, str. 28–46.
- Kreft, L., *Spopad na umetniški levici. Med vojnama*, Ljubljana 1989.
- Kulić, V., Mrduljaš, M., Thaler, W., *Modernism in-between. The mediatory architectures of socialist Yugoslavia*, Berlin 2012.
- Kulić, V., Orientalizing Socialism. Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe, *Architectural Histories* 6 (1), 2018.
- Kulturni svetniki in kanonizacija* (ur. Dović, M.), Ljubljana 2016.
- Lajbenšperger, N., Spomenici Prvom svetskom ratu između države, zakona i pojedinca – nekoliko zapažanja i primera, *Srpske studije* 5, 2014, str. 207–222.
- Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici*, Zagreb 1970.
- Long, C., East Central Europe. National Identity and International Perspective, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 4, 2002, str. 519–529.
- Makuljević, N., Migrations and the Creation of Orthodox Cultural and Artistic Networks between the Balkans and the Habsburg Lands (17th–19th Centuries), v: *Across the Danube. Southeastern Europeans and Their Travelling Identities (17th–19th C.)* (ur. Katsiardi-Hering, O., Stassinopoulou, M. A.), Leiden, Boston 2017, str. 54–64.
- Malbaša, P., *Spomenici Petra II Petrovića Njegoša*, Cetinje 2013.
- Manojlović Pintar, O., *Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Beograd 2014.
- Matković, H., Proslava tisućugodišnjice hrvatskog kraljevstva 1925. godine i njezini odjeci u Hrvatskoj, v: *Prvi hrvatski kralj Tomislav. Zbornik radova* (ur. Mirošević, F.), Zagreb 1998, str. 271–305.
- Matošević, A., *Pod zemljom. Antropologija rudarjenja na Labinštini u XX. stoljeću*, Pulj 2011.
- Newman, J. P., *Yugoslavia in the Shadow of War. Veterans and the Limits of State Building 1903–1945*, Cambridge 2015.
- Obrenović, V. N., *Srpska memorijalna arhitektura 1918–1955* [doktorska disertacija], Beograd 2013.

- Piplović, S., Javni spomenici u Dalmaciji iz XIX. stoljeća, *Anali galerije Antuna Augustinčića* 21–25, 2001–2005 [2006], str. 239–258.
- Pirjevec, J., *Jugoslavija 1918–1992. Nastanek, razvoj in razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*, Koper 1995.
- Prelog, P., *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb 2018.
- Prelovšek, D., Monuments by the Architect Jože Plečnik, *Acta historiae artis Slovenica* 2, 2013, str. 11–26.
- Prinčič, V., *Neme priče vojnih grozot 1915–1918*, Trst 2018.
- Repe, B., Slovenija v tridesetih letih. Med odprtostjo v Evropo, nacionalno ogroženostjo in ideološkimi boji, v: *Na robu. Vizualna umetnost v kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)* (ur. Jenko M., Žerovc, B.), Ljubljana 2019, str. 47–67.
- Reynolds, D., Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, v: *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst* (ur. Noever, P.), Dunaj 2000, str. 203–218.
- Ruszała, K., »Requiem Aeternam.« Grobovi prebivalcev Galicije, padlih v času 1. svetovne vojne na območju današnje Slovenije, v: *V Galiciji in ob Soči. Poljaki in Slovenci na frontah 1. svetovne vojne* (ur. Cetnarowicz, A., Nečak, D., Pijaj, S., Todorović, B.), Krakow 2016a, str. 193–202.
- Ruszała, K., »Cesarjevi vojaki so legli k počitku.« Zahodnogalicijska vojaška pokopališča in grobovi Slovencev iz avstro-ogrske vojske, v: *V Galiciji in ob Soči. Poljaki in Slovenci na frontah 1. svetovne vojne* (ur. Cetnarowicz, A., Nečak, D., Pijaj, S., Todorović, B.), Krakow 2016b, str. 203–214.
- Selišnik, I., *Prihod žensk na oder slovenske politike*, Ljubljana 2009.
- Smrekar, A., Monarhija kot mecen slovenske umetnosti 1904–1914, v: *Razprave iz evropske umetnosti za Ksenijo Rozman* (ur. Jaki, B.), Ljubljana 1999, str. 239–252.
- Smrekar, A., Slovenački umetnici i Nadežda Petrović, v: *Zbornik radova. Naučni skup posvečen Nadeždi Petrović (1873–1915)* (ur. Jovanov, J.), Novi Sad 2016, str. 56–85.
- Spominska cerkev Sv. Duha v Javorci. Sto let »bazilike miru«* (ur. Fortunat Černilogar, D.), Tolmin 2016.
- Svoljšak, P., *Soška fronta*, Ljubljana 1994.
- Svoljšak, P., The Sacrificed Slovenian Memory of the Great War, v: *Sacrifice and Rebirth. The Legacy of the Last Habsburg War* (ur. Cornwall, M., Newman, J. P.), New York, Oxford 2015, str. 216–232.
- Svoljšak, P., Kamni spomina. Kako in zakaj so nastajali spomeniki med 1. svetovno vojno. Primer slovenskega prostora in soške fronte, (predavanje), simpozij *Jugoslovanski spomeniki, povezani s 1. svetovno vojno (1918–41)*, Ljubljana,

- Moderna galerija*, 10.–19. 10. 2018), <http://mreznimuzej.mg-lj.si/si/mreznimuzej/3/23/?artworkid=1066> [5. 6. 2019].
- Šarenac, D., Commemoration, Cult of the Fallen (South East Europe), 1914–1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2017, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/commemoration_cult_of_the_fallen_south_east_europe [20. 10. 2018].
- Šarenac, D., Remembering Victory. The Case of Serbia/Yugoslavia, v: *The First World War and the Balkans. Historic Event, Experience, Memory* (ur. Höpken, W., van Meurs, W.), Bern 2018, str. 225–245.
- Toward a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia, 1948–1980* (ur. Stierli, M., Kulić, V.), New York 2018.
- Überegger, O., »Erinnerungsorte« oder nichtssagende Artefakte? Österreichische Kriegerdenkmäler und lokale Kriegserinnerung in der Zwischenkriegszeit, v: *Glanz–Gewalt–Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800–1918)* (ur. Cole, L., Hämmerle, C., Scheutz, M.), Essen 2011, str. 293–310.
- Veličkovski, V., *Monumentalna umetnost vo Makedonija po 1945 godina*, Skopje 2010.
- Vidmar, P., Lokalpatriotismus und Lokalpolitik. Die Denkmäler Wilhelms von Tegetthoff, Kaiser Josefs II. sowie Erzherzog Johanns in Maribor und die Familie Reiser, *Acta historiae artis Slovenica* 1, 2013, str. 65–87.
- Visokošolska nastava arhitekture u Srbiji 1846–1971* (ur. Rakočević, M. P.), Beograd 1996.
- Wallis, B., Prodaja narodov. Mednarodne razstave in kulturna diplomacija, *Likovne besede* (tematski sklop *Razstava*, ur. Žerovc, B.), 81/82, 2017, str. 30–37.
- Zec, D., Opaske uz pojedina djela Roberta Frangeša Mihanovića. Primjer Zbirke kiparstva Muzeja likovnih dijela u Osijeku, v: *Imago, imaginatio, imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića* (ur. Magaš Bilandžić, L., Damjanović, D.), Zagreb 2018, str. 365–382.
- Žerovc, B., *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002.
- Žitko Durjava, S., *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989.
- Žitko Durjava, S., *Po sledih časa. Spomeniki v Sloveniji*, Ljubljana 1996.
- Žvanut, M., Delovanje Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko med I. svetovno vojno – priprave za vojni muzej, *Kronika* 1, 1985, str. 64–67.

Beti Žerovc

Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941

Ključne besede: prva svetovna vojna, vojna obeležja, spomeniki, kolektivni spomin, javna skulptura, Jugoslavija, Ivan Meštrović

Jugoslovanske spomenike, povezane s prvo svetovno vojno, danes praviloma obravnavamo ločeno, v okvirih držav naslednic. Članek poskuša predstaviti čim bolj celovito sliko te produkcije in zarisati njene skupne značilnosti, obenem pa tudi razlike, v veliki meri pogojene z zelo raznolikimi lokalnimi tradicijami komemoriranja in postavljanja obeležij.

Jedro besedila je analiza, kako se produkcija javnih spomenikov v novi Jugoslaviji vzpostavi sistemsko, od kod prihajajo njeni miselni vzorci in likovni vzori ter kdo so njeni ključni avtorji. Sledi razmislek o tem, kako so se v spomenike vpisovale težnje po krepitvi skupne jugoslovanske identitete, vzpostavljanju kolektivnega imaginarija in čim bolj enotni, prepoznavni vizualni podobi mlade države. Jugoslavija je imela na tem področju precejšnje težave, ki jim niso botrovale le notranje mednacionalne in politične napetosti ter nedomišljena državna kulturna politika, temveč tudi pomanjkanje združujočih skupnih zgodb in spominov. Ker so se deli nove države pred združitvijo pogosto znašli v nasprotnih političnih taborih, so lahko zgodbe iz preteklosti nanjo učinkovale celo skrajno razdiralno.

Beti Žerovc

Public Monuments and Monuments Dedicated to the First World War on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941

Keywords: the First World War, war memorials, monuments, collective memory, public sculpture, Yugoslavia, Ivan Meštrović

The First World War monuments produced in interwar Yugoslavia are today usually discussed separately, within the context of the successor state to which they belong. The article attempts to present a picture of this production that is as comprehensive as possible, outlining not only the common features of these works but also their differences, which to a large degree were conditioned by very diverse local traditions of commemoration and memorial creation.

To achieve its aim the article analyses how the production of public monuments in a new country was established on a systemic level, from where its mindset and artistic influences were originating, and who were its key creators and pedagogues. It further questions how the monuments dedicated to the First World War are inscribed with desires to strengthen a common Yugoslav identity, establish a collective imaginary, and develop a distinctive visual image of the young state. Yugoslavia faced considerable difficulties in this area, which were fostered not only by internal inter-ethnic and political tensions and a poorly thought-out state cultural policy, but also by the lack of unifying shared stories and memories. Since the different parts of Yugoslavia had often found themselves in opposing political camps before unification, stories from the past could even be extremely divisive for the young state.