

Максимилијан Г. Дорословачки*

МОСТАРСКО СПОМЕН-ГРОБЉЕ У ОПУСУ АРХИТЕКТЕ БОГДАНА БОГДАНОВИЋА. ТЕАТРОН И ЊЕГОВЕ РОМАНТИЧАРСКЕ РЕМИНИСЦЕНЦИЈЕ

САЖЕТАК: У студији се анализира архитектонска, иконолошка и меморијална структура партизанског спомен-гробља у Мостару (1959–1965) архитекте Богдана Богдановића (1922–2010). Пројектујући Мостарску некрополу, Богдановић је гробље разумео као интегрални део урбане матрице града, штавише, као топос града мртвих – огледалну рефлексију града живих. У раду се расветљавају начин реконфигурације градског пејзажа, симболичка топографија некрополе и њено упориште у гностичким системима суфизма и манихејства, те разумевање морфологије Мостарске некрополе као скулптуре у проширеном пољу просторног деловања. На крају рада, на примеру Мостарског спомен-гробља тумачи се тема урбицида, *ришуално убијање града* (Богдановић), односно модел девастације меморијала током деведесетих година, као још један моменат који седиментира траг меморијског.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Богдан Богдановић, типологија, иконологија, Unheimlichkeit, спомен-гробље, споменик.

Увод

Архитектура меморијала Богдана Богдановића (1922–2010) (сл. 1) један је од најзаокруженијих ауторских опуса посвећен фунерарној архитектури и архитектонској скулптури у Југославији у XX веку. Као такав, Богдановићев меморијални опус критички је валоризован и симболошки тумачен најпре у односу на меморијалне топосе на тлу заједничке државе, и то највише на принципу формалне анализе његових стилских формација. Цењен је као антимодернистички, постмодернистички и надреалистички (Вуковић 2011: 8). На нивоу херменеутичких тумачења, до сада је учињен сразмерно мали напредак у сагледавању компарације између писане речи и Богдановића и његових меморијала, која је упориште за разумевање идиосинкратичког

* Универзитет у Београду, Филозофски факултет; maksimilijandoroslovacki@gmail.com



Сл. 1. Богдан Богдановић (извор:
из збирке Александра Кадијевића)

језика ове архитектуре. Богдановић је развио специфичан архитектонско-скулпторални идиом који апсорбује архетипске структуре као *Ur-Bild*, који је подлежући моменат свих његових меморијала, нарочито Мостарског гробља, које је посебно екстензивно наративизовало концепт суфитске *hurqalya* (BOGDANOVIĆ 2011: 247–248). С друге стране, допринос нових иконолошких истаживања, истакнут у кругу нове иконолошке школе, најпре у радовима Барбаре Баерт и Жоржа Дидија Ибермана, те Бисере Пенчеве, пружа могућност за дубља сагледавања меморијалног простора, кондензованог τόπος ἔμψυχος као ἔμψυχος ὑραφῆ (активног простора као афективног иконичког поља у виду тродимензионалне динамичке слике), односно, могућност тумачења места сећања као места симболички активне ритуалне комеморативне улоге.¹

Питање типологије споменика Богдана Богдановића представља

основу за разумевање његовог опуса, историјске конотације и њене симболичке условљености, те иконолошког садржаја и експликацију митологеме. Професор предмета Историја града и Симболичке форме, Богдан Богдановић у свом антологијском и последњем предавању на Архитектонском факултету у Београду 1987. одржаном под индикативним насловом „Архитектонска теорија: наука или гноза”, наводи да је за леђе сваког меморија његова имагинарна пројекција унутар *миѠолошкој црѠежа*.

Митолошки цртеж није за Богдановића кодификовани лингвистички метафиктивни систем постмодернизма, како правилно увиђа Владимир Кулић (KULIĆ 2018: 82–87), који покушава да пронађе аутономију израза и системом референци утврди идеолошки код. Оно што је принцип аналогije између језика и архитектуре, као медијума подложног дисеминацији свих знаковних система, као манифестни карактер постмодернизма, израженог у утицајном делу *Језик ѧосѠмодерне архѠиѠекѠиуре*

¹ Термин ἔμψυχος ὑραφῆ преузимам из: ВЕТАNCOURT 2020: 62. Синтагму архитектуре као тродимензионалне слике у простору преузимам из: СТЕВОВИЋ 2018: 9. Овом приликом срдчно захваљујем редовном професору др Ивану Стевовићу на одобрењу за коришћење наведене синтагме у овом раду.

Чарлса Џенкса (JENSKS 1980: 74), за Богдановића оно што је постмодерно конјугирање лингвистике и архитектуре, у бити је идеолошки индоктринирано, стереотипно, обавезујуће-нормирајуће, према чему су репетитивност и итерација сагледане као идеолошка индоктринација, према *Мрђивоузицама*: „Зараза речима... contagio... зараза од учесталости понављања. Понављањем настаје вируленца појединих речи, а шири се и број оболелих речи, а све до појаве оболелог 'колективног говора'” (BOGDANOVIĆ 1988: 24).

Богдановић није припадник постмодернизма. Како Кадијевић аргументовано наводи: „популизам Роберта Вентурија и његовог круга, европелитистички историјски елитизам Паола Портогезија и радикални еклектицизам Чарлса Мура”, исцрпљују у себи капацитет постмодерне да се интенционално представи као метафиктивни наратив” (КАДИЈЕВИЋ 2005: 147). Они увиђају квалитативну предност архитектуре као *йоредак дисџорзије сџварносџи*, док Богдановић улогу меморијалног види у механизму наративизације несвесног. Насупрот постмодернистима, Богдановић настоји да бретоновски ослободи енергију несвесног и да процес настајања митског цртежа конотира у перспективи атемпоралног и аперсоналног когнитивизма, архетипског садржаја и форме.

Богдановић је, сложићемо се са Кулићем, оперисао фантазијом и паранаучним покушајем да се архитектонским облицима врати изворни смисао класичног орнамента. Метод који је омогућио Богдановићу иницијално генерисање митског цртежа, као основе типологије споменика, јесте, како закључује Иван Ристић, моногенеза, идеациони предлогак *хеурисџичке иџре* (RISTIĆ 2010: 56). У складу са наводом самог протомајстора, из немачког издања *Уклеџиџи неумаџа (Verdammte Baumeister)*:

Оно што сам морао да урадим је да прибегнем архаичним облицима. Био сам убеђен да је разумевање симбола веће што је дубља семантика облика у метаисторијским слојевима људске маште.²

Управо из прибегавања архаичним облицима, Богдановићеви меморијали добијају почетну формалну дефиницију знака (тј. *Semeion*-а и знамена).³ У свом монографском чланку „Поноћни монодијалог или дијалог о немодерној модерној архитектури”, Богдановић ће инсистирати на знаку, односно на „знамену-*semeionu* који у додиру са природним окружењем постаје енергетска супстанца вишег реда. Постаје чак мајеутички модел, средство интелекције и сазревања. Знамену који проговара – казује” (BOGDANOVIĆ 1984: 40). *Semeion* је кондензатор формалног и симболичког, историјског и митског, дискурзивног и перформативног. Коначно, на трагу формалне

² „Was ich vermochte war, auf arhaische Formen zurückzugreifen. Ich war davon überzeugt, dass die Verständlichkeit der Symbole um so größer war, je tiefer die Semantik der Formen in die metahistorischen Schichten der menschlichen Phantasie hineinreichte” (BOGDANOVIĆ 1997, цитирано из: RISTIĆ 2010: 57).

³ Знамен представља сведочанство као присуство херeditета. Сведочанство које може бити материјално или део колективне свести.

типологије споменика, треба подсетити на Богдановићев коментар изложбе *Природа и божиња сећања* из Сао Пола (1973), који теоријски допуњава став о *ипројоварању* споменика у простору, као спонтаном, интегративном моделу стапања меморије са аутохтоним карактером примордијализма антрополошког идентитета. Однос облика и *semeion*-а-знака је фундаменталан: меморијал је топос кохезивне интеграције форме и знака-*semeion*-а, облика као носиоца знака, који за протомајстора и Катрину Амброзић представља когнитивни модел. Отуда је, каже Богдановић:

Еидетички знак, баш као и симбол у алхемијској херменеутици, предодређен да у нама покрене питања највишег реда: етиолошка и телеолошка. Утврђује се и стварни смисао историјских догађаја и нашег односа према њима. Али да би се до знања дошло, потребно је да се форма-*eidos* и *situs* стопе у упрошћен биграма који се не може више делити. То је сликовно речено, тренутак спајања природе и богиње сећања, спој *Fizisa* и *Mnemosine* (BOGDANOVIĆ 1973: без пагинације).

Типологија споменика потом се дефинише према симболичкој функцији неког од четири фундаментална елемента: ватре, воде, земље/камена и ваздуха. Овај принцип је кључан за типологизацију прве фазе Богдановићевог рада (могиле, некрополе и кенотафи), док је позна фаза, три Богдановићева маузолеја – у Чачку, Попини и Вуковару (окончани у од 1980. 1982. године), оперише другачијим семантичким концептом и концепцијом геометријске хомеоморфије.

Спомен-гробље у Мостару представља завршетак првог Богдановићевог циклуса примордијалних елемената. Првој, иницијалној фази, припадају меморијали у Јасеновцу, симболика воде; у Прилепу, неба, односно ваздуха; у Сремској Митровици, ватре; и у Крушевцу, земље.

До сада, најопсежније истраживање посвећено типологији меморијала приложила је Елена Ре Диониђи, у својој дисертацији *Mito et archetipo in Bogdan Bogdanović* (RE DIONIGI 2010).

Првој подели споменика припада карактеризација на мушке и женске. Док је према Амброзићевој (1979: 5) једини споменик мушке групе *Свејтилишће револуције у Белој цркви* из 1971. који одређује нумерација девет стела као деривације префигуративне слике Хомеровог наративног топоса који квалификује остварење идеала слободе путем жртвовања, Диониђијева сматра, и поред тога што не даје комплетну класификацију свих спомен-места, да оно што одређује припадност мушкој групи споменика представља стела или тотем који интегративно повезује хтонску димензију тла и симболичку манифестацију самог знака, градећи тако и посебну „привилеговану топографију у односу на пејзаж” (RE DIONIGI 2010: 14–15). Карактер мушког споменика је да гради аутономну перспективу у односу на околину.

Женски тип споменика има карактеристику изражене скулпторалности архитектонског елемента, али чија генеративна структура произилази из воље да се сједини са земљом по принципу: *Tellus Mater*. То је покушај да се земља схвати као свети простор који постоји као израз за актуелну поруку обнављања живота, реверзибилне метафоре.

У оба принципа, ради се о установљењу култног места страдалих, сакралне по-свете. У питању је појам хијерофаније догађаја, који Богдановићевим меморијалима даје улогу светилишта.

Отуда и појам удвојеног простора: *methexis* (μέθεξις), између ноуменалног и терестријалног, трансцендентног и материјалних форми иманентног. Идеал на коме ће се конституисати и огледална симболика Мостарске могиле као *Terrae lucidae*, односно суфитске *Hurqalya*. Оно што ће Ерик Вогелин назвати „tension toward divine reality”. Како правилно увиђа Френсис Тарнер, у дисертацији *Eric Voegelin's thought in its significance for "political theology"*:

In Voegelin's view the symbolic form of history grows from two dimensions of awareness. Firstly, humanity exists within the Metaxy and therefore is "in tension towards divine reality". The awareness of this truth is engendered by "spiritual outbursts" or "hierophanic events" in which divine reality is disclosed, and is then articulated in the language symbols of particular societies (since "mankind is no concrete society at all"), Secondly, this reality of things has a time-dimension. The hierophanic events have meaning because, in their very historical sequence, they point "toward a fulfilment, toward an Eschaton, out of time" (TURNER 1990: 117).

Управо „фондација ритуалног светилишта”, да цитирамо Богдановића (BOGDANOVIĆ 1976: 85), инаугурише симболику времена и простора. Време као прожимање есхатолошког и темпоралног делује баш као однос филозофеме и синтеме, исказано Богдановићевим речником. Простор као место обреда али и као слика откривања антропологије сећања, и то индуктивним моделом, како предлаже Богдановић: „човек-мој делић времена; човек-уопште историјски; човек-уопште ванисторијски; време-сви наши полиси у нама од искона; physis-целина њена. Мали систем; космос-paradeigma; велики систем. У односу: човек-човек-природа-свемир, ред, смисао” (BOGDANOVIĆ 1984: 41).

Мостарско спомен-гробље, о коме ће бити речи, није једнозначно, припада групи споменика са двоструком симболичком структуром елемената: прожимање земље и воде, односно камена као градотворног принципа. Друго, одређење питања о статусу мушког или женског споменика такође се може читати као амбигвитетно: припада и мушкој и женској групи, и то управо због симболичке улоге воде. Сам аутор ће инсистирати у *Urbs & Logos*-у на подвојеној симболичкој функцији воде: она припада „класи хтонских појава, и била је обдарена двојним генетским принципом, мушким и женским, подразумевала је окултни појам виталитета (*dynamis, energeia*), и имала је сасвим непосредна апотропаичка дејства, а и моћ да скида наметнуте табуе” (BOGDANOVIĆ 1976: 82–83).

Партизанско спомен-гробље у Мостару

Партизанско спомен-гробље у Мостару посвећено је колективној меморији 810 погинулих бранилаца Мостара. Наручилац споменика је Општина Мостар, а иницијативу за изградњу поднели су 1959. члан Извршног вијећа Босне и Херцеговине

Џемал Биедић и Насиб Скикић. У периоду од 1959. до 1965. архитекта Богдан Богдановић је конципирао комплекс и изградњу у сарадњи са Владимиром Величковићем, Симом Миљковићем и Димитријем Младеновићем (RISTIĆ 2009: 66; 2010: 121; АСНЛЕИТНЕР 2013: 24–25).

Изградња Мостарске некрополе отпочета је крајем 1960. а окончана је званично 25. септембра 1965. на јубилеј повлачења партизанских снага из Мостара.

На локалитету Бискупова главица, развијајући своју просторну оријентацију у правцу исток–запад од 350 метара, Богдановић је наротивизовао сложен систем алегоризације, иницијално езотеријско-метакосмолошкох алегорија у домен аперсоналних значења. У периоду од 1959. до 1965. архитекта Богдан Богдановић је у сарадњи са колегама Димитријем Младеновићем, Симом Миљковићем и Владимиром Величковићем урбанистички-идејно трансформисао територију, премостивши висинску разлику од око 20 метара, између улазног источног и западног прочеља гробља. У оперативном смислу, мостарски споменик представља градотворну интеграцију остатака мостарских рушевина, око 12.000 елемената сполија у споменичкој целини, што чини да се споменик чита као *елоквенција айројријације* (FAVRITJUS-HANSEN 2003: 36).

Структурно-морфолошки посматрано, спомен-гробље представља симболички сукцесивну наратолошку путању, почев од тзв. Лављих врата, првог дела трипартитне поделе, који можемо назвати иницијацијски; наспрам којих се надовезују напредне стазе синусоидних форми, које фланкирају тзв. водено степениште – централни мотив симболичке рефлексije града мртвих, у првом делу трипартитне поделе, да би водиле до улаза у меморију. На простору театрона (сл. 2), како га назива Иван Ристић (RISTIĆ 2010: 10), који идејно представља други део трипартитне поделе, и који симболички можемо назвати анагошким, наротивизује се космолошка кондензација читавог меморијала: као чвориште метафоре *Hûrqalye*.

Фридрих Ахлајтнер (АСНЛЕИТНЕР 2013: 24) под појмом *Raumwahrnehmung* подразумева просторно отварање театрона као семантичког универзума значења ка каскадним низовима са хумкама пострадалих. Ова перспектива гради јединство *physisa* и *тпете*, на коме је инсистирао Богдановић, и који интегрише искуства архитектонске скулптуре и простора.

Трећој партикули трипартитног поретка, коју бисмо могли назвати анамнестичком, припадале би хумке пострадалих, место семантички високо алегоризоване апоетеозе хероја, онтологизација меморије као хијероглифског знака. Слика култа хероја, на којој Богдановић интенционално усмерава алегоријску поруку жртве, а тако и читаве Мостарске *Hûrqalye*, на ниво метанаратива, представља двојну поруку.

Према тумачењу Јелене Пилиповић, већ платонизам истовремено и десупстанцијализује појам хероја, с обзиром на то да херој постаје екскарнирани појам: оно што Богдановић назива *semeion*, као „слика-икона-знак човекове мисли о ... изворишту, архе” (Пилиповић 2010: 63). С друге стране, појам хероја је и супстанцијализујући појам: јер јемчи „сродништво са божанством”, с обзиром на статус тела хероја као



Сл. 2. Мостарски театрон (извор: из збирке Маре Јанакове Грујић)

„отелотвореног споја временског и вечног, супстанција која гради идентитет човека као бића по средини – хероја као бића које посредује између трансценденције и иманенције” (Пилиповић 2010: 63).

Целокупни комплекс некрополе може се дефинисати у девет просторно-симболичких целина. Започињући од главног улаза, прилазне стазе, улазне капије, камене оргуље, серпентине, заједно са чесмом и језером – који би представљали први симболички део Мостарске целине, преко симболичког пролаза који води до централне галерије – други просторно дефинисани део некрополе, до жижног чворишта: комеморативне терасе и терасе с каменим цветовима, са хумкама настрадалих и симболичким кенотафима као метонимијском супституцијом настрадалих.

Почев од раних цртежа некрополе, индикативне су разуђеност и дисолуција централног мотива меморија, и трансформација процеса *грађења простора*. Када то кажем, мислим пре свега на *образовање атмосфере*, пре него доминантног иконичког хијероглифа града, да цитирам Богдановића, као централне реперне тачке целокупног комплекса, атмосфере која тежи да се топос „прожме ауром примордијалне безвремености али и посвећењем антике” (МАНЕВИЋ 1967: 7, 13). Фикција у којој се ствара илузија да простор не формира некрополу, већ некропола генерише простор. Ова дефиниција Мостарског простора, према Маневићу, представља само утисак просторне компактности, али не и рецепцију целине некрополе са просторним ареалом коме припада. И пејзаж и архитектура могу интегрално да дефинишу скулпторално, сматра Розалинд Краус. Њихово међусобно деловање је отпор негативности који „изражавају однос опозиције између изграђеног и створеног, културног и природног” (КРАУСС 1979: 36). Наведени поларитети се, наставља Краусова, могу трансформисати у „исте поларне супротности, али изражене позитивно: не-архитектура је начин изражавања пејзажа као просторне експанзије, а не-пејзаж је једноставно архитектура” (КРАУСС 1979: 37).

Наиме, Маневић закључује да је целина „транзиторна – поглед посматрача интуитивно тражи оно што је било пре и оно што ће доћи после” (МАНЕВИЋ 1967: 13). Отуда и индиција да пластика Мостарске некрополе представља израз чистог архитектонског деловања у простору, у којој партикуларни пластички елементи представљају тек конотирани део органске целине, а не скулпторални *exemplum*, самостално егзистирајући објекат у простору. Исти принцип важи уколико посматрамо некрополу као просторни знак у широј просторној топографији: некропола би се могла разумети као проширено деловање архитектонске пластике у простору.

Према Барбари Баерт, „Осећање атмосфере или *Gefühlsraum*-а описује сензуалну ауру *Stimmung* одређеног места, као очигледно засићеног моћи да парусију хијерофаније чини присутном *hic et nunc*. *Genius loci* је загонетка која отвара и затвара: захтева поштовање, искушава ауром места, представља *mysterium* али *mysterium tremendum*” (БАЕРТ 2017: 88).

Било би погрешно изгубити из вида чињеницу да је Богдановић и сада на идеолошком пољу деловања. Рани нацрт Мостарске некрополе не посеже за сцијентификацијом археоеографије, као певзнеровском ривајвистичком ремоделацијом археолошког хередитета, већ за образовањем новог псеудорелигијског светилишта (КАДИЈЕВИЋ 2005: 74).

Владимир Кулић сматра да је псеудосакрализација Богдановићевих меморијала компатибилна са концептом профане илуминације Валтера Бењамина, „којој је иманентно посезање за концептом секуларне нуминозности као подразумеваним састојком, али и предусловом револуционарног ослобођења” (КУЛИЋ 2018: 82–83, 90). Њен идеолошки смисао лежи у тежњи да се конфронтација утилитаристичком функционализму модернистичке поетике, да образује идеолошки контрапункт модернизму, као парадигма „инструмента рационалности”, и формулише противтежу

идеалима социјализма, као дериватима капиталистичког утилитаризма и псевдорационализма.

То „дело изнутра”, о коме говоре Баертова и Кулић, заправо је рецепција просторних облика који се перципирају као кинетички објекти, и који пружају проговарања унутрашње формалне силе, односно формалне имагинације, материјалне стварности и идеације, која коначно Мостарску некрополу види као поретку виђења теловљену слику.

Сходно рецентном тумачењу Александра Кадијевића (2012: 61), који формацију експресионизма види као однос *Einführung*-а као когнитивно-афективног учинка симбола, места подељене репрезентације, и симболичког поља митског мишљења, како наводи Магдалена Новак (NOWAK 2011: 302–303), тумачећи Фридриха Теодора Вишера и „антропозофске спознаје сакрално”, те се Мостарска некропола може читати и кроз перспективу ворингеровско-вајзбаховске визуелне наративизације *Einführung*-а.

Кадијевић овде подвлачи кључну разлику у тумачењу експресионизма као аутономне стилске формације, децидираних „експресионистички обликованих грађевина”, с једне стране, што некропола у Мостару свакако није, и *експресионистичкој* деловања као трансисторијске морфолошке формације, „у виду експресивних форми антропоморфно-теозофске морфологије”, како би је карактерисао Иван Јурас, што некропола неизоставно јесте. Управо зато, могуће је повући паралеле са Коруновићевом пластиком, из тзв. романтичарске фазе експресионизма (КАДИЈЕВИЋ 2012: 59, 63, 74).

Паоло Портогези сматра „да сакрално осећање места и снажан култ људског испуњавају машту експресиониста, исконском сугестијом, јер их је жеља да прикажу тескобу и наду која их је наводила да траже речитост слике” (КАДИЈЕВИЋ 2012: 60). Богдановић усваја модел експресионистичког израза у Мостару, који је увек интенционално Фројдово *das Unheimliche*, као фундаментална nelaгодност, отуђеност и реафирмација потиснуте трагедије као трансформисаног *Pathosvormeln*-а. То је nelaгодна уклештеност између трагизма и бивствовања, између одсуства и присуства, између бивања код куће и бездомности. То је коначно подвојеност принципа *jouissance* као апорије двоструког значења. Потребно је на тренутак сетити се Лакана:

Être de non-étant, c'est ainsi qu'advient je comme sujet qui se conjugue de la double aporie d'une subsistance véritable qui s'abolit de son savoir et d'un discours où c'est la mort qui soutient l'existence („Биће не-бића, тако се догађа ја, као субјекат који се спреже двоструком апоријом правог трајања, које поништава његово знање и беседом у којој смрт подупире само опстојање”) (ЛАСАН 1966: 802).

Или, како би Жижек рекао:

Jouissance is the “place” of the subject-one is tempted to say: his “impossible” Being-there, *Da-Sein*; and, for that very reason, the subject is always-already displaced, out-of-joint, with regard to it. There lies the primordial “decenterment” of the Lacanian subject... *Jouissance* is that notorious *heimliche* which is simultaneously the most *unheimliche*, always-already here, precisely as such, always-already lost (ŽIŽEK 2009: 61).

Али како Богдановић постиже осећај темељне неугодности, како разрешава апо-рију, и, коначно, како је могуће хијероглиф града, акронекрополис Мостара разумети као однос алетичког и ониричког на нивоу архитектонских форми: продора у сфери неконституисаног сна лимбо простора и који дефинише оквире самог *jouissance*.

На првом месту, рецепција *das Unheimlichkeit*-а одговара моделацији романтичарске концепције „простора, сукоба и сцене”, односно театрона некрополе. Ту пре свега мислим на концепцију симболичког пролаза који води до комеморативне терасе. Сабласна комеморација на Мостарску улицу (сл. 3), на трауматску евакуацију испражњеног простора, најдоследнија је порука града мртвих. Простор тишине, *locus suspectus* (FREUD, STRASNEU et al. 1976: 621), простор празнине, афирмација присуства одсуства. Тишина која проговара суштину места. „Етерична тишина” и празнина просторне сценографије заузимају топос који је отворен и једино могућ одсуством. „Симболички сама атмосфера испуњава простор смрти” (ТАСОВАЦ 2000: 184–185).

Претварајући субјект одсуства у објект присуства, Богдановић гради простор инверзне негативности путем анамнезе и повратка „архетипском симболу ванвременске трансценденталне вечности, као првобитне слике времена” (WEIERWALTES 1967: 273). Образовање слике простора као негативитета простору страдања, као метафоре прошлости, која уводи у негативни простор своје будућност у окриљу *Hürqalye*. *Hürqalye* изједначене са „гробом али и са капијом душа између света чула и света ителигенције” (МИЛОВАНОВИЋ 2006: 69), што је и централни мотив театрона, некрополе страдалих. Речима Харолда Блума:

Hürqalya has both a hell and a heaven, and is the city/country of the unexpected, where the past is not yet completed and so can be altered, and where the present and the future are always intermixed, so that resurrection is both here and to come (BLOOM 1996: 148).

Одмах након пролаза, долази се до театрона који проговора симболичком обнове живота, као разрешења тензичне подвојености унутар филозофеме реверзибилности. Од бездомности до дома. Овде, међутим, Богдановић не поступа на начин сликовног карактера бестијаријума, као у Чачку, где примењује антропоморфију пластике, која конотира појам ужаса и страха, већ симболику просторне организације мотивише осећањем стрепње као необјекатске категорије, који конституише осећај нелагоде.

Симболички пролаз представља рефлексију двоструке намене хијероглифа града, али и одраз субјективне фрустрације страдања. Богдановић формулише симптомологију девастације „урбицида као ритуалног убијања града” као подсвесног симптома параноидне репресије потиснутог означитеља. То је оно што би Жорж Диди Иберман, позивајући се на Варбурга, назвао

For the symptom accounts simultaneously repression and the return to repressed: repression in the “plastic formulae of compensation” (*plastische Ausgleichsformel*) that barely cross the “threshold of consciousness” (*Schwelle seines Bewußtsein*), and the return of the repressed



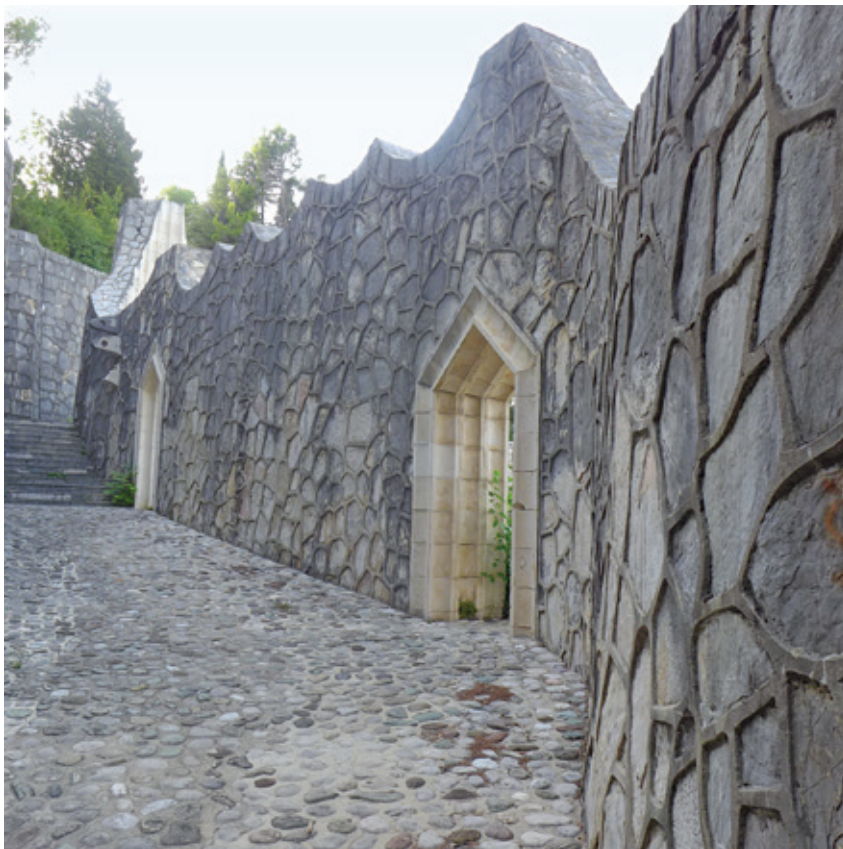
Сл. 3. Визуелна атмосфера некрополе (извор: из збирке Маре Јанакове Грујић)

in the “crisis” (Krisis) and the “symptomatic” (symptomatisch) figure that surge with a “maximal degree of energy tension” (höchsten energetischen Anspannung) (DIDI-HUBERMAN 2000: 626–627).

И Томас Пфау и Наоми Шор, на трагу Фројда, закључују да су симптоми реверзибилна формација, која трауматско искуство прошлости евакуише у трансформативни процес, у коме је „an internal perception is suppressed [unterdrückt], and, instead [zum Ersatz], its content after undergoing a certain degree of distortion, enters consciousness in the form of an external perception” (PFAU, 1997: 34).

То је концепција романтичарске атмосфере некрополе (сл. 4).

Конечно, ту је и троструки поредак формалне, материјалне и динамичке имагинације, односно имагинације кретања.



Сл. 4. Мотив улице на комплексу некрополе (извор: из збирке Маре Јанакове Грујић)

Мостарска некропола представља, као што смо већ рекли, град мртвих као огледалну рефлексију града живих. Споменик је хијероглиф града, јер кондензује фантазматску представу имагинарног топоса *Terrae lucidae – Hûrqalya*, као места настањеног душама у супратерестријалном простору као простору архетипских слика, како сматра Анри Корбин (РАНМАН 1964: 167–169; CORBIN 1989: 91).

Хијероглиф града је монограм, иманентно својство формалне имагинације. Имагинације као идеације. Жорж Диди Иберман (DIDI-HUBERMAN 2005: 135) нас подсећа да је монограм концепт, факсимил града, али и више од тога. Према Канту, монограм је услов представе:

So viel können wir nur sagen: das *Bild* ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft, das *Schema* sinnlicher Begriffe (als der Figuren im Raume) ein Produkt und gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori, wodurch und wonach die Bilder allererst möglich werden, die aber mit dem Begriffe nur immer

vermittelt des Schema, welches sie bezeichnen, verknüpft werden müssen, und an sich demselben nicht völlig kongruieren (KANT 1877: 171–172).

Други тип имагинације, материјална имагинација Гастона Башлара, не задржава се на рефлексiji представе, њеној идеационој трансформацији и искуству, већ на ономе на чему је Богдановић инсистирао: „пројекција у дубину искуства”. Она је евокативни потенцијал који материјалност форме производи у уобразиљи, не задржавајући се на презентованом, већ на субјективној вредности која догађаје чини о-духовљеним, тј. оним генеричким потенцијалом који Богдановић (BOGDANović 1986: 118), у *Крууу на чеиуири хошка*, назива *Litos empsychos – λίθος ἐμψυχος*, камен у коме станује душа.

Трећи вид, имагинација кретања, за Башлара је израз функционалне организације и материјализације слика у систему архетипа, и као таква, имагинација кретања као процес кинетичке транспозиције симбола и симболичке размене погађа саму срж Богдановићеве типолошке класификације споменика.

Закључак

Архитекта Богдан Богдановић је сматрао своју архитектуру археологијом сећања. Парадоксално, Богдановић је сматрао да његова меморијална архитектура треба да прати симболичке седиментације цивилизацијских промена, и да и сама треба да представља катализатор промена у свом настајању – модификабилном претрајавању у историјском фактуму, као таквом. Самосвест претрајавања увек делује на расцепу између археологије и телеологије.

Рикеровски речено, самосвест у настајању је процес који одређује „стална напетост између археологије субјекта, који покушава да делује путем прошлих формација свести, у рефлексивној анамнези, и телеологије субјекта, који се афирмише у пројекцији. Њихова веза, у дијалектичком облику, централни је задатак сваког концепта субјективности” (ULRIČIĆ 2010: 395).

Логика границе перцепције, до које допире Богдановићева морфологија Мостарске некрополе, саобразна је лимиту његове иконицке валенце. Апропријација логике митске свести, која оперише таутегоријом као не-рефлексивном одредбом субјект-објектног јединства теургијске праксе, овде се показује као симулакрум. Насупрот симулацији митске свести, искуство *Unheimlichkeit*-а сада се појављује као контраинтенционалност погледа, то је повратно-рефлексивна интенционалност која се измешта у поредак анаморфозе простора. То је искуство стања изненадности: раздробљени субјективитет којим се рецепција измешта у стање *gruioi*, децентрализованог ега: *cogito brisé* помера се ка тачки Китсовог *negative capability*, сношљивост „патолошке дисторзије” егзистенцијалног шока у стање ишчекивања неодредивог (DE LEEUW 2022: 39).

Мотив девастације као урбицида је амбигвитетан. Урбицид је с једне стране симбол, носилац иконицке валенце која носи двоструку конотацију: „хијератичку

и демотичку” (BOGDANOVIĆ 1976: 46). Хијератички иманентизам симбола девастације подразумевао би континуални процес генерисања архетипске представе, која је носилац метафоре града као „архитектонски сведена метафора трајања” (BOGDANOVIĆ 2008: 21). То је процес иницијалне синтезе фосилизације облика и архетипије смисла, који спреже екскарнацију архетипске метафорике и инкарнацију логоцентричног урбанитета као хијероглифа полиса. У наведеном случају, девастација је симбол „*eutopie*, тренутак отварања, представља концептуално идентификовање са временским и просторним апсолутом” (BOGDANOVIĆ 1976: 49). Моменат каиролошког тренутка који трансцендира историјско искуство и посеже за пуноћом телеологије симбола, означен као његов космолошки карактер.

Међутим, овде карактер хијератичког у ексклузивно симболу романтизма, губи, према Богдановићу, космолошки супстанцијалитет, урушава се у мањку метафоре, и на тај начин прелази у демотички принцип значења. Владимир Кулић с правом сматра да је полис лишен метафизичке космичке аналогије, сведен на парализујућу темпоралност, на ниво „упрошћене окамењене визије замрзнуте у времену” (KULIĆ 2017: 206). Тада логосни карактер смисла постаје потиснут, а урбани карактер поретка постаје сопствена симулација, која производи девастацију значења. У том смислу, Богдановић наводи:

Ako su se Urbs i Logos, na kraju krajeva, našli u nepomirljivom raznoslovlju, onda pomećajne faktore, bar najvažnije, ne treba tražiti preterano daleko izvan onog područja sadržanog u čoveku i oko njega, što ga nazivamo noosferom (nous, noos – misao, saznanje... čud, razlog, smisao, značenje)... razlaz grada i razuma se pogoršavao, a distanca se samo povećavala... A onda počeci našeg urbsa, i sasvim razaznatljive perspektive jednog ponovljenog raznoslovlja Grada i Razuma, zasnovanog, pre svega, na razbijanju kohezije između simbola i efektivnog dejstva (BOGDANOVIĆ 1976: 122, 124).

Ипак, Богдановићев театрон Мостарске могиле је телеологија без телеологије, хеуристичка игра којој нису својствени ни митска опредмећена свест, ни сам антимодернистички симулакрум, привид Касиреровог *homo symbolicus*-а који формира игру просторне рефлексије као метонимију „већ нечег унутарсветског, нечег што у својој комадности (*Bruchstückhaftigkeit*), испољава свеприсутност света” (УЗЕЛАЦ 1987: 115), света као града живих. На тај начин, Богдановић наступа као софистицирани идеолошки представник система, не као гностичар, већ апологета једног ратног историјског тренутка, чија темпорална елевација стапа свој наратив у дисолуцију темпоралне поруке филозофеме и морфолошки примордијализам обликовања простора.

Захвалница

Аутор захваљује Александру Кадијевићу и Маре Јанаковој Грујић на уступљеном фотографском материјалу.

ЛИТЕРАТУРА

- АМБРОЗИЋ, Катарина. „Богдан Богдановић. Уметник и његово дело.” *Bagdala* (АМБРОЗИЋ, Katarina. „Bogdan Bogdanović. Umetnik i njegovo delo. Bagdala) 242/243 (1979): 2.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектурне академизма*. Београд: Грађевинска књига (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. *Aesthetics of architectural Academicism*. Beograd: Građevinska knjiga), 2005.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941).” *Београдско наслеђе* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. “Expressionism in Belgrade Architecture (1918–1941).” *Beogradsko nasleđe*) 13 (2012): 59–77.
- ПИЛИПОВИЋ, Јелена. „Assimilatio divina. Ка тумачењу Вергилијевих Георгика.” *Књижевна историја* (ПИЛИПОВИЋ, Jelena. “Assimilatio divina. Towards an interpretation of Virgil’s Georgica.” *Književna istorija*) 140–141 (2010): 59–73.
- СТЕВОВИЋ, Иван. *Византијска црква. Образовање архитектонске слике светости*. Београд: Еволута (СТЕВОВИЋ, Ivan. *Vizantijska crkva. Obrazovanje arhitektonske slike svetosti*. Beograd: Evoluta), 2018.
- ТАСОВАЦ, Тома. „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића.” У: ПАЛАВЕСТРА, Предраг, Жанета Ђукић Перишић, Милутин Петровић, Никша Стипчевић, Иво Тартаља (ур.). *Свеске задужбине Иве Андрића* (ТАСОВАЦ, Тома. “Negation as the Presence of Absence in the Works of Ivo Andrić.” In: PALAVESTRA, Predrag, Žaneta Đukić Perišić, Milutin Petrović, Nikša Stipčević, Ivo Tartalja (eds.). *Sveske zadužbine Ive Andrića*) 16 (2000): 161–224.
- УЗЕЛАЦ, Милан. *Филозофија игре*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада (UZELAC, Milan. *Filozofija igre*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada), 1987.
- ACHLEITNER, Friedrich. *Den Toten eine Blume*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2013.
- BAERT, Barbara. “Kairos. Nachleben, Iconography, Hermeneutics.” *Iconographica* XVI (2017): 72–93.
- ВАРИШИЋ, Марко, Аида Муртић, Алиса Бурзић. *Mostarska Hurqualya: (Ne)Zaboravljeni grad*. Bihać: Grafičar, 2017.
- BEIERWALTES, Werner. “Εξαιφνης, oder: Die Paradoxie des Augenblicks.” *Philosophisches Jahrbuch* 74 (1967): 271–283.
- BENJAMIN, Walter. “Über den Begriff der Geschichte.” In: TIEDEMANN, Rolf, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 1.2*. Berlin: Suhrkamp, 1991, 691–706.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations, Essays and Reflexions*, new preface by Leon Wieseltier. Harry Zohn (translated). New York: Schocken Books, 2007.
- BETANCOURT, Roland. “Representation as indwelling: Contextualizing Michael Psellos’ Empsycho-graphie across artistic, liturgical, and literary theory.” *Byzantine and Modern Greek Studies* 44 (2020): 62–85.
- BLOOM, Harold. *Omens of Millenium*. New York: Riverhead Books, 1996.
- БОГДАНОВИЋ, Богдан, Катарина Амброзић. *Remembrance. 12 Necropolises and their Symbological Classification*. Belgrade: Museum of Modern Art, 1973.
- БОГДАНОВИЋ, Богдан. *Urbs & Logos. Ogledi o simbologiji grada*. Niš: Gradina, 1976.
- БОГДАНОВИЋ, Богдан. „Понућни монодијалог или монодијалог о немодерној модерној архитектури.” *Архитектура Урбанизам* (1984): 39–43.
- БОГДАНОВИЋ, Богдан. *Krug na četiri ćoška*. Beograd: Nolit, 1986.

- BOGDANOVIĆ, Bogdan. *Mrtvouzice: mentalne zamke staljinizma*. Zagreb: August Cesarec, 1988.
- BOGDANOVIĆ, Bogdan. *Der verdammte Baumeister*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1997.
- BOGDANOVIĆ, Bogdan. *Tri ratne knjige*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2008.
- BOGDANOVIĆ, Bogdan. *Ukleti neimar*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2011.
- CORBIN, Henry. *Spiritual Body and Celestial Earth*. Pearson, Nancy (translated). New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- DE LEEUW, Marc. *Paul Ricoeur's Renewal of Philosophical Anthropology*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Dialektik des Mostrums: Aby Warburg and the symptom Paradigm." *Art History* 24 (2000): 621–645.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting Images, Questioning the Ends of a Certain History of Art*. John Goodman (translated). Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2005.
- FABRITIUS-HANSEN, Maria. *The Eloquence of Appropriation: Prolegomena to Understanding of Spolia in Early Christian Rome*. Roma: Erma di Bretschneