



БАГДАЛА

МЕСЕЧНИ ЛИСТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ

Број 242—243

Мај—јун 1979.

Година XXI

БОГДАН

БОГДАНОВИЋ

УМЕТНИК

И

ДЕЛО

БОГДАН БОГДАНОВИЋ — архитект, писац, педагог, иницијатор нове школе градитеља — пре свега је уметник, аутор низа меморијалних споменика који оригиналношћу ликовне концепције, специфичношћу философске поруке и наглашеном синтезом древне и савремене градитељске мисли, представља, уверени смо, сасвим особену и изузетну појаву у уметности не само своје земље.

Рођен је 1922. у Београду, у породици у којој је књига била пратилац свих дана: отац познати књижевни критичар, мајка професор књижевности. Амбијент у којем је поникао — иако је, како сам воли да каже — он „први градитељ у историји своје породице“, неоспорно је утицао и на његову архитектуру. Можда га је баш његово „сентиментално васпитање“ подстакло да и у градитељству крене путевима посебним и необичним.¹ Ти посебни путеви учинили су га личношћу неубичајеном и необичном за токове савремене архитектуре, „једним од најзанимљивијих аутора у српској архитектури уопште“.²

Школовао се у Београду, ту је завршио и Архитектонски факултет, а доцније, бројна путовања ни су ипак, никада, битно изменила његову веома чврсту везу са родним градом, тлом и традицијом. Данас је редовни професор Архитектонског факултета и дописни члан Српске академије наука и уметности. Везан за једну занимљиву дисциплину — Богдановић је професор историје урбанизма — обогатио је и позив педагога идејама и експериментима својих замашних уметничких програма указујући на могућности трагања за „екстратемпоралним просторима“ по којима је, рекло би се, још од ране младости његов дух блудео.

Богдановићева архитектонска активност је, на први поглед, не само неочекивана него и застрашујућа. Ратничка некропола и некропола жртва фашизма — чији број прелази један милион! — проблем је којем се уметник у потпуности посветио. Нажалост, Југославија је земља чија историја свесрдно нуди једну овакву инспирацију. „Богданова спомен поља и

меморијалне утваре налазе се у земљи где су живи вековима завидели мртвима. Без ове трагичне историјске позадине и миленијумске традиције подизања могила, тумулуса, некропола, знамења, спомен-чесама и других споменика знаним и незнаним јунацима, ова здања можда не би настала или би имала друге мере и аршине“.³ Таква област рада, сама по себи, уз стваралачке, намеће и етичке императиве. Али, сем тога, грађење некропола као и свака сакрална архитектура у било којем времену, поред онога што намеће, нуди за узврат много слободе и могућности за узлете духа, оне узлете које, сасвим природно, функционална архитектура нашег времена не пружа у довољној мери. У слободи природе, најчешће у веома живописним, разноликим и посебно карактеристичним југословенским пејзажима, Богдановић је градећи некрополе и меморијалне комплексе, враћао свој дуг земљи, а градећи их размишљао је о ономе о чему се у таквим приликама мора размишљати, па је самим тим био суочен и са крајње озбиљним питањима. „Богдановићево дело је нераскидиво повезано за оно вечито и магично, у себи затворено питање о смислу и правој суштини смрти. Његово дело је и својеврстан одговор на ту, како сам каже у једном тексту, непојмљиву и страшну чињеницу. Одговор који се састоји битно у идеји превладавања смрти именовањем знамења, која ће постати моћна, магично исцелитељска порука оној бескрајној и бесконачно смењљивој поворци живих који долазе из нас“.⁴

Сва Богдановићева остварења, без обзира на велико симболичко богатство и разноврсне инвајронменте, крећу се у једном кругу примарних ознака-начела која нас подсећају на четири вида неуништивости материје: на ватру, воду, земљу и ваздух. У овај примарно симболошко-асоцијативни низ уклапају се читаве серије нижих, подређенијих метафора, односно алегоријских целина. Да поменемо само основне, помоћу којих се понекад, у машти гледалаца, граде читаве наративне ситуације: птица, цвет, дрво, једна богата орнаментика произашла углавном из традиционалне обраде дрвета и дубореза. Занимљиво је, при том, да Богдановић није никада поновио два иста знака, два иста просторна склопа, две исте конструкције. Иако су његови споменици, као ликовни доживљаји својим обликом и композицијом веома различити један од другог, ипак, тешко би се нашао ко у Југославији да не би и на први поглед препознао Богдановићеву реализацију, чак ако је пре тога и није видео. Оно што чини јединство његовог стила то је управо *eidos*, унутрашња структура његовог мишљења које једну устаљену и чврсту философску позицију исказује на веома разноврсне начине, враћајући нас увек на идеју о животу и пулсацији материје, на њене природне циклусе, на идеју обнављања, рабања, на идеју жене. Са изузетком једног јединог (симболична некропола у Белој Цркви), Богдановић у својој личној класификацији све своје споменике сматра „женским“, у оном истом смислу у којем су „женски“ симболи и вотивни предмети којима је представа велике беле богиње, Мајке земље, обогатила историју уметности, свуда где се у најразноврснијим варијантама, од фигурација до дијаграма, уметнички и културно могла срести.

Посебни ликовни језик настао из Богдановићевог вишегодишњег рада, везан углавном за особине камена и орнамент у камену, не само да нам показују шта аутор мисли, већ показују и како мисли. Своју инспирацију архетипалног карактера, он никада није порицао. Није порицао ни то да је до ње долазио интелектуалним путем, кроз дугогодишња, стрпљива,

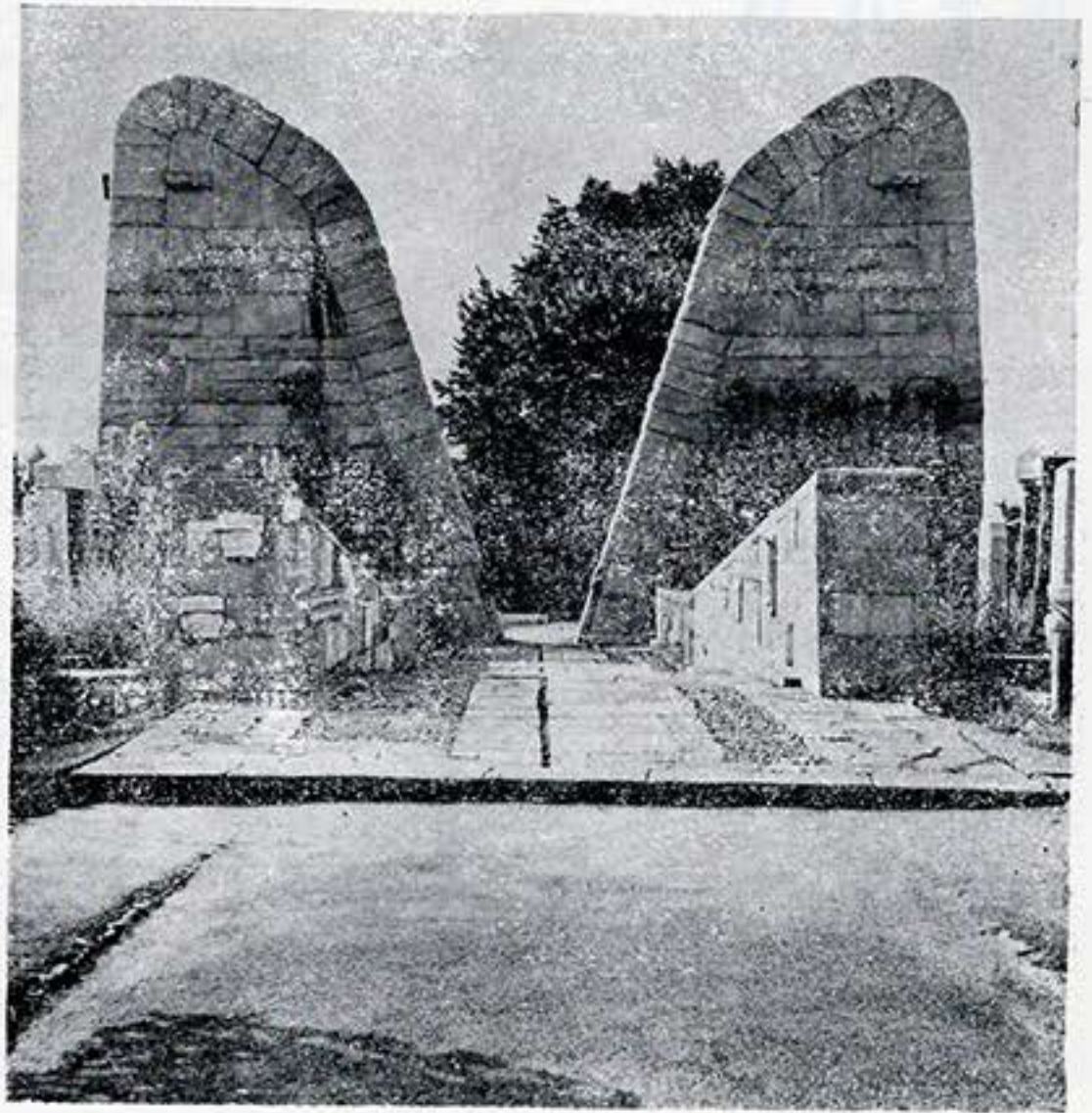
готово научничка истраживања. Историчар урбанизма, познавалац археологије, антропологије, историје религија и историје уметности, али и цртач-аналитичар ренесансног типа, он је управо у архетипалном језгру пластичног исказа многих ранијих светова тражио врховну људску константу. Јер, чињеница смрти, сама по себи јесте једна неопозива константа, остало је још да се закључи, из читавог Богдановићевог дела, да ли је и једина. Одговор аутора је изненађујући. За његово дело би се најмање од свега могло рећи да делује суморно и да депримира дубоком меланхолијом пролазности. Напротив, оно је у већини случајева ведро, разиграно и исказује један однос према смрти много архаичнији но што га сугерише хришћански комплекс. Међутим, ако се и на које дело модерног уметничког света може указати као на чврсти антипод нихилизму, онда је то вероватно баш овде случај. Захваљујући давнашњој мудрости људској, коју је умео да пронађе, он је кроз смрт гледао живот, као велики незауостављени циклус обнављања. Над некрополама мртвих ратника и над стравичним концентрационим пољима фашистичког уништавања исказао је идеју о томе, да је у коначном збиру, живот јачи од смрти, да је неуништив!

Посебна вредност и у пластичном и у изражајном погледу раба се из уметничког односа према природи и према традицији. Примећено је, не једном, и хваљено мајсторство којим је Богдановић своја дела уводио у природне склопове.⁵ Због пажљивог Богдановићевог односа према природним целинама, ни једна његова реализација не може подсећати на претходну. Сваки инвајронментални циклус је посебан случај и посебно се третира. Ово има шири, чак би се рекло национални значај, кад се узме у обзир да се у Југославији на релативно не великом простору сустичу врло разноврсне географске формације. Веома се међусобно разликујући по форми уметничког решења, ови споменици остају увек обележени истом аутентичном ствараоачевом концепцијом која се реализује кроз стапање скулпторског обликовања, као пластичне поенте, са урбанистичким решавањем читавог комплекса у датом пејзажу, као даље разраде мотива, у крајевима који евоцирају масовну погибију жртава ратног насиља.

Али на подручју Југославије сустичу се и врло разноврсни остаци историје цивилизација, јер је много ранијих светова остављало трагова на њеном тлу. Поље инспирације је огромно, а обавезе градитеља веома велике. Зато, настали као нове могућности сагледавања ликовно организованог и медитативно-евокативног простора, Богдановићеви споменици су увек инспирисани геолошко-етничко-културним карактером поднебља. Модерна уметност и архитектура показују много мање осећања за смисао појединих пејзажних целина, но што их је имала народна уметност и народна архитектура на нашем тлу. Пејзаж који је по Богдановићевим речима једно „кондензовано сећање“, прихватио је ту старинску архитектуру и стару уметност као нешто своје, а Богдановић се у својим делима трудио да сачува нетакнут изван инхерентан смисао природне целине.

У духу оваквих схватања и сам начин Богдановићевог рада на градилишту, инспирисан је проучавањем аутентичног народног стваралачког чина у којем је грађење истовремено и производ свечаног договора, ритуалног подстицања, али је исто тако и нека врста веома занимљивог продуженог „хепенинга“ чији исход и неуништив траг сви учесници посла очекују са много радозналости. Богдановићев поступак добрим делом је сличан овоме. Иако одличан цртач

који са стотинама скица претходно испитује сваки детаљ, некада и годинама разрађује однос идеје, ликовног облика и специфичности обраде, у тренутку отпочињања рада на градилишту, Богдановић располаже само дијаграмом који се може сугестивно објаснити речима и који машту ничим не спутава. Стварајући непосредно, ту, у кругу клесара чији број некада прелази стотине, Богдановић постиже да они, следећи његову реч, постају активни, дубоко ангажовани сарадници које за реализацију његове замисли везује дубоко уверење да раде један изузетан посао у којем је њихов допринос драгоцен.⁶ Управо држећи се традиционалне мудрости старих мајстора, Богдановић је успео да проговори једним језиком разумљивим за све. Чињеница је вредна пажње, да се у тумачењу саме суштине ових споменика сви слажу. Доживљај који они нуде припада и образованом и необразованом гледаоцу. Свој сопствени „камен мудрости“ наћи ће у Богдановићевим делима и неписмен сељак и однегован ерудита. Сопственим путевима, сопственим асоцијативним везама, доћи ће и један и други мање-више до истог сазнања, јер Богдановићево дело не само да тежи универзалности него је и достиже.



Споменик јеврејским жртвама фашизма, 1952, Београд,

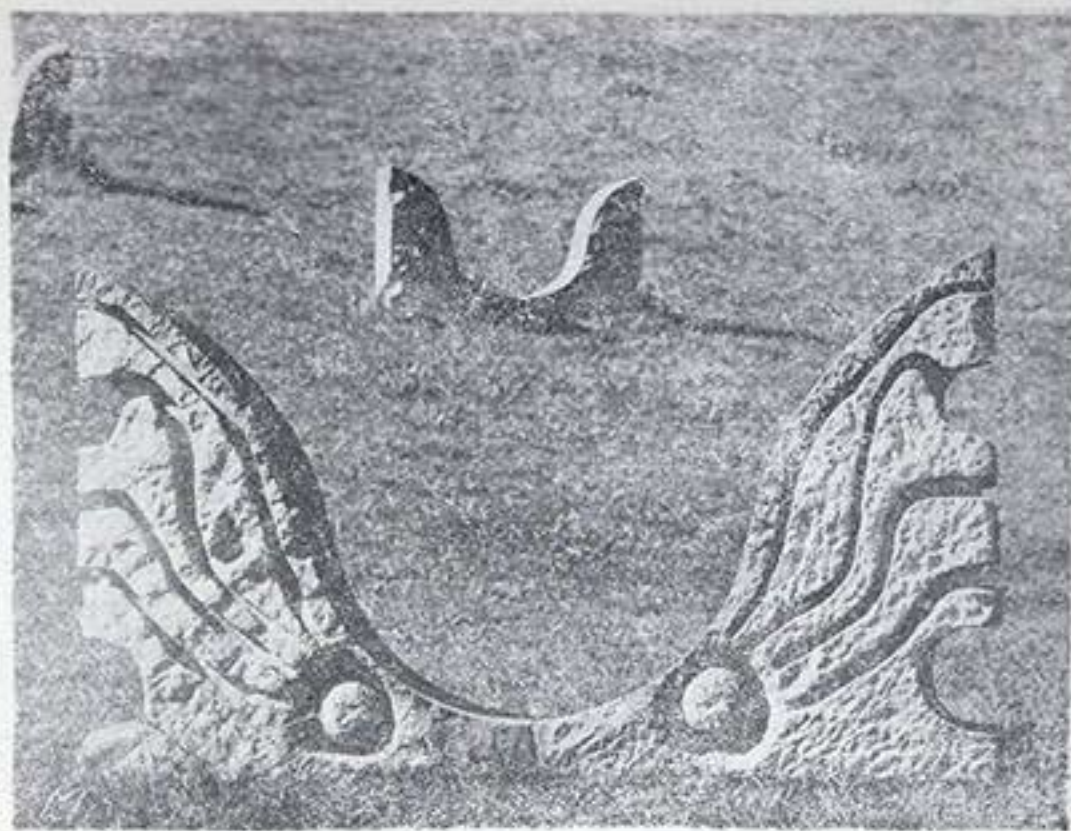
Први у ниски Богдановићевих некропола је СПОМЕНИК ЈЕВРЕЈСКИМ ЖРТВАМА ФАШИЗМА (Београд, 1952). Да би га саградио, Богдановић се интимизирао са јеврејском симбологијом и први пут дошао у додир са херменеутиком и Кабалом. Овом примарном упознавању аутор придаје улогу веома значајну за читав свој даљи рад. Иако скромних димензија, у приградском гробљу, грађен од гранита и камених одпака,⁷ са апликацијама у кованом гвожђу, споменик је одмах изненадио вишесмисленошћу приступа који подстиче машту гледаоца да у идејној симетрији једноставних облика и њиховој хијератичкој строгости види расклопљене таблице Закона, вратнице вечности или амфору неба коју исцртавају гранична крила наглашавајући једно врхунско разрешење.⁸

Други беоцуг у овом необичном ланцу, СПОМЕН ГРОБЉЕ У СРЕМСКОЈ МИТРОВИЦИ (1960.), отворило је широку, патетичну просторну формулу Богдановићевих споменика. Својом особеношћу она је не само подстакла инспирисане странице домаћих писаца,⁹ него одмах одјекнула и ван граница Југославије¹⁰, чак је предложена и као путоказ при решавању Кенелијевог меморијала.¹¹ Овде је Богдановић први пут доказао своје дубоко понирање у скривени смисао природе. Низом затрављених хумки,¹² надвишених бронзаним пламеновима, стојио је симбол земље и ватре у тихом ритму лако усталасане равнице.^{12а} Овом класичном тлу римског Сирмиума, Богдановић је огромном распуклом бронзаном амфором, на самом прилазу некрополи, дао патетичан звук своје дубоко доживљене, транспоноване класичне инспирације.

НЕКРОПОЛА У ПРИЛЕПУ (1961.)¹³ настала је — како сам аутор каже — „у пуној блиставости једног окружја какав би и сваки стари грчки градитељ само могао пожелети“. Под оваквим поднебљем осредњост, недостатак маште и рутине дисквалификују се и компромитују сами од себе. Али градитељ је био на висини задатка. Под огромну калоту тамно плавог јужног неба, уоквиреног са три стране граничним масивима планина, високо над равницом Пелагоније, увео је градитељ осам белих антропоморфних амфора у свечаном ритму ритуалних игара.¹⁴ Тешко би се нашла величанственија поема о неумишљивости живота од визије ових мраморних девојака које носећи у утроби пепео ратника, пред очима гледаоца, израстају у достојанствене каријатиде небеског свода. Овом композицијом архаичног звука и драматичне монументалности добила је Македонија свој споменик, достојан колевке јужнословенске цивилизације.



Некропола у Прилепу, 1961, детаљ



Некропола у Крушевцу, 1966, детаљ

Док је Прилеп нудио градитељу инспиративну лепоту природе, Богдановић се у КРУШЕВЦУ (1965.), на месту локације невиних жртава, сукобио са једном суморном, монотоним пољаном поред пута, као једином датом за свој споменик. Овај штур амбијент претворио је Богдановић у један нови, свој пејзаж, у којем је основни мотив његове философије, вечити тријумф живота над смрћу, добио своју пуну афирмацију. Да би усталасао монотонију пејзажне равни дао је да се ископају два широка кратера.¹⁵ У горњем је, следећи омиљен мотив орнаментике са српских средњовековних споменика Моравске школе, распоредио дванаест великих камених птица, и распоредио их тако као да излећу из дубине земље, винуте пут неба, широко растворених крила. Птице су, по великој једноставности облика и орнаментике, смишљено стилизоване до оног упрошћеног које срећемо код народних везиља и ткаља овога краја. Сам симболизам диспозиције, а пре свега и изузетан мир овог новог пејзажа, испуњавају амбијент снажним пијететом.

Зенитно остварење Богдановићевог опуса неоспорно је ПАРТИЗАНСКИ СПОМЕНИК У МОСТАРУ (1965.). Из самог градског амбијента, са првим акордима слободног пејзажа, диже се у својственом систему изукрштаних терасастих рампи бела тврђава отворена сунцу, озвучена водом.¹⁶ Овом фантазмагоричном акропољу, граду мртвих над градом живих, театру из којег пали јунаци гледају свој град, претходило је, да би га прихватила, тежак двобој са природом. Петогодишњим огромним теренским радовима, од бушења и минирања брда, до вештог насипања и распореда вегетације, постигло се тако идеално срастање спомен-комплекса са тереном и градом, као да је споменик од искона био на том месту. Ова блистава победа даје Богдановићу право да се с поносом позива на великог Ле Нотра који је „исто тако суверено кориговао природу“. Уткане су у ову градњу реминисценције на исламску и медитеранску традицију обогашену елементима космолошке симбологије. Богатство соларне орнаментике одева камене површине до самог врха са зодијачким кругом где се из шедрвана раба вода. Сливајући се преко камених каскада до водених оргуља, вода кроз велелепност измаштаног града проноси свој звук вечитог трајања, симбола живота и обнављања. Мостарска цитадела, неоспорно изузетна појава у модерној архитектури — реализован сан великог градитеља — можда би по смелости инвенције, по оригиналности идеје и богатству облика још само име једног Гаудија могла да асо-

цира. У овом јединственом споменику дошла је до пуног изражаја маштовитост уметника и ерудиција градитеља, јер се показало да „зидајући куле по ваздуху он их и на земљи зида“.¹⁷ У Мостару данас свако дете зна имена два своја мајстора — градитеља: Хајрудина и Богдана, јер Мостар, који је сам по себи читав један фантастичан пејзаж и који поседује, вероватно, један од најлепших мостова на свету, добио је, без сумње, овим спомеником и једну од најфантастичнијих грађевина савремене архитектуре.

Пространо урбанистичко решење НЕКРОПОЛЕ У ЈАСЕНОВЦУ (1966.) неочекивано је и по идеји и по реализацији. Ремоделисано је и затрављено 30 хектара логорске површине, постојећа језерца и меандри Саве спојени су у велики водени хијерограм, који као слово неке непознате азбуке позива на читање и размишљање: — убијене жртве бацане су у воду... Затим, пошавши од тежње да етичка суштина живота и њен виши смисао треба да подстичу пијетет и љубав а не страву и ужас, Богдановић је над овим логором уништења 700.000 жртава подигао величанствен, циновски — цвет!¹⁸ Бројни профили што их склапају арабеске цветеликих делова изазивају асоцијације на пламен, на крилато биће. У корену цвета налази се крипта са шест ниша испуњених водом. Ово ремек-дело бетонске конструкције, изузетно статичке смелости, одликује савршена акустичност. У тајанственој тишини крипте чује се сваки звук, шум лета птице или весала са Саве. Тако метафорички спој представе цвета и воде, цвета што израста из воде која га окружава, намеће идеју рабања, расцветавања, идеју живота који је надјачао неправедну смрт.

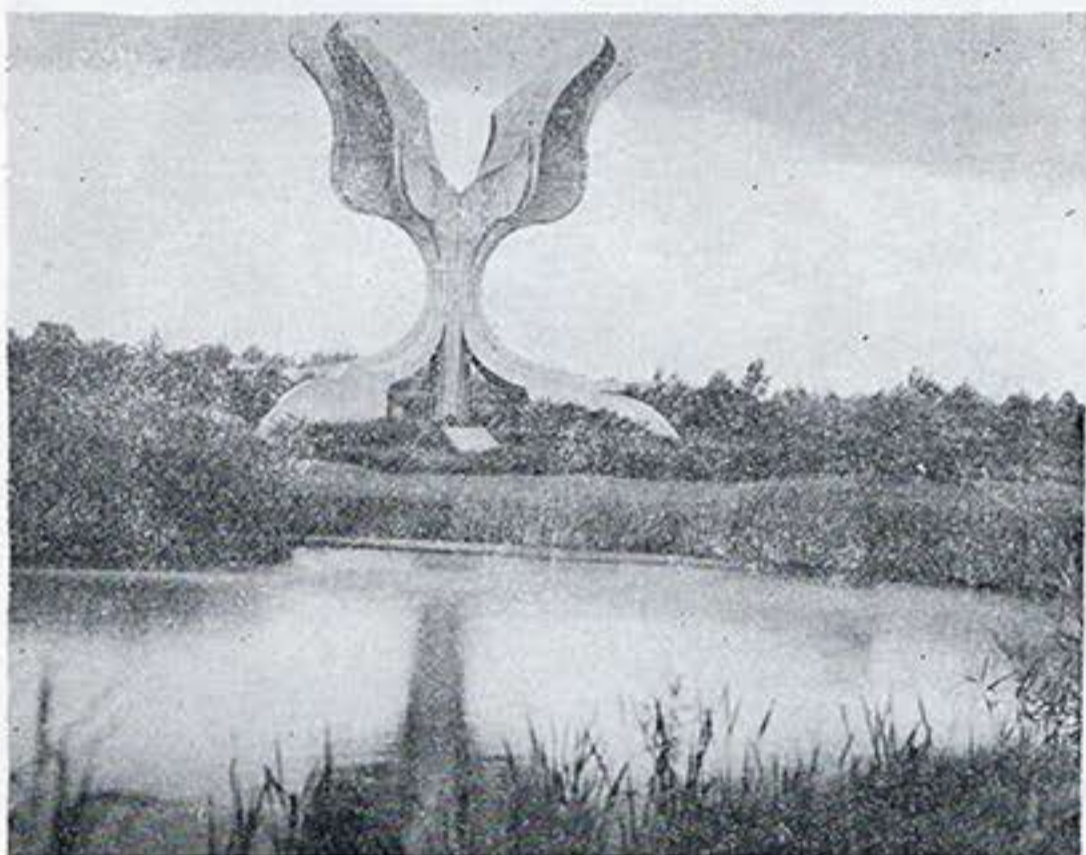
Можда се Богдановић највише приближио народној уметности тражећи у њој све дубље узоре филозофске и ликовне потенције, на своја два споменика из 1971, у Лесковцу и Књажевцу.

НЕКРОПОЛА У ЛЕСКОВЦУ (1971.) смештена је у питомом амбијенту, у ували испод старе цркве и гробља, са шумарком у позадини. На крају каменог пута неочекивано се појави сасвим необична сцена: витка средишна фигура од камена-шкриљаца, врста хиперболоидне посуде са очевидним антропоморфним алузијама, крунисана бакарном акротеријом, што асоцира огромне, отворене очи и царски накит. Светлост која се на различите начине, зависно од доба дана, поиграва на тој бакарној круни, удахњује целој фигури извесно виталистичко пулсирање. Назив „богиња“ који је народ дао овој фигури,¹⁹ карактеристичан је податак о томе како обичан балкански човек разуме херменеутику Богдановићевих споменика. Фигура је окружена великим мегалитима²⁰ од пешчаника који се и архаичким обликом и веома грубо клесаном орнаментиком везују за каменове крајпуташе и сеоска гробља. Поред волуте, симбола женског генетског принципа, на мегалитима се руком неких али вештих народних мајстора-клесара нижу подаци из живота шуме: птице, зечеви, јелени и друге животиње, стваране из маште. Композицијом споменика дат је, по Богдановићевим речима, симбол Мајке земље, Мајке рабања, окружене каменом шумом.

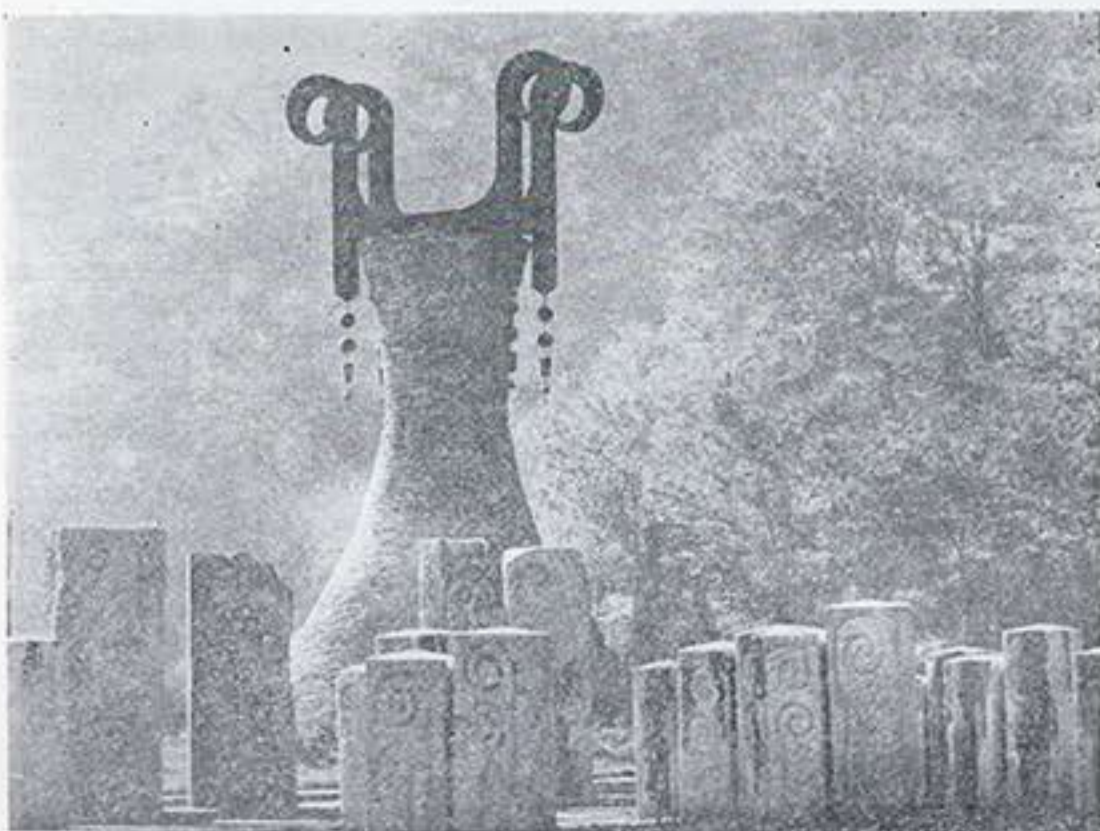
СПОМЕНИК У КЊАЖЕВЦУ (1971.) је симболична некропола посвећена ратницима и жртвама свих ратова од 1804-1945, вођених у овом крају. Комплекс је решен као „град“ у граду. Стеле са датумима и подацима о догађајима распоређене су на прилазној стази која води у симболичан градић на обали реке. Компонован је од више десетина камених кућица чији се тип среће на старим српским споменицима.²¹ Оне су богато изрезбарене соларним знацима и змијама чуваркућама, исказујући основну дихотомију између живота и смрти, између идиле домаћег жи-



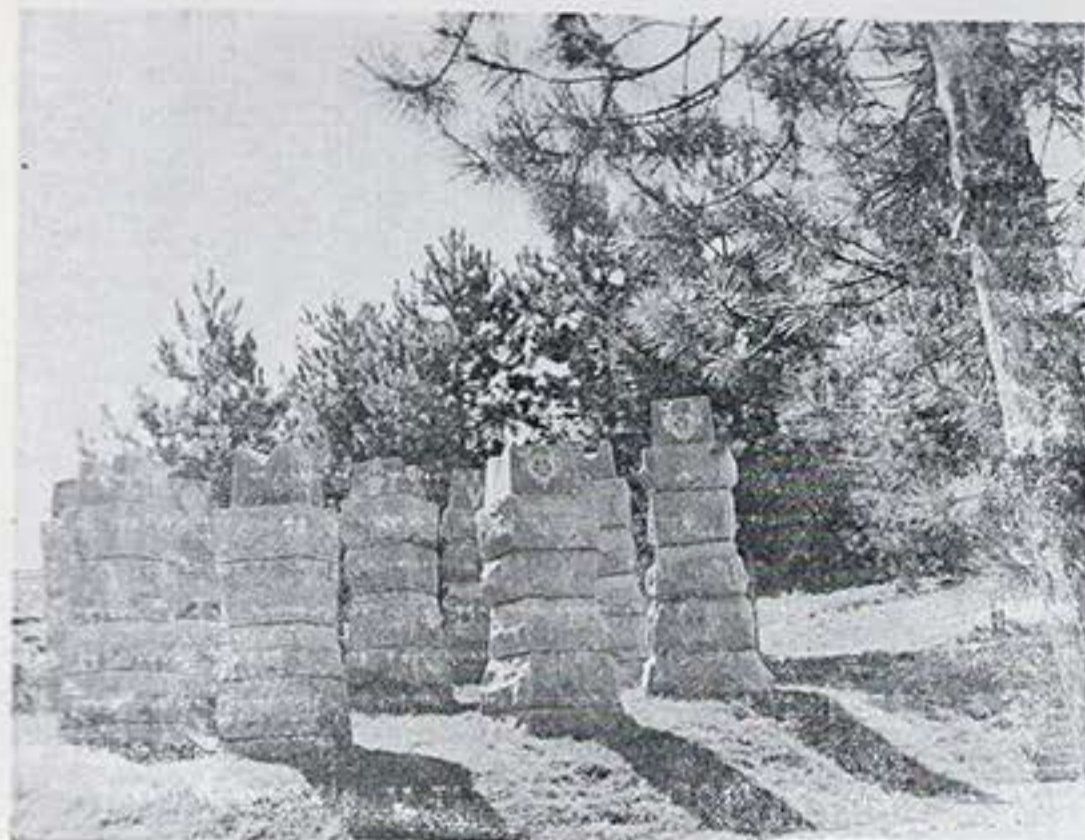
Партизански споменик у Мостару, 1965, детаљ



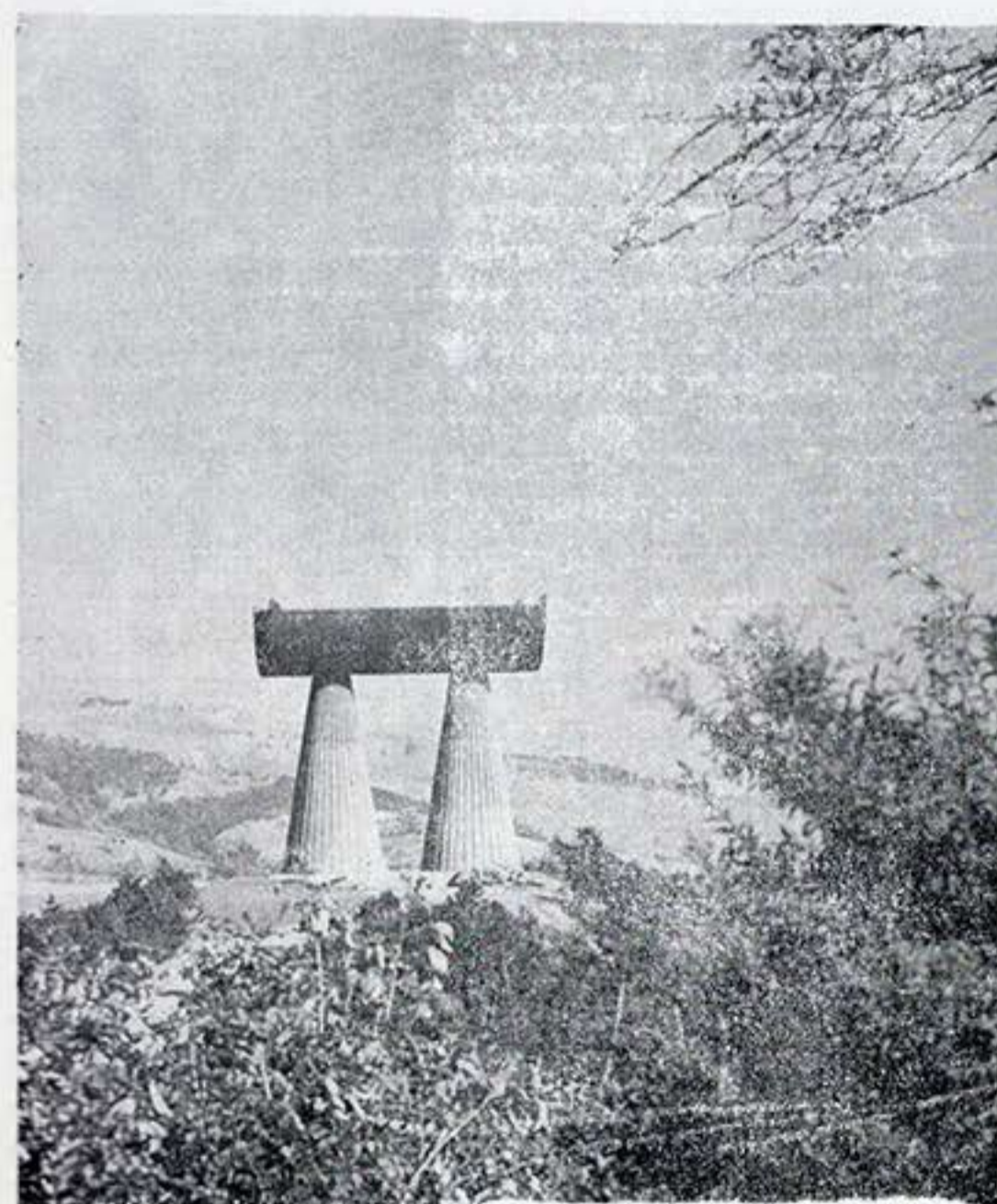
Некропола у Јасеновцу, 1966.



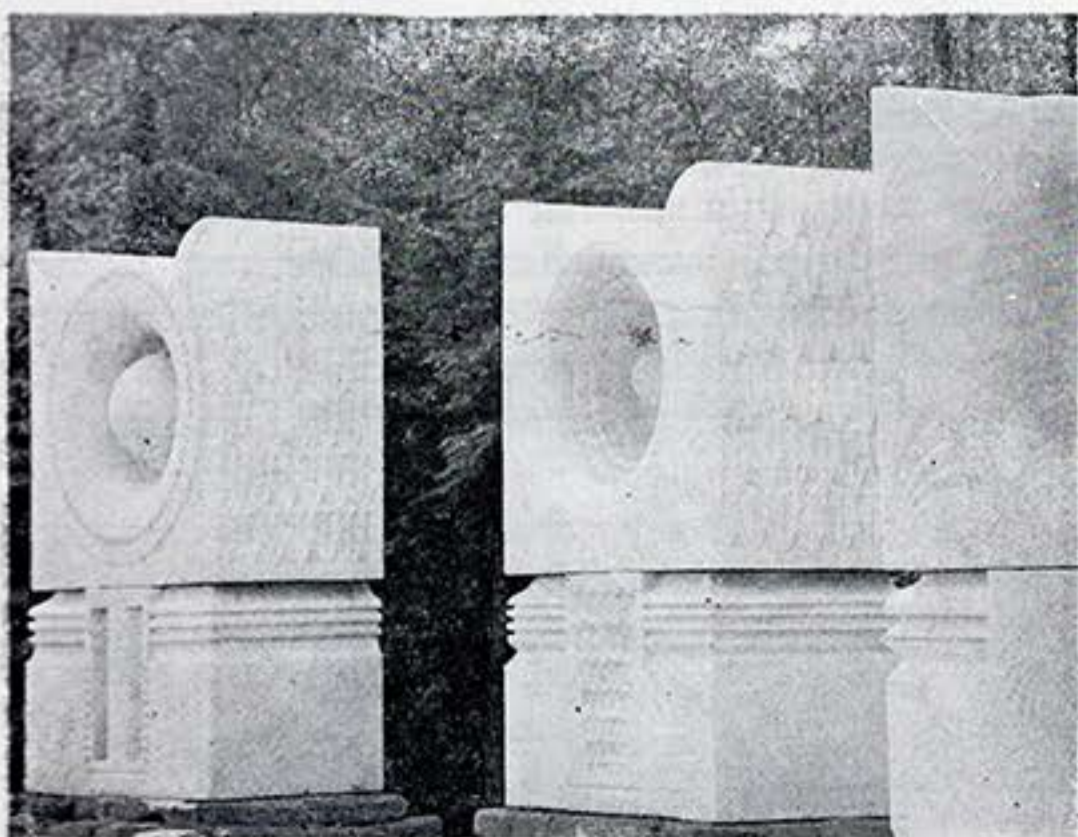
Некропола у Лесковцу, 1971, детаљ



Споменик почетку устанка у Белој Цркви, 1971.



Споменик револуцији у Косовској Митровици, 1973.



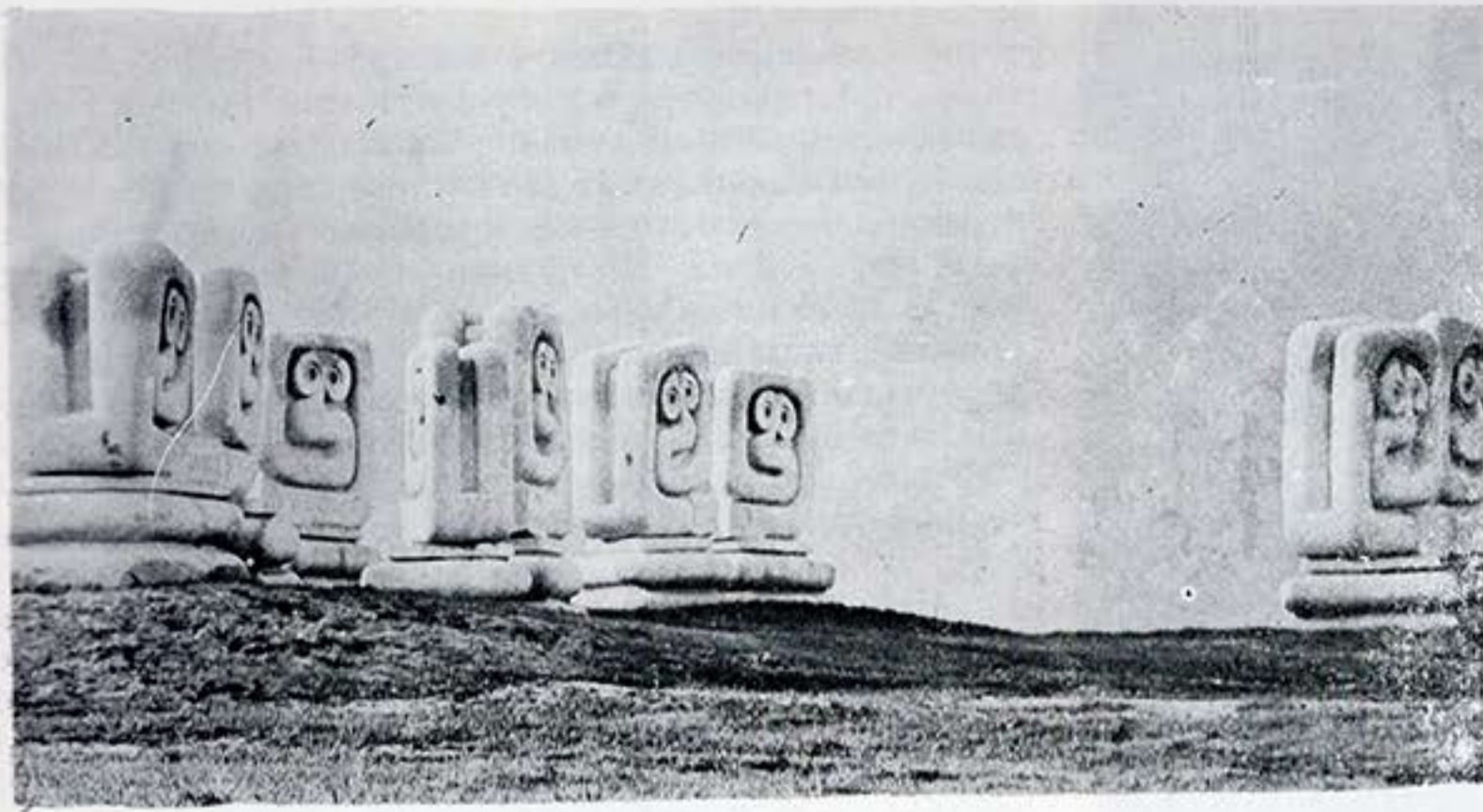
Партизанско гробље у Штину, 1974, детаљ

ста и ратова, страдања и пожара. Читав амбијент немаштаног градића исказује питомим језиком народне маште трагичну судбину балканског човека. Овај симболички приказ дат је начином својственим дуборезачкој орнаментици са преслица или сељачких шкриња.²² Слично „Петрушки“ од Стравинског или неким Шагаловим сликама, преплићу се овде из детињства запамћене приче са окрутним подацима историје, као сведочанство Богдановићеве дубоке везаности за овај крај његових предака. У овом необичном комплексу присног казивања дошла је до изражаја и ауторова инспирација националном историјом.

Међу својим споменицима Богдановић издваја НЕКРОПОЛУ У БЕЛОЈ ЦРКВИ (1971.),²³ називајући је „мушки“, за разлику од осталих „женских“ споменика. То је симболична некропола која бележи тренутак када партизани силазе у село и подижу народни устанак.²⁴ У скромном сеоском амбијенту, испод две беле кућице, поште и кафане, изникло је девет веома грубих, гранитних антропоморфних стубова који се завршавају стилизованим обликом војничке капе. Лаконска једноставност овога споменика делује веома експресивно редом стубаца — војника што добоше у ратне походе своје селу. Било их је девет — девет као уобичајена хомеровска херојска нумеричка метафора — а народ их је назвао „девет делија“. На каменој плочи забележио је песник: „Овде је Србија рекла — СЛОБОДА“ (Иван Јалић).

Крајња једноставност облика одликује монументални СПОМЕНИК РЕВОЛУЦИЈИ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ (1973.) али је веома богато асоцијативна визуелна целина коју пружа укомпонован у пејзаж голе стене над пустом равницом и оживљен светлосним менама. То су у беспућу изникле огромне вратнице²⁵ саздане од два гигантска протодорска стуба²⁶ што приносе небу моћни полуцилиндрични надвратник са акротеријама, као врсту симболичног саркофага. Сунчеви зраци овде су први градитељев сарадник: у различито доба дана они приближују или удаљавају споменик који повремено обавијају димови из оближњег рудника,²⁷ док се сенке што их стубови бацају по приступној равни сучићу, одздећи мисао својим изукрштаним путевима.²⁸

ПАРТИЗАНСКО ГРОБЉЕ У ШТИНУ (1974.) по богатству значења, изузетно рафинираној обради детаља и сложености композиције од посебног је значаја у Богдановићевом опусу. Подигнуто је на јакој стрмици, на стени изнад града, испод античке тврђаве а изнад средњовековне цркве. Иако у сличном поднебљу и од истог материјала као Прилеп, али сасвим различите инспирације, обраде и симболике, споменик као целина ствара и визуелно емотивне сензације сасвим другог карактера. Будући на великој косини, споменик је остварен у два нивоа.²⁹ Доњи приступни плато обележава бљештећа белина мермерних блокова пропицеја.³⁰ На горњем платоу постављено је дванаест огромних табернакула³¹ са драматичним кружним окулима чија је минуциозно изведена орнаментика инспирисана древним кујунцилуком и који имају посебно симболичко значење у комплексу целине споменика. Наиме, следећи уметникову тежњу да се смрт превазиђе и жртва узвиси — пењући се степеницама које повезују ова два нивоа, иде се између гробова и кенотафа, и долази на горњи плато који је са својим сунцоликим монолитима симбол живота, што га је Богдановићева разиграна машта претворила у поље мермерних афиона — многозначног биљног симбола — знамена читавог овог поднебља.



Некропола стрељаним
код Травника, 1975, детаљ

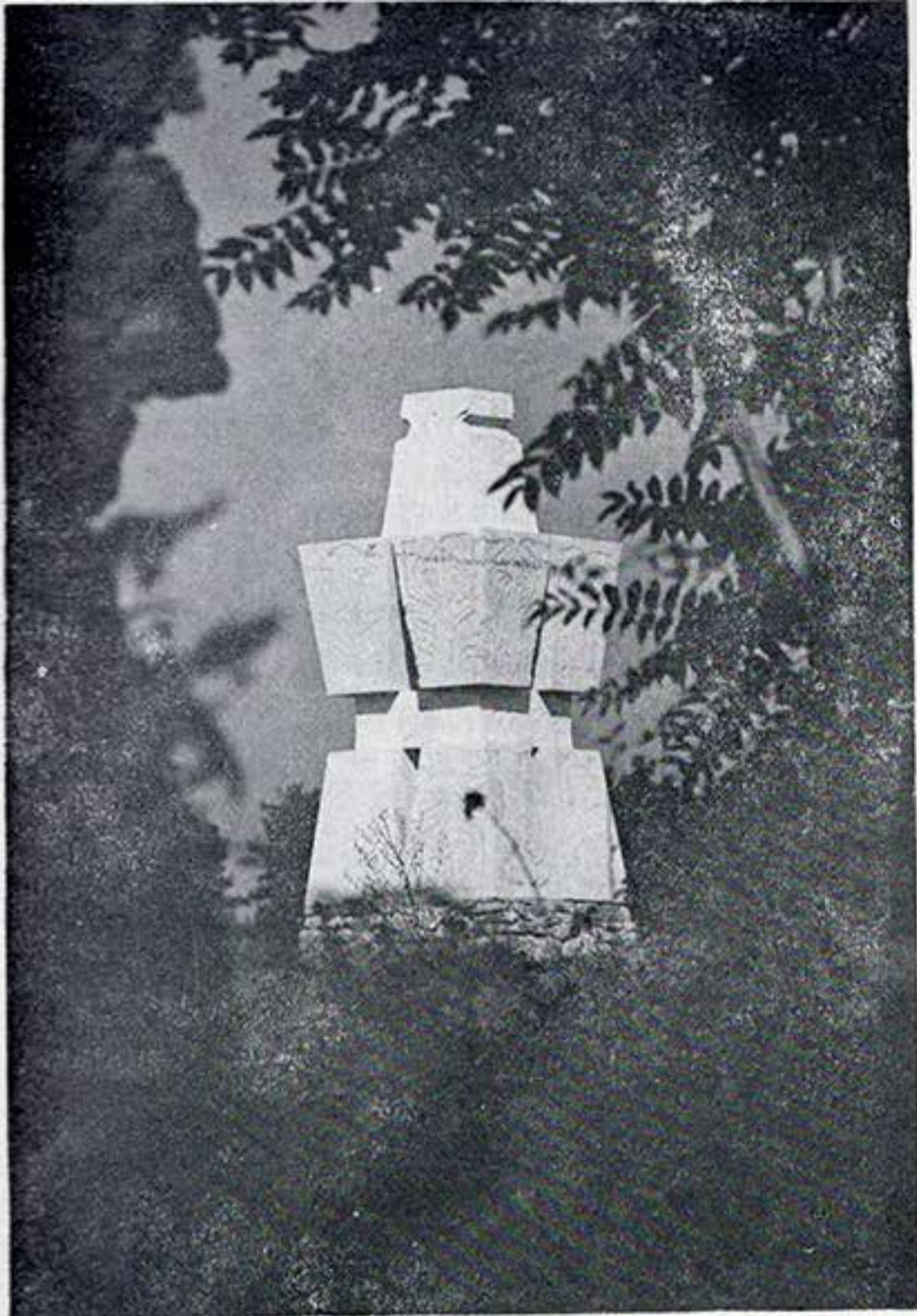
Инвенција уметника је неисцрпна — показује то по свему необична, НЕКРОПОЛА СТРЕЉАНИМ КОД ТРАВНИКА (1975.). Ван града, на заравни обраслој ниским дивљим растињем, окружена далеким брдима, нашла се, као на длану, чудна дванаесточлана камена скупина.³² Уметник је инсистирао на ритму опсесивног понављања и тиме изградио породицу истог облика и истог орнамента. Унутрашња енергија напиње волумен ових огромних камених стела³³ под чијом тежином као да се угиба камено постоље утискујући се у земљу где знамен страдања треба заувек да остане. Обе површине усправног камена испуњава један увек исти знак, а двадесетчетири пута различит рељеф. То је хијерогам изведен из митског бестијаријума, маштовитошћу близак орнаментима из периода Сеобе народа, овде одабран као „слово страдања“, последње слово грчке азбуке — омега — и стилизацијом претворено у дванаест двоглавих змајева, видљивих са обе стране камене плоче. Овај фунерални знак дат је у веома високом рељефу. Богдановић се први пут овде одлучио за тако дубок клесарски захват како би добио набубрелост форме и дао јој узнемирујућу виталност. Импресивна фантастика овог јединственог споменика има изузетну сугестивну снагу, намећући низ питања есхатолошког карактера, он чува застрашујућу тајну патње и страдања.

Ширину дијапазона Богдановићеве поетске имагинације и могућност сажимања супротних концепција још једном показује поређење два истовремено грађена споменика, некрополе у Травнику и СВЕТИЛИШТА У ВЛАСОТИНЦУ (1975.) Посвећено палим борцима и украшено стиховима Васка Попе, смештено је у гају изнад реке, над градом. Богдановић је овде напустио езотеричне орфејске визије људског страдања и остварио ведар, млад, ратнички споменик пунозбивања. Споменик има два лица: споља, окренуто граду, обележје му је висок, достојанствен пилон³⁴ сазидан од крупног диорита, у његовом богатом превезу наслућује се облик препуног пехара. Он чува камени жртвеник с уклесаним именима. Међутим, иза старог чувара изграђен је око елипсасте основе, интиман и ведар, у цвећу и грању, троструко степенован мали амфитеатрон. Обе стране споменика повезује ниска од двадесетак замашних, грубо одваљених стена. На њима су цветови, трске и шаре, привидни исписи рунског типа. Ови дарови и сећања дати су у стилу сасвим плитког клесања које је наметнула особина тврдог камена. Тако је добијен особен спрег пространих полиедара и лапидарног цртежа: просторна форма као да је остварена неком врстом графизма. Овај „мали“ споменик³⁵ има необичну привлачност. Подигнут у славу оних који су с песмом гинули, он је местом, положајем и својим решењем

сродник малих античких светилишта. Идеално уклопљен у амбијент, у близини древног Царичин града, и овај споменик вечној младости прераста оквире одређеног доба. Све је овде као да је одувек било.

У суровом црногорском пејзажу, са заравни брда Јасиковца, изникао је 1977. године још један Богдановићев велики споменик — МЕМОРИЈАЛНИ КОМПЛЕКС ИВАНГРАДА. Споменику сачињеном од четрдесет паралелопипедних стела што окружују централну купу на падини арене — мотив је историја овог краја од XVII века до завршетка последњег рата, а архитектонско решење монументална разрада Богдановићеве композиционе формуле централног типа, чије су раније варијанте скромнијих димензија и друкчије ликовне проблематике Лесковац и Властотинце. Доживљај спиритуализоване снаге и достојанства отпора, као резултат вихора херојске прошлости, постигнут је контрастом између крајње једноставности елементарних пластичних облика монументалне купе са бакарним шиљком над чистом елипсом арене и динамике линеарних ритмова постигнуте сплетовима графизма угравираних текстова што се уткивају у орнаменталну раскош, претварајући саркофате у странице камене књиге коју је ветар развејао.

Најзад, у општем редоследу дела треба поменути и једно које излази из оквира херојске теме. То је тзв. АДОНИСОВ ОЛТАР (1974.) остварен у Лабину.³⁶ Адонис, античко божанство цвећа и обнављања природе, дакле митски херој животне средине, послужио је аутору да и изван оквира фунералне форме изрази своје схватање живота и смрти. Адонис према легенди умире сваке јесени да би се сваког пролећа опет родио. Олтар невеликих димензија³⁷ подигнут је од десет призматичних блокова истарског кречњака³⁸ (девет типизованих и један ван серије) у потпуно архитектоничној конструкцији. Међутим и таква конструкција, па чак и архитектонска форма, препуне су фигуралне алузије: читава мала грађевина у суштини је антропоморфна. Пред очима имамо једног чврстог, здепастог и меланхоличног Адониса у богато изрезбареном оријенталном кафтану! Ова алузивна слика није слободна од извесне ироније исказане над судбином бога цвећа у условима модерне еколошке кризе. У досадашњем Богдановићевом опусу и ова фигура има своје одређено место. Она је податак о начину његовог уметничког реаговања на проблеме садашњег тренутка и његове тежње да савремен садржај оплемени античким реминисценцијама и тиме сачува што више мостова што повезују обале удаљених раздобља.



Адонисов олтар у Лабину, 1974.

У процесу стварања својих споменика Богдановић је у свом трагичком и градитељском напору обједиnio више етапа: докучити смисао, проникнути побуде и разрешити облике самог чина градње, старог колико и људска мисао. Проћи, затим, са тим сазнањем кроз историју нашег тла, осмислити га патњом и надањем модерног човека и тако остварити знамен и нашег тренутка. Карактеристично је да, поставши специфична реалност модерног света, Богдановићеве градње нису изгубиле онај онирички, тајанствени призив нечег што постојећи ван међа времена, створено данас, као да постоји одувек. Отуда је доживљај који има посетилац Богдановићевих некропола сасвим изузетан: позван на размишљање и сећање, човек је доведен у један посебан пропорцијски однос према објектима споменика, према природном окружењу, према елементима прошлости. Затим, снажно обухваћен новим и чудесним, дубоко ангажован, доведен је у ситуацију да се и сам осети делом реализоване целине.

Можда се у Богдановићевим текстовима могу потражити паралеле о готово романтичној склоности ка необичном, чудном, изузетном која карактерише његову стваралачку личност, а тиме и његово дело. Његова донекле борхесовска „аутобиографска“ књига, **ЗАЛУДНА МИСТРИЈА**, — уколико се романсирани трактат о архитектури, сабијен у слике и атмосферу чисте књижевне фантастике, може назвати и аутобиографски — набраја њему блиске и вољене личности из историје архитектуре које је сакупио из разних раздобља и повезао у једно ванвременско „еидетичко“ братство. Избор је мало необичан: Хијероклес, зидар са шест прстију на десној руци, измишљени градитељ храма Афаије-Атемис у Егини, па затим је-

на серија прелазних личности која нас доводи до Брамантеа из Урбина, Андреје Паладија из Вићенце, Франческа Бороминија, Гварина Гваринија, Бамбатисте Пиранезија, до Клода Николе Ледуа, Антонија Гаудија и најзад, до самог писца, који је без много устручавања уплео и себе у ово чудно братство. Ту се књига завршава. Међутим, у животу, пут је Богдановића водио даље, на још чудније узоре. Никада претерано одушевљен модерном архитектуром, онако као што га нису, сасвим природно, одушевљавали ни историјски стилови у било каквој академској варијанти — машта га је вукла и у нека бизарна тражења. „Карактеристичан је у том погледу податак да је, поред осталог, пасионирано проучавао архитектонске хирове Лудвика Вителсбаха, баварског краља фантасте... који је непрекидно зидао померене средњовековне замкове”.³⁹ Међутим, Богдановићеве споменици су доказ да је он трагао за самим структурама људске страсти и патње, а много мање за ликовним узорима. Трагајући за одговарајућом структуром све је више сопствену страст уливао у архаичке матрице мишљења, да би од првобитног младалачког романтизма остао још само један изразит сензибилитет за природу, али и за њен скривени смисао. А у реализацијама модерног градитеља достигао је крајње слободно и смело поигравање тонама гранита, мермера, кречњака, пешчара, а и обичне земље. „Богдановић је изградио једну комплексну творевину која у овом тренутку нема такмаца по замисли, по проницљивости, по повезаној систематичности која је приказује као оправдану и неопходну у времену...”⁴⁰

Градитељ племенитих фикција, Богдановић је умео каткад да са правом научничком акрибијом и изузетном истрајношћу стрпљиво сакупља материјал који му је био потребан за неки неочекиван закључак. Пола године у Паризу прикупљао је податке које је затим више година допуњавао и разрађивао, да би их потом прелио у књигу **УРБАНИСТИЧКЕ МИТОЛОГЕМЕ** (1966.), бесумње прву ове врсте у урбано-лошкој литератури. Овде је реч о томе како се град види и прелама у просторима легенде и мита и покушаја да се осветли концептуална страна генезе града. Година дана проведена у америчким библиотекама омогућила је Богдановићу да прикупи материјал о једној другој врсти градова из маште, почев од Аристофанове Нефелококигије и градова Платонове уобразиље. О првим резултатима овог истраживања говори књижица **TOWN AND TOWN MITHOLOGY** која се појавила 1971. у Хагу,⁴¹ затим низ студија,⁴² као и уводник за специјални број о симболизму градова, у атинском часопису **EKISTICA**.⁴³ Године 1977. Богдановић је као наставак „Урбанистичких митологема” објавио **URBS & LOGOS**,⁴⁴ књигу огледала из симбологије града који задиру у езотерику старих градских планова. Из њихове семиотике аутор аналитичким методама ерудита извлачи многе закључке о односу према природи и свету њихових старих становника. Из аспекта нашег разматрања, значајна је чињеница што се круг затвара: у једној уско стручној области сусреле су се интимне преокупације истраживача и ствараоца-градитеља симболичких градова.

С обзиром на комплексност употребљених ликовних медија и визуелно емотивних сензација које подстичу Богдановићеве споменици, често се поставља питање класификације оваквих остварења. Треба ли их прибројати архитектури, вајарству или пејзажизму? Питање није ново, поставља се и остаје отворено не само у општој историји уметности (подсетимо само на Долменска поља француског Карнака, гробљанске комплексе старог Египта или етрушћанске,

кинеске и јапанске посмртне урне у облику кућа), него и у југословенској (где, на пример, убројати богумилске стећке који подражавају облик куће, или српске крајпуташе који преносе облик тотемског стуба са каменом настрешницом, репликом крова?). Богдановић је у свом уметничком поступку, ширећи дијапазон изражајних могућности сваке од две најстарије ликовне дисциплине — архитектуре и скулптуре — међусобно их приближио до преплитања и стапања, увео их у пејзаж као његов интегрални део и тако изградио тип новог просторно-ликовног објекта. Оваква дела стоје изван уобичајене ликовне класификације, она су сама по себи оно што су, самостална и самсвојна остварења, дубоко доживљени знаменови којима се исказује сећање и лепота, поетска сублимација духа, облика и времена.

Богдановићев допринос уметности неоспорно је авангардног карактера. Не само што је „утврдио све основне елементе једне сасвим нове формуле грабења меморијалних објеката“⁴⁵ и не само зато што су у његовој осмишљеној и инвентивној интерпретаци-

ји меморијални комплекси престали да буду „градови мртвих“ у уобичајеном смислу речи — него пре свега зато што је у ову, после XVIII века устаљену, академизовану и конвенционалну врсту споменика унео нове димензије: машту, ерудицију и креативни потенцијал обележене особеним философским ставом у односу на вечиту тему живота и смрти. Револуционарну новим, стваралачким приступом једно вековима веома значајно подручје уметности — споменичку архитектуру — Богдановић је револуционисао и неке могућности приступа уметности вопште.

Ако бисмо на крају, после четврт века уметничко-ве активности која се исказује кроз низ споменика⁴⁶ и многе текстове, хтели да у две три речи сажмемо профил ове личности, да бисмо олакшали интегрално поимање дела, онда бисмо рекли да је Богдановић уметник-хуманиста, сложена, многострука обдарена индивидуалност, која спаја особине ренесансног ерудите са особинама једног по инвентивности изузетно смелог, модерног градитеља.

НАПОМЕНЕ

¹ Миодраг Б. Протић, Савременици II, Нолит, Београд, 1964, 265

² Зоран Маневић, Српска архитектура 1900-1970. Музеј савремене уметности, Београд, 1972, 257

³ Пеђа Милсављевић, Протомајстор Богдан и његово дело, Књижевне новине, Београд, 21. јун 1969.

⁴ Живојин Турински, Сакралне грађевине Богдана Богдановића, Уметност, Београд, 1965, I, 56

⁵ cf.: D. Valeix *Nécropole des Combattants morts pour la révolution à Prilep, L'Architecture d'aujourd'hui*, 108, Paris, 1963, 70;

Mihailo Mitrović, *Un monumento del Paesaggio, Casabella, Milano, 1967, 318, 56-60; — Partisanen Gedenkstätte bei Mostar, Jugoslawien, Deutsche Architektur, 9, Berlin, 1967, 558; — A. Rieth, Den Opfern der Gewalt, Tübingen, 1968, 23-47; — В. Белоусов, Бољшаја Совјетскаја енциклопедија, Москва, 1970, III, 1931; — Миодраг Максимовић, Дело Богдана Богдановића, Израз, Сарајево, 1971, II-III, 221-231; — Катарина Амброзић, Енциклопедија Larousse, (српскохрватско издање), Београд 1971, I, 869; Katarina Ambrozić, *Die Denkmäler von Bogdan Bogdanović — Beispiel einer positiven Beziehung zwischen Kunst und Natur, BILDEN DER KUNST, Berlin, XII, 1978.**

⁶ Овај Богдановићев поступак веома је пажљиво описао совјетски архитект В. Бјелоусов који је обилазио Богдановићева градилишта и пратио његов рад на њима (cf. В. Белоусов, Монументалније комплекси архитектура Богдановича, Декоративноје искуство СССР, Москва 1973 IV, 15-20).

⁷ Са београдских фасада и зграда срушених бомбардовањем

⁸ Споменик пројектован 1951, довршен 1952.

⁹ Миодраг Б. Протић, Савременици II, Нолит, Београд, 1964, 263-264.

¹⁰ D. Valeix, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, 108, 1963, 70.

¹¹ Bruno Zevi, *Cimiteri che parlano da Sremska Mitrovića, L'Espresso, Roma, 15, XII 1963.*

¹² основна хумка: 1x12 м и 26x36 м

¹² основа хумки: 1x12 м и 26x36 м

пејзажном заштитом око 200x800 м, осовина композиције у ваздушној линији — око 270 м. Споменик је пројектован 1959, довршен 1960.

¹³ тзв. »могила непобеђених«

¹⁴ амфоре триклиничке конструкције са обрнутим волутама, 7 од њих висина 2,90 м, а осма »мушка« преко 5 м. Пројектовано 1960, довршено 1961.

¹⁵ максималне дубине 16 м. Споменик пројектован 1960, довршен 1965.

¹⁶ Приближне мере театрона, у пројекцији, 40x80 см. Више од 12.000 профилисаних, полигонално клесаних каменних елемената. Кречњак и шкриљац. Орнаментални систем изведен мултипликацијама (оријентални клесарски модел).

¹⁷ Миодраг Б. Протић, Савременици II, Нолит, Београд, 1964, 256.

¹⁸ висина цвета је 24 м. Приступ споменику је од храстових жељезничких прагова. Површина под пејзажном заштитом око 50 ха. Пројекат споменика рађен од 1959-1964, довршено 1966.

¹⁹ висина 12 м

²⁰ 42 мегалита од 1,2 м до 2,2 м висине. Пејзажно обрађен простор, дуж осовине ц. 450 м. Идејна скица 1964, нов пројекат 1969, довршено 1971.

²¹ аналогичне: вајат, кош, кошница, шкриња.

²² Пројекат 1969, довршено 1971.

²³ без фиксног пројекта, остварено 1971.

²⁴ на месту где испале пушке 7 јула 1941.

²⁵ око 20 м висине. Материјал је бетон и бетон пресвучен бакром

²⁶ стуб: висина 14 м, ширина базе 7 м, ширина врата 14 м

²⁷ Трпача

²⁸ Пројектовање започето 1960, довршено 1973.

²⁹ висинска разлика горње и доње терасе износи 9 м.

³⁰ висина пропијеја ц2,70 м

³¹ 12 квадеријских стела величине 2,20x1,40x0,40 м

³² камен је мекани бихацит, грубо тесан

³³ висина стела 2,50 до 4,50 м

³⁴ висина пилона 12 м.

³⁵ споменички простор око 1 ха

³⁶ у простору Медитеранског кипарског симпозијума

³⁷ укупна висина 4,5 м.

³⁸ исти камен од којег је грађена арена у Пули

³⁹ Миодраг Б. Протић, Савременици II, Нолит, Београд, 1964, 265

⁴⁰ Павле Васић, Стваралаштво Богдана Богдановића, Политика 28. XII 74, 18

⁴¹ издање Федерације за урбанизам и становање, Хаг

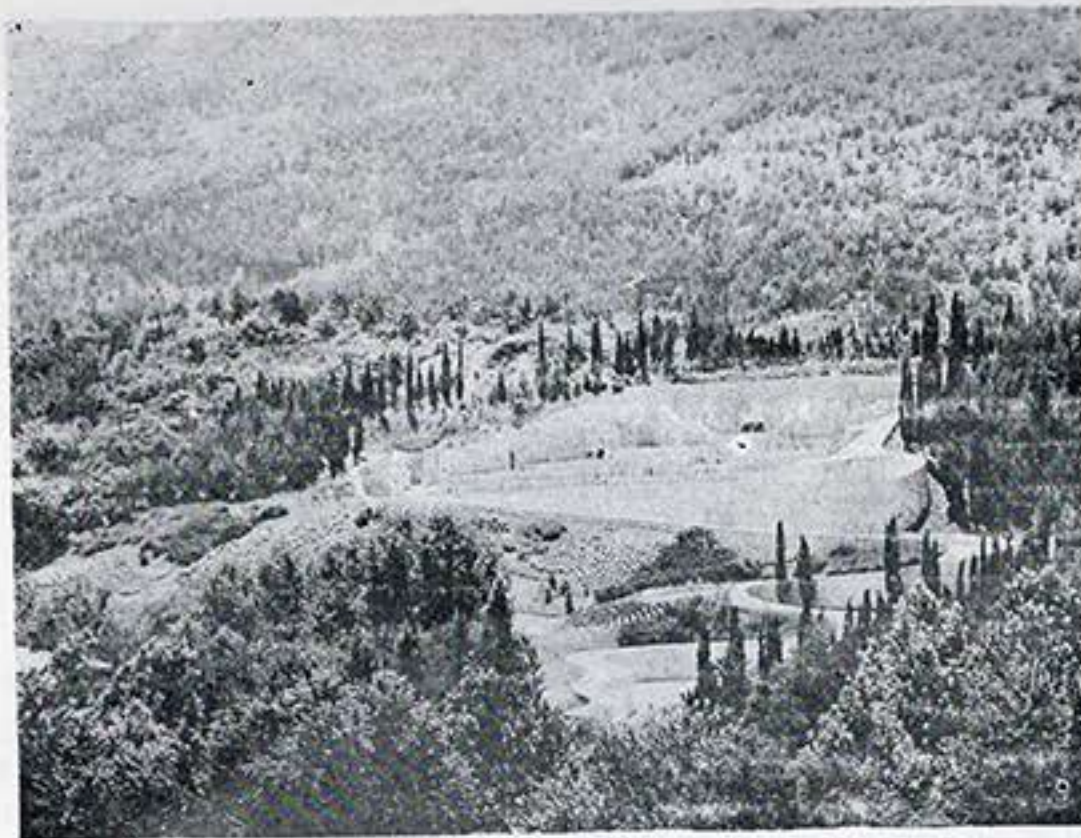
⁴² Магија и архитектура, Уметност, Београд 1965, II, 24-37; Индивидуалитет града и његови талисмани, Књижевност, Београд, 1971, XII, 515-520; Град као симбол бесмртности и симбол града, Књижевност Београд, 1972, XI, 420-433; Природа и богиња сећања, Летопис Матице Српске, Нови Сад 1975, Књ. 416, VI, 818-821. URBS & LOGOS, Београд, 1977.

⁴³ Bogdan Bogdanović, *Symbols in the city and the city as symbol, Ekistics, Athens, 1975, XXXIX, 232, 140-146.*

⁴⁵ Зоран Маневић, Српска архитектура 1900-1970, 257.

⁴⁶ У току 25 година рада Богдановић је остварио 15 споменика а три су у изградњи: Бихаћ, Чачак, Вуковац, Попина (код Врњачке Бање).

BOGDAN BOGDANOVIĆ — THE ARTIST AND HIS WORK



Поглед на партизански споменик у Мостару

Bogdan Bogdanović — architect, writer, teacher, the initiator of a new school of architecture — before everything else is an artist, the builder of many memorials, whose originality in artistic conception, specificity in philosophical message and accentuated synthesis in ancient and modern building concepts represents, we believe, an exceptional phenomenon in art inside and outside his own country.

He was born and educated in Belgrade, and it was here that he graduated from the Faculty of Architecture, and although he travelled a great deal later, he remained closely tied to the town of his birth and its traditions. Today he is a professor at the Faculty of Architecture and a Corresponding Member of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Connected with an interesting discipline — professor of the History of Urbanism — he has enriched his work as a teacher with ideas and experiments from his ambitious programme by pointing out the possibilities of seeking for »the extratemporary space« which his soul has yearned for since his early youth.

Bogdanović's activity as an architect is, at the first glance, not only unexpected but also amazing. He has decided to dedicate himself to necropolises to the victims of war — there were more than a million of them in Yugoslavia! Unfortunately, Yugoslavia is a country whose history wholeheartedly inspires such a decision. This field of work, however, imposes both inventive and ethical imperatives. But apart from that, the construction of necropolises, like all sacred architecture at any period of time, grants in return Bogdanović's works are connected with the magic and eternal question, closed in itself, of the meaning and essence of death. His works, as he said himself in one context, are an answer to that inconceivable and terrible fact. All Bogdanović's creations, without taking into account the great symbolical wealth and various types of environment, move within the ring of the primary elements — the principles which remind us of the four aspects of the indestructibility of matter: of fire, water, earth and air. A whole series of metaphors or complete allegories fit into this symbolically associative list. Although his memorials (Monument to the Jewish Victims of Fascism Belgrade — 1952, Memorial Cemetery at Sremska Mitrovica — 1960, The Necropolis at Prilep — 1961, Memorial Cemetery of the Executed Hostages, Kruševac — 1965, The

Acro-necropolis at Mostar — 1965, Memorial Area of the Concentration Camp at Jasenovac — 1966, The Necropolis in Leskovac — 1971, The Cenotaphs at Bela Crkva — 1971, The Symbolic Necropolis at Knjaževac — 1971, The Peak Sanctuary at Kosovska Mitrovica — 1973, The Partisan Necropolis at Štip — 1974, The Necropolis of the Victims of Fascism at Travnik — 1975, The Sanctuary of the Fallen Fighters at Vlasotince — 1975, The Monument of Ivangrad — 1977, and, to a certain extent, an exception: the Adonis' Altar in Labin — 1974, a monument to a mythic hero of the environment, are quite different from each other as works of art in shape and composition, it would be difficult to find anyone in Yugoslavia who would not recognize Bogdanović's work at a glance, even when seeing one of them for the first time. The thing which distinguishes his style is in fact »eidos«, the internal structure of his manner of thinking which represents his firm philosophical position in many different ways, returning always to the idea of life and the pulsation of matter, to its natural cycles, the idea of regeneration, birth, the female genetic principle. With the single exception of symbolic necropolis at Bela Crkva, Bogdanović classifies all his memorials as »feminine«. They are »feminine« in the same way as the symbols and votive objects connected with the White Goddess, the Earth Mother, are »feminine«, whenever in the great variety, from figuration to diagrams, the Earth Mother could be met in artistic or ritual representations.

Bogdanović's contribution to art is undoubtedly of an avangarde character. Not merely because he has »established all the basic elements of a completely new formula for building memorials«, not just because, in his significant and inventive interpretation, memorial complexes have ceased to be »the cities of the dead« in the usual meaning of the word, but mainly because, into the academic and conventional type of monument which was established after the 18th century, he introduced new dimensions: imagination, erudition and creative potential. With his revolutionary creative approach to one of the spheres of art — monumental architecture — Bogdanović has revolutionized the possibilities of approaching art in general.

Katarina AMBROZIĆ



МЕМОРИЈАЛНА УМЕТНОСТ КАО ОБЛИК ОПШТЕЊА СА ДРУГИМ ВРЕМЕНИМА

Разговор водио:
Бошко Руђинчанин

Замолио бих Вас најпре, протомајсторе Богдановићу, да нам нешто кажете о смислу, побудама и чину градње, о градњи која постаје градитељство — оличење једног човековог историјског тренутка.

Стара је мисао Виктора Игоа да нема ни једне велике људске мисли која није записана у камену. Мислим да је он имао пред собом готику која је била изванредно наративна. Готска катедрала је људе стварно обавештавала о једном визуелном систему света. Све је на њој било приказано, од човековог рођења до његовог нестатања, претпостављене сцене загробног живота, цела црквена историја, Библија, итд... а онда уз све то било је ту још и много личне фантазије мајстора који су на све то додавали још по нешто своје.

Чињеница је да је ипак архитектонска заоставштина једна велика књига из које се може веома много читати, рекао бих, о некој антрополошкој историји, о некој интимној историји човековој, дубљој но што је само историја политичких факата.

У неку руку архитектура је историја слика, историја метафора којима се човек испомагао да би се из-

разио. Градећи катедрале, цркве, храмове, а понекад градећи и сопствену кућу, он сматра да све то треба да претвори у неку врсту репетиторијума, купендијума својих слика, својих визија, свог виђења света. Значи, у једном најширем смислу речи, историја човека је историја његовог градитељства. Зато отуда, ваљда, и она заносна забава, вештина, привилегија човека да може да путује кроз стара времена путујући кроз своја бивша стања, кроз своје бивше слике, бивше визије...

У чему је, онда, начин читања тих старих порука, начин враћања, односно дешифровања саопштеног, боље рећи шта то чини унутрашњи ентитет једног значења, рецимо, појма града?

Све више долазим до закључка да су то управо нека преносна значења, неке метафоричне конструкције, град као метафора је јачи него град као стварност, град као стварност се сувише мења, на крају крајева њега разара и зуб времена, и катаклизме, и ратови, али оно метафорично остаје вечито... Читати појам града значи кренути са тог макро плана стварно-

сти, са гро плана града који кључа, који се прерађује, који се сваког часа мења као једно потпуно живо ткиво, кренути па силазити до последњег полиједра, до последњих хелија, до последњег детаља орнамента... У том тренутку, читати значи сучити се са нечим са чим је тај град као појава причвршћен за време, прикован за један систем времена. Ту је сад стварно тренутак када је град као метафора један велики запис у камену, ту је сад стварно тренутак пресликане историје, боље рећи тренутак пресликане панике која је човека хватала страхом од временских дистанци и пропорција. Кад ви на египатском комаду базалда видите угравиране хиероглифе чије су ивице тако оштре да под прстима још осећате оштрину алатке а дели вас три хиљаде година од тог посла, онда вас то побуђује на размишљање. Камен је заиста овештан материјал, он и у последњем распадању, док још на себи држи траг знака, побуђује и инспирише на дешифровање. Све што дође на камен, по неком овешталом правилу постаје медијум порука, постаје порука на поруку, и само место на коме је порука саопштена добија неки изузетан значај. Због тога је вео-

ма јак нагон човека да упише у камен све оно што му се чини значајним. Наравно, на жалост, ни камен није вечит.

Ако камен није вечит, чиме се онда записати у времену?

Реч је од свега најјача, најтрајнија, најдуговечнија. Данас нам је јасно да оно што је речено на прави начин, што је добило неку магију у речи, што је ојачало магијом значења, да је то и отрајало. Митолошке слике знамо кроз речи, велике поруке спева такође кроз речи.

Постоје ли вечити записи?

Нема их за сада у археологији. Као што је реч можда јача од записане речи тако је и концептуална форма јача од физичке форме. Хоћу да кажем, најстарији архитектонски запис, боље рећи најстарији наговештај архитектуре је концептуалне природе а не физичке. Рецимо, лобања у пећини Монтећирчево, око које је у круг поређано неколико белутака, јесте већ један стари архитектонски запис. Ту је материјалност тих облутака безначајна, значајнија је форма круга или неки покушај хексагона... Најстарији запис би онда, значи, био концептуалне природе, свео би се на неколико геометријских облика, на први наговештај броја, свео би се на најстарије генерализације, човекове покушаје да некако обележи себе у времену и простору најпримитивнијим али већ чврстим уопштавањима. Јер, ако имате шест камена поређаних у облику једног хексагона, онда је то једна врло чврста порука без обзира што је то страшно ефемерно... или ако око неког дечјег костура неандерталског човека имате оплетене рокове у круг, венац од рогова, то је опет крајње значајна порука чији смисао не морамо да разумемо, али нам је јасно колика је то била велика љубав или, боље, колико је била велика патња неандерталског човека за изгубљеним дететом, која га је натерала да улови шест јеленова и да тело вољеног детета оплете венцем од рогова. Јасно нам је, у ствари, колико је љубав вечита. Значи, има нешто што траје и преко камена. У питању је и велика тајна — потреба човека да се искаже на једној ванрационалној скали. Оно што може да саопшти речима, он ће саопштити речима, што може да запише у камену, он ће записати у камену. Ради се о потреби да се продре до саопштења, да се пређе у неку другу сферу која иде у област уметности или у област игре.

Било би добро да нам нешто кажете о меморијалним склоповима и њиховом повезивању са има-

ментним духом и мудрошћу природних окружења у којима су се нашла по сили човекове смрти, која је, на крају крајева, и богатство човековог живота. Постоји ли нешто што би се назвало веродостојношћу споменика?

Први услов да меморијална архитектура добије ранг уметности, да добије ранг споменика јесте право на трајање. Врста меморијалних склопова којима сам се ја посветио имала је ту специфичност да је, углавном, била или некропола или тип некрополе која се везивала за пале, за мртве. Ту је веродостојност по себи већ неизбежна. Неко је пао за слободу, то се не може порећи, драма је ту. Међутим, да би ствар била веродостојна, мора да буде на свој начин и изражена, на свој начин и достојанствена. Мудрост природног окружења је онај елеменат који том достојанству даје неку дубину, неки завршни акорд и атрибут, али у исти мах га и проверава. Лажан споменик је лакше замислити у градском окружју него у природи, у пејзажу се фраза одмах осети, бележећи праву ствар споменик промаши тон па оде у крик, оде у непотребан позив, оде у непотребно агитовање. А споменик не сме да агитује, то је принцип. Мирно, сталожено, промишљено, мудро општење са будућим временима, саопштавање а не исказивање позива на заклињање, заклињање не у динамику ствари него у мудрост и трајност идеја које су нешто значиле, дејствовале, некуд нас водиле и довеле, то су важећи закони једне меморијалне уметности која се намењује далеком трајању.

»У име живих«, »Под овим небом човече усправи се«, ове две асоцијативе стоје на споменику у Крушевцу, на Слободишту. Како принципе меморијала подредити мудростима човековог духа спремног да запева и кад му је најтеже?

Најбољи епитаф који имам је у Лесковцу, њега је дао Иван Лалић, и гласи: „Мртви смо али нисмо заспали, камен те нашим очима гледа“. Зашто тај епитаф сматрам најбољим, прво зато што страховито веже човека за предмет који је пред њим, пред њим је гомила — група јако збијених каменова са волутама које стварно подсећају на очи. Лалић је, тако да кажем, иманентним, трајним бићем палих населио камен, пребацио их у асоцијацију да су то људи који говоре из камена. Епитаф је овде директно продужење споменика и директна веза са његовом енергијом, тако да кажем. Асоцијација која је њиме наметнута је толико јака да би овај споменик као споменик у пола дејствовао да епитафа нема.

На Слободишту има неколико епитафа који иду у разним правцима: У име живих је једна идеја, Хлеб и слобода исто су нама, друга, Под овим небом човече усправи се — трећа. Најлепши као текст (али не на споменику) јесте: „Под овим небом човече усправи се“. Знате, непријатно је, на споменику неком нешто наредити. Зато је мени најбоље оно „У име живих...“ Меморијални споменик као што је Слободиште мора текстове везати за асоцијативне низове слика излетања птица. Ако кажете „У име живих“, пред вама мора нешто да прхне, у том тренутку јато мора да буде ту, слика дата речима мора лепо да се ухвати под руку са сликом која је у камену.

Проблем епитафа је, према томе, колосалан проблем.

То је проблем саопштења које се мора везати за место, за амбијент, за материју и за облик који је ту. Отвара се одмах низ нових и даљих проблема: ако је нешто погрешно написано на погрешном месту, ако је погрешно преломљено, оно губи свој смисао и значење. Проблем је у томе што се текст написан на хартији чита брзо. На једној страни он има четири-пет речи које блесну и које ће се упамтити, које ће касније представљати репер значења у меморији...

На камену се не чита тако, на камену се чита полако и споро, сричући. Текст на камену је много ближи живој речи него писани текст, то је цела истина. Кад читате сричући било шта на камену, ви сте врло близу тога да изазовете у себи звук, да изазовете у себи један овештали глас. Сем тога, епиграфски склоп мора да буде и орнаменталан, ви га прво до-



Некропола у Лесковцу, 1971, детаљ

живљавете као шару па почињете да разазнајете слова, па помало сричете да бисте чули његов звук, затим га видите као ребус па вас то гони да га разјасните.

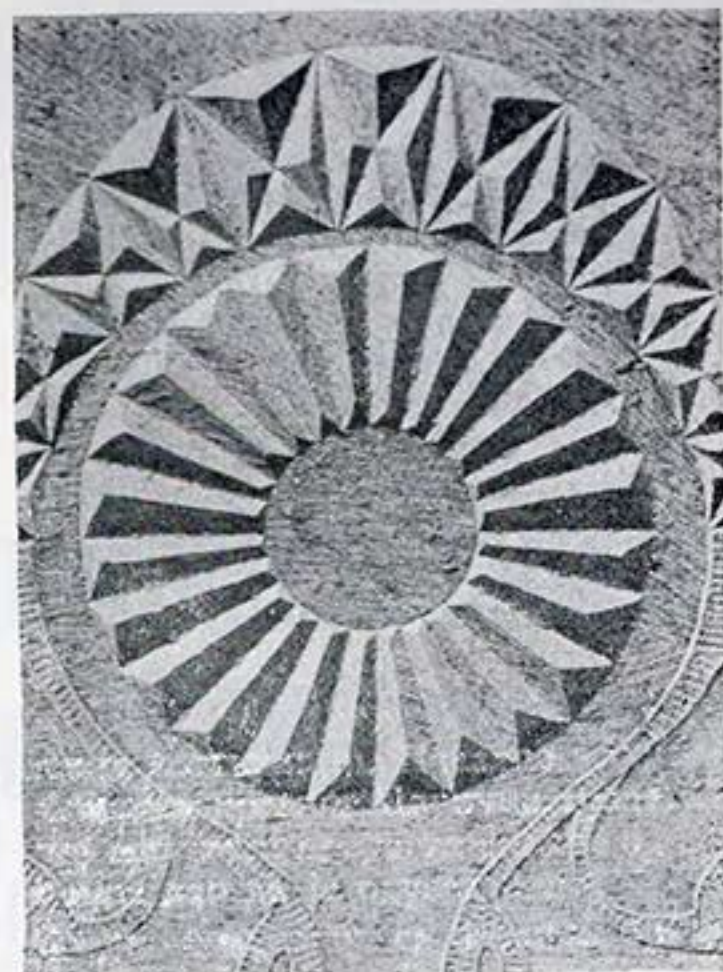
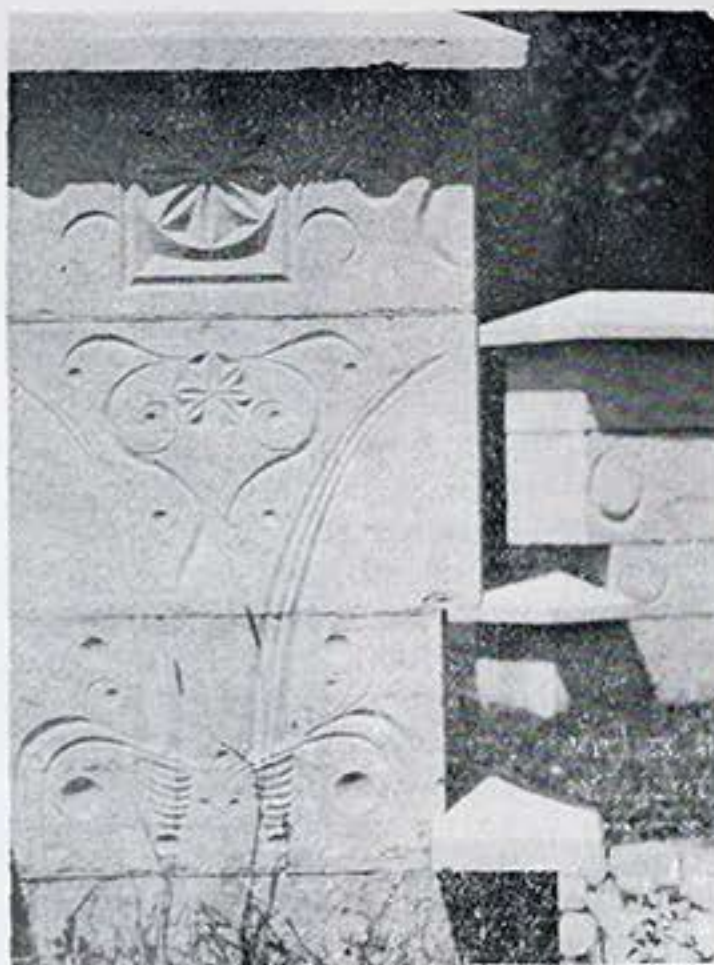
Свака ствар на камену изазива неко осећање респекта. Због тога саопштења у камену мора да звоне мало свечано, она су ораторијум... Текст на камену, он је сам по себи већ декоративан, али на њему свако слово има право на индивидуалност онако исто као што је и сваки глас људски још једанпут рабање и обнављање читавог процеса људског исказивања. Читајући слово по слово на једном епитафном тексту (која имају право на индивидуалност) човек осећа један удар немүштог звука, један удар немүште музике, неког простора и времена. Епитафни текст има везе и са орнаменталним саопштењем, орнамент не оперише речима али и он нешто говори и он вүче за собом неке звуке, неку музику.

Помињете често знак, реците нам нешто о знаку као путовању преко велике космичке воде. Како то он пливи по људској води, по њеној историјској перспективи?

На крају крајева и слово је знак. Ако узмете једно слово величине 3 мм па га увеличате да постане величине метар или метар и по, то словце сад наједанпут претвара се у чудесну слику, постаје грађевина, постаје катедрала, постаје пејзаж. Често сам таква слова обртао наопако... то је једно колосално путовање кроз невероватне пејзаже, кроз чудесне грађевине.

Знак је и пејзаж, знак је и грађевина, знак је и цела једна археологија. Знак је цела једна анегдота. Можете ви кроз једно слово да проникнете у „Алису у земљи чуда“, можете да проникнете у старе, најстарије све тове. То је нека врста поетске археологије. Одабирање сродних знакова, па из њих грађење слика — то су почетци читавог једног цивилизацијског модела. Знак је нешто што у себи крије огромну енергију. Због тога нећемо погрешити кад кажемо да је то нека врста поетске археологије, нека врста сањалачке археологије. Кроз знак, кроз групе знакова отвара нам се могућност да пониремо у најневероватније ситуације. Сваки знак, свако слово је једна кондензација много чега, људских егзистенцијалних ситуација понајвише. Знаци у азбуци рецимо крију понекада читаве системе из којих се може извүћи материјални па и духовни свет једне цивилизације (та моја хипотеза није научна али је поетска).

Али има нешто у структури знака што нема сада везе ни са значењем, то је градација знака која је ја-



Споменик у Књажевцу, 1971, детаљи

ко занимљива: мали, сасвим мали знак је увек слово, тако га доживљавамо, јако увеличан до величине човека претвара се у скулптуру, увећан преко тога исти знак се претвара у архитектуру. То се јако добро види у Египту... иста фигурица на обелиску је хиероглиф, увеличана она је голуб, рецимо, или змија, увеличана негде до два-три метра доживљава се као скулптура, даљим увеличавањем она се претвара у архитектонски облик.

Везујући се за ово питање да покушамо да ревоцирамо и откријемо симболе нама вечито паћеничког Балкана.

Кад бисмо знаковље Балкана покушали да распростремо пред собом, да видимо тај фонд расположивих саопштења везаних за велики број сведених семиотичких јединица, онда бисмо врло лако закључили да је Балкан једно, како да кажемо, подручје читаве историје, једно такорећи интегрално подручје човека, јер ми на Балкану имамо бар двадесетак великих светских цивилизација које се укрштају. Ревоцирати наше знаке — то значи вратити их у данашње време и повезати са свим што је пре њих ту постојало. Проблем је у томе да знамо да то неће ићи у етар, да неће ићи у безваздушни простор него ће ићи у једно компактно гүсто преисторизовано, ако могу тако да кажем, подручје где са достојанством, па ако хоћете и са правом на трајност али без агресивности, ми имамо да тражимо своје место у свим историјским слојевима.

То питање семиотике, питање далекосежности знака и његовог доживљаја, оно је у крајњој линији идеолошко питање.

На Балкану ми и данас имамо коегзистентне традиције. Кад рецимо у Босни почнемо да градимо један споменик, морамо да помиримо и традиције и осећање оних који имају иза себе исламску културу, и оних који имају иза себе један свет православних традиција и један свет католичких... Ми не можемо да побегнемо од енергије знакова, натопљени смо свим оним што постоји на овом тлу: и Лепенски вир је у нама, и Дарданци, и Византинци, и стари Словени, сваки је макар и мало оставио што је било неки знак његовог идентитета. Нажалост, балканска семиотика, у целини гледано, има и своју другу мање срећну страну — знаци су понекад били заваћени онако као и људи, гинуло се за крстове, гинуло се за месеце... гинуло се и у оквирима истих семиотичких предрасуда. То је сад друга, тежа и драматична страна балканске ситуације воћење знацима кроз слојеве цивилизације. То на крају крајева отежава али чини и врло озбиљним наш задатак да данас својим знацима бележимо своје место не претећи никоме. Знак је наивна ствар али знак може да буде и опасна ствар, може да буде силовита.

На Балкану су најдубља семиотичка саопштења универзална, она су до те мере универзална да су прелазила из цивилизације у цивилизацију управо у меморијалној архитектури. Птица лесковачка је орфички знак, грозд на нашим сеоским гробовима је антички знак, очи на споме-

ницима за које народ сматра да су од урока и да штите гроб, иако би оне могле да значе и заштиту живих од мртвих, тај знак који личи на начаре у ствари је грчка омега само обрнута. Селење знакова и промена места са немањем првобитног значења, то је оно најлепше и то је оно људско што би требало да буде срећна перспектива Балкана: стварати услове да сва та велика наслеђа једнога дана смири у срећи и у братству као свој огроман фонд будућности.

У сваком склопу виђења свега љубав је љубав, смрт је смрт, жал над изгубљеним је јака без обзира које он вере и народности био.

Иначе, знак може да вуче ужасно назад, знак је страховито опасна ствар, зачас се он претвори у оружје, знате, тога морамо бити свесни, морамо бити свесни да оперишемо врло озбиљним снагама. Знак има неку своју посебну енергију, она залуђује, опија као реч. Један наиван и доброћудан знак у људској историји (неки мали крстић, неко мало сунце, нека птица) под одређеним околностима може да постане симбол најстрашније људске девијације, и не само да може покривати девијације и злочине него може и покретати на њих. Баратамо заиста озбиљним категоријама и помало озбиљним и опасним експлозивом. Интуитивно сам у читавом свом делу осећао сву озбиљност овога посла.

Тема, синтема, митологема. Како једна идеја идући тим путем постаје филозофема и како се она оваплоћује у једном конкретном градитељском времену постајући, можда, његова врсна карактеристика?

Тријада тема-синтема-митологема за мене је означавање једног општег процеса симболичког уопштавања везаног за елементарне исказе у меморијалној архитектури. Кретањем од једне тачке према другој набој преносног значења расте, и нешто што је у почетку виђено као прост факт, рационално објашњив факт, претварајући се у синтему добија многа објашњења још увек таква да се могу покривати рационалном експликацијом. Код митологеме се дефакто већ дешава прерастање у слику и читава ствар се онде синтетизује, доводи се до једног сликовито покривеног система значења.

Најсложенија људска осећања, најсложенија људска постављања према спољном свету морају се изразити сликама. Е, сад од митологеме ка филозофеме имамо обрнут процес, имамо процес рационализације или суперрационализације. Онда се већ она проста почетна факта која су у

теми дата, па су се у синтеми посложила, па су се у митологеми визуелизовала — претворила у слику, враћају у један прост и једноставан филозофски исказ на једном вишем нивоу. Значи, извлачи се нека сентенца, неки смисао.

Рецимо, ако за тему узмемо револуцију, борбу за слободу, како би то изгледало на овом путу велике тријаде?

Тема револуција, боље рећи један вид револуције као што је борба за слободу! На једном месту је један догађај који се памти, то је тема, то је догађај, рецимо један мостарски батаљон; синтема је, онда, уклапање догађаја у пејзажни контекст, обогаћивање даљом платографијом где читава ствар на неки начин почиње да се драматизује. Митологема је склоп слика која то треба да забележи у камену и онда се ту јавља, рецимо у мостарском случају, један велики театар, јавља се читав изгинули мостарски батаљон једног театра на једне свечане сценске конструкције која је окренута према граду. У тој слици, њу су многи осетили, град и некропола гледају се лицем у лице, борци гледају свој град. Преобраћено све то у једну филозофему, констатација: и овога пута, и на овом месту, под тим и тим условима живот је надјачао смрт. И кад пали борци гледају свој град, они га управо гледају као једну победу живота која је под њиховим ногама... а град расте, развија се.

Очигледно, потребно је тражење једног специфичног тока, једне специфичне паралингвистичке или надлингвистичке ескалације смисла.

Е, то је сад велики проблем који отвара потребу за једном дужом експликацијом. Сама митологема, сама слика је јако комплексна и нема градител право, нема уметник право да очекује да ће слику коју он види сви видети на исти начин. Слика је по себи слободна. Значи, свако има право унутра да види један свој низ асоцијација, да нађе своје асоцијације, да се изравна са својим искуствима, својом судбином, својим осећањима. Митологеме као слике увек су поливалентне, оне дозвољавају читаве серије асоцијативних низова јер оно што сам ја у Мостару видео као театар и објаснио га тако, то су други људи видели као планину са које борци гледају свој град, трећи су то видели као планину са које се спушта вода, четврти као планину иза које се раба сунце... Сматрам својим успехом кад видим да једна форма

побуђује много богатих серија асоцијација.

Међутим, битно је да се слика не може мењати преко једне одређене границе. Кад би изменила свој филозофски смисао, кад би изазвала мењање филозофеме, кад би се, рецимо, десило да људи то виде у неком склопу својих визуелних позиција, да извукну свој лични закључак како је смрт јача од живота, да то виде као гробље, на пример, или као улаз у подземни свет — онда би читава ствар била поништена.

Да ли сада ова филозофема, конкретно у Мостару, да ли она постаје карактеристика једног градитељског времена?

Делује уклопљено у своје време на два начина: својим технолошко-структуралним склопом и својим филозофским. Тим идиографским склопом везана је за слике и идеје. Једним својим делом споменик — станац остаје везан за једно време, једним својим делом он се развија онако како се развијају људи. Сваки споменик, у будућности, поред онога што каже шта је у једном тренутку било, шта смо мислили, шта смо осећали, бележећи на неки начин наше слике отвара могућности и за даље будуће слике. То се изравнава на неки начин и са археологијом. Сваки жртвеник из давних времена обавештава нас посебним путем о много чему што је људе идејно-емотивно и идеолошки везивало за један одређени склоп, али тај исти жртвеник и нама данас нешто каже. То сад постаје универзална вредност меморијалног облика, и мислим да је то највећа драгоценост човекових исказа да путем знакова и форми завештавамо себе будућности. Меморијални облик је према томе општење са другим временима, са временима изван нас и ван тог значења он и не постоји.

Градећи меморијални споменик, човек у далекој пројекцији види себе. Како ће то одјекнути негде у неком другом времену?

Правило би требало да буде ово: митологема као слика ће у својој комплексности да живи, она ће изазивати нове слике, даље слике. Она сама по себи не сме да промени своје значење, свој смисао ако је нешто позитивно значење један одређени избор. Међутим, избор филозофема је веома мали, сужен, и своди се на неколико елементарних ставова човека према животу, према материји, према љубави, према смрти... фи-

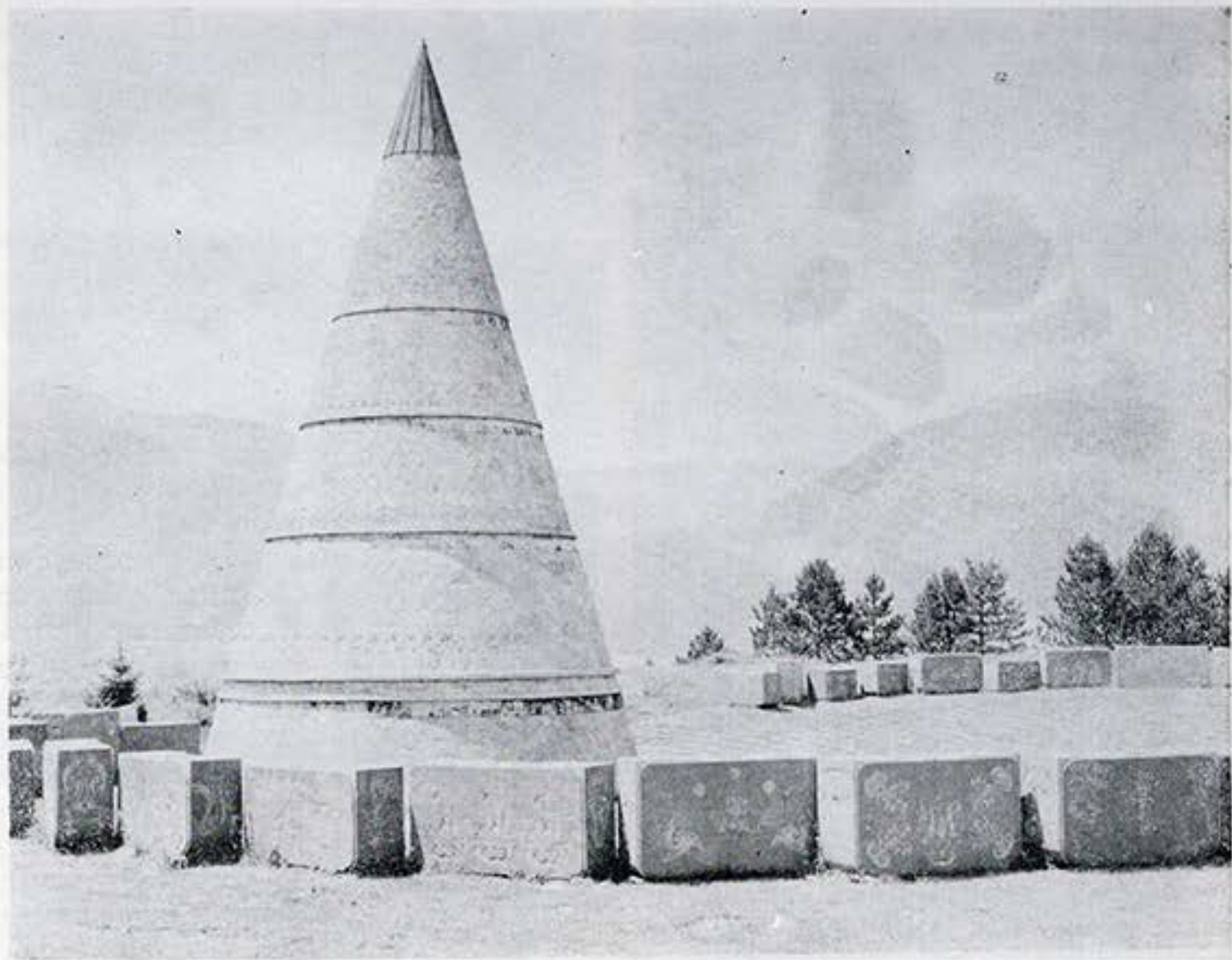
лозофема је сама по себи паметна али она је и хладна. Треба да буде и једна богата слика уз њу да би је учинила живом. Филозофема је за мене нека врста завршног резултата где ја проверавам себе јесам ли оперисао сликама како ваља.

У »Мистрији« сте разрађивали једну посве романтичарску идеју — идеју о градитељству као о великој игри, као о једној општој игри у којој градитељ учествује једнако као и свако други у игри, његове слике су свакако чвршће али оне су увек једна велика игра?

Велики ствараоци, као што је Микеланђело, као што је Боромини и њима слични градитељски „асови“, били су велики играчи те игре која се зове градитељство, дакле били су само сажимаоци слика целе једне околине око себе која се играла градитељства, њихове сажимајуће слике биле су само фантастичније због тога а никако нису биле изван целог тог стваралачког кола људи око себе. Дакле, они су природу свога заната доводили до нечега што је после могло да се пребаци у једну другу стварност града. У њиховом стваралаштву није било ни једно зрнце ироније, ни једно зрнце сујете која би их гонила да играју неки свој издвојени свет, свет за себе, изван круга људи који су око њих живели. Успех њиховог стваралаштва је познат.

Као архитекта и стваралац покушао сам да се учим на тим великим примерима заната. Све што сам градио, прихватио сам као неку врсту игре. То сам, на пример, открио током рада на Слободишту. Ја сам се са мајсторима, и са људима, и са целим једним стваралачким колективом Крушевца играо правећи нешто што су сви замишљали, што су сви желели, и то је расло, расло, расло. Слободиште је због тога, потом, постало делом њиховог, а потом и мог живота. То ми се затим дешавало још неколико пута. Мостар је такође једна велика игра, велика игра са грађанима града у којој смо учествовали, на свој начин и у данашњим условима, сви заједно да бисмо остварили једно архитектонско дело.

Ако је градитељство једна велика игра сликама у разне сврхе, од филозофских до театарских, ако је оно једна велика спекулација да би човек себе сместио у простор, ако је градитељство кроз ту игру једна врста комуникације по људској мери, онда смо увек на срећном терену, пре диспонирано да снагом својих слика и сменом својих слика на крају кра-



Споменик на Јасиковцу, Иванград, 1977.

јева уздигнемо целу историју човечанства. При томе, веома је важно, подредити се дејству старих аналогја, ја сам присталица грчких варијанти, када ми са својим сликама морамо да владамо до те мере да можемо припадати једној целини а бити драги гости или учесници у игри других целина. И не пристати на препоћ великих бројева. Јер пристајати на препоћ великих бројева, значи бити далеко од градитељства које сценографски, дијалошки и драмски снажи нас људе за једну нову моћ — да нађемо моделе који ће нам омогућити да тако расподелимо себе, да себе тако просторно дислоцирамо, да употребим ову чудну кованицу, да себе тако просторно дијалошки омогућимо, тако просторно дијалектички дислоцирамо да можемо сити да се изразговарамо и да се сити наиграмо својих игара.

Укратко, у чему би то била суштина градитељства које сте себи наметнули?

Суштина градитељства које сам себи наметнуо пре свега као дисциплину духа, што је битно, јесте да се то градитељство везивало за споменичку архитектуру, за сакрализоване просторе а не за профану архитектуру. Да ли би било могуће да све исто

постигнем са собом и са својим идејама да сам се био везао за профано градитељство, рецимо од грађења кућа до викенд-насеља. Ту сам сигуран да не бих могао. Историја архитектуре која је мене занимала своје идеје бележила је кроз грађевину. Тамо где су се идеје градиле, то је било везано за сакралну тему, сасвим разумљиво, јер је сакрална тема увек била та која је покривала, преузимала а понекад узурпирала право да размишља о егзистенцијалним питањима. Када кажемо ренесанса, која се толико дивно остварила и у цивилној архитектури, она је ипак грађена на сакралним објектима — на црквама, а да не говоримо о готици, готска кућа скоро и не постоји као појам ван сакралне теме, барок је, пре свега, био сакрална уметност, исламску уметност ми знамо углавном на основу великих сакралних склопова, а она је после нека своја правила преносила и на цивилне структуре.

Тешко да бих могао читав градитељски опус, градитељску стимулацију да направим на неком другом задатку, на неком другом послу; да сам уместо да градим јеврејски спомен, почео да градим куће и насеље, мој читав животни правац би се променио, самим тим и моја градитељска личност би се другачије одредила.

ВАТРЕ СЛОБОДИШТА

(НЕКА ГОРЕ ВАТРЕ)

Уступи ми мирис цвјетова с поља
 и њежност кишних дана над
 Слободиштем
 сјене згуснуте у именима пропланака
 и шума,
 Мисао ми и Наду подари у име Сунца
 и живота
 туго што искриш у звијездама.

1

Снови овдје расту и израстају у наставак времена
 Тамо гдје су престајали опет се рађају
 И тихо на прстима полазе у чезнућа и походе љету

Ово је мјесто израсло из дубина части и згуснутог
 смисла бића

Из смрти за живот из плача за смијех
 Из пријетње к циљу једној идеји свјетлости
 У времену које се спаја с птицама давно пролетјелим

Провалија на рубу шуме отела је мирис јоргована и
 љубица

И сјене високе запалила на дну мрачном заметеном
 У огроман пламен који је спалио мржњу
 Понижења даровао вјетрима
 Страдања и страх претворио у пепел пустињски
 Који су пјесме понијеле до камена
 Што је пролистао на зањитаној земљи

2

Да се здруже с травама с лишћом
 Долина поште дише за човјека
 Долазе глухи и чују — слијени да виде
 Тужни да се надају преварени да вјерују
 Голубови да слободно лете из руку младића и дјевојака
 Да пјевају сви страдалници и проклетци на земљи
 И да лете с вјетром пролетним пољима (крушевачким)

Суза налази уточиште у пјесми
 Искре букте у ватрама разгорјелим

Урониш ли у Слободиште ниси више сам
 Постајеш човјек
 Дишеш с људима живиш за људе

Ријечи овдје зраче новом димензијом
 Постају покретне и воде те у смисао живљења
 Метафоре постају чедне пред Долином поште
 Крвоток струји ужарен пламеном хумки
 Округлих као земља и сунце и свемир

3

Љубе се ријечи овог времена са звијездама
 заноћалим

И незаписаним јутрима прошлих даљина
 А пјесма мами птице утонуле у Јастрепцу
 Да се не заборави горкост и занос летења
 Прелазимо велике сјене сунца и пијемо
 млазеве свјетлости

Над водоскоцима склоњених очију
 Слободишта

Дани су стали као пресјечени у грлу
 Постајемо биље никло из спознаја и чула
 Подарених за љубав потомцима
 И птицама које се дижу над сновима у стварност
 Која учи дрвеће да се не сагибље пред буром

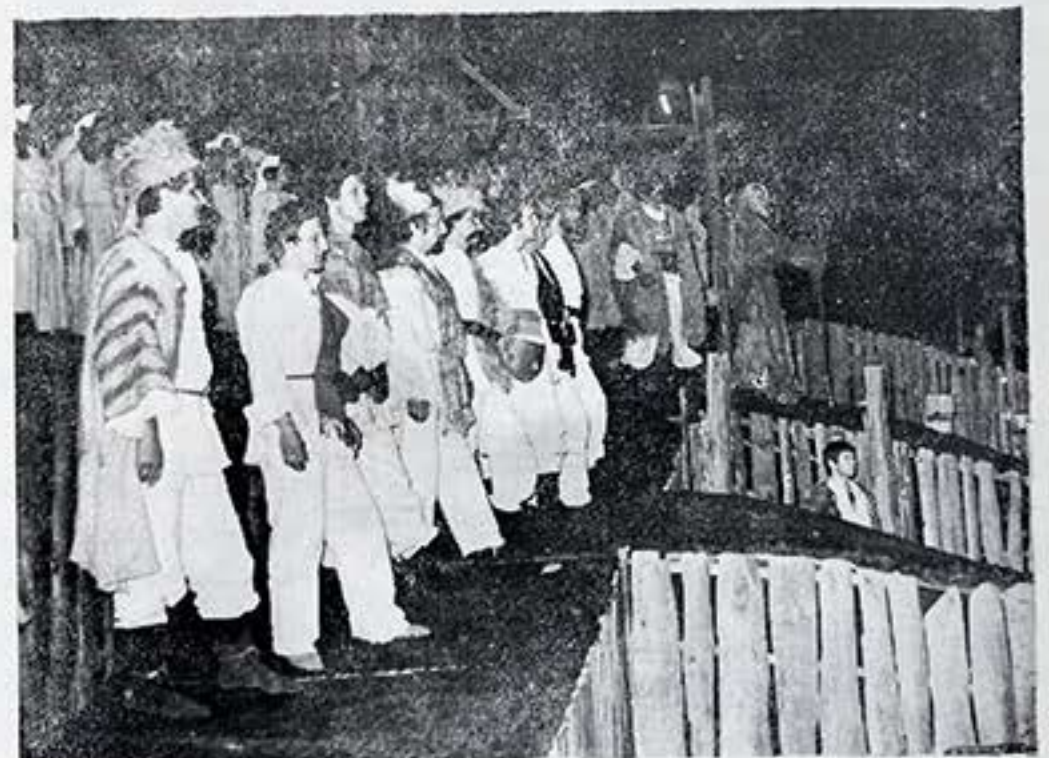
Растите јасени и борови на ивици шуме
 Која рађа душу биља у заједничкој пјесми
 И језику сачињеном од чаробне ватре
 Загледане у живот испред смрти

Ране су непоткупљиве
 Нераскидиво је заједништво у цвијету и варници земље
 Ту дом је наш вјерни и вјечни као равнотежа
 олуја и сунца

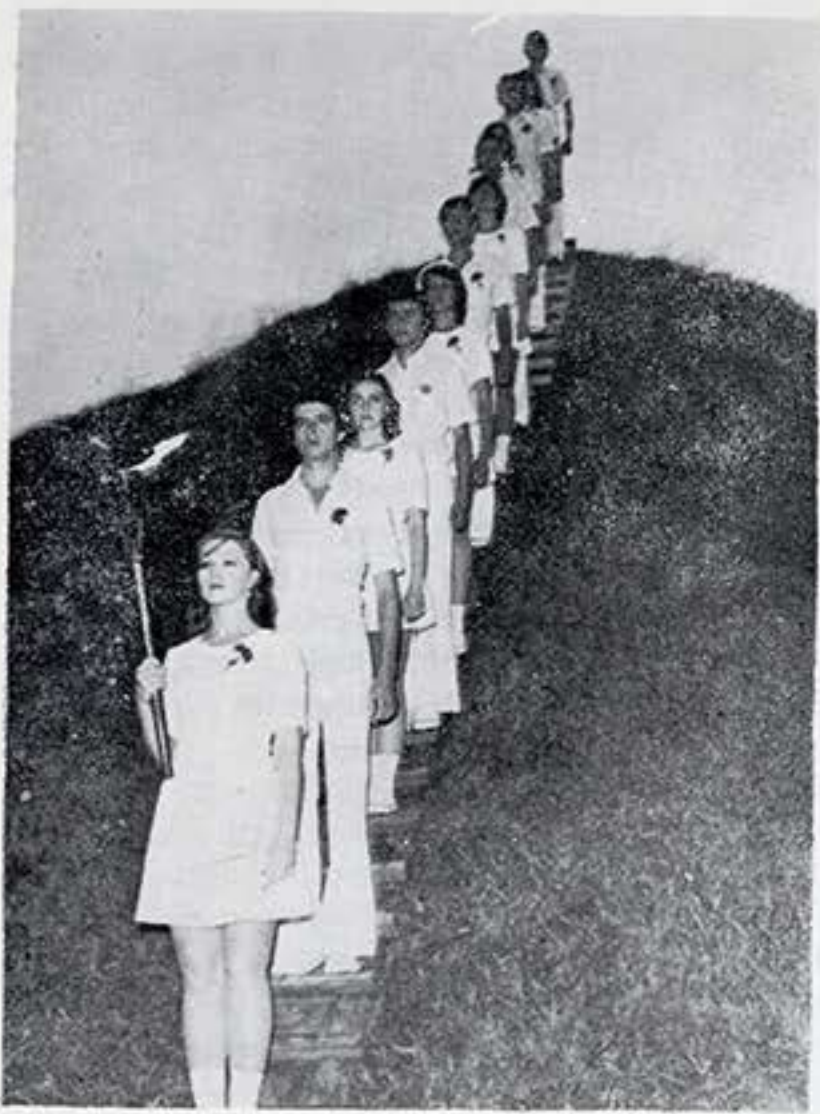
4

Сваког прољећа те траве ватром зеленом зажаре
 Хумке Слободишта окрећући лице свјетлости сунчаној
 Вреле зјенице хладе им облаци
 Од памучасте и свилене пређе тихе саткани шуморећи

Једна уз другу травке се пружају к небу
 Шапућући завјет цвјетовима који надолазе
 И птицама будним сишлим тог јутра с Јастрепца
 Шапућу завјет Нади израслој из дјетињства
 У лету преко њива и пашњака набреклих и воћњака



Сцена из представе «Губец-бег»
 Казалишта «Комедија», Загреб



Личоноше

У тишини израстају капи на трави и блистају
 Као у колијевци очи пробуђена дјетета
 Небеса горе у њима а звијезде сликају
 Прохујале свјетове и ишчезнућа вјетрова
 И блесак сунца и дугине боје над погоком
 Свака кап носи слику родног дома у миру
 И слуша откуцаје сата у зору док вјетар се јави
 И гнијезда сјеница броји и сањари у ријечноме виру
 Сваког прољећа поново пламен прокључа у трави

5

Јунаци пред нама стоје усправно и зборе
 Из камених птица бијелих стољећа се оре
 Кроз дрхтај траве
 Стабла нестала се дижу над траговима
 Погажена цвијећа
 Назиру се оживљени снијегом заметени
 Кроз стољећа

Тај јасан дах и поклич њежно у срцу сине
 И зов рањене птице и шапат тјескобни смртни
 С неба капље црвен пламен људски
 Кроз влакна мјесечине

У постаји срца и ума нашли су нас смјели
 На трачницама које бјеху огњем залишене
 и миришу на челик
 Додирују се сјене
 На огњевитој прометејској стријели

Идеја јасно живи
 само траве плачу
 Обале Мораве љубе се у зору
 Камен цвате
 Свјетлост израња на расинском прозору

6

Срца су будна у овој зори
 крај Капије сунца

Долина у коју урањам натопљена је пламеном
 Вјетар га носи и шири његов мирис
 Још ватре букте још камен гори

Поглед болан саткан у рафал митраљеза
 Зјено птицо што слијећеш на рамена
 Чиста чаша крај крила камена
 неће пресушити

Летење је овдје нашло просторе
 Кроз пламен невидљиви чете марширају

Јастребац и Гоч горе
 Жежено злато пламти
 Кроз зелени пожар трава
 Потајно се пење у живчевље и поре

Нека горе ватре
 О нека ватре горе
 У Слободишту се двије хумке грле и боре
 за Човјека

Планине су врховима дотакле небо
 Кошуте воде младунчад на појило
 гдје славуји пјевају
 Сва шума живи на стражи с вама
 Кроз пламен невидљиви још чете марширају

7

О горка вјетро вечно бди у сунцу с небом сињим
 И гори у песмама хљебу и Слободи
 Плоти у бићу Републике
 Окрену другим световима испружене руке
 И додирни срца својим крилом голубињим
 Посади пламен свој у вртове животу отворене
 Дотакни ухо Истока и Запада својом Истином усправно:

Свјетлост нека растјера празнину и бол
 С видокруга изгрева сунце кличе братство

8

Чуват ћу вас у својим свјетлостима

Двије пјесме налазе склад у додиру сна
 И не губе свој чудесни мирис у зору пред сунцем

Двије птице исплеле су вез смисла у покрету
 И нашле љепоту у заједничком коријену



Публика на Слободишту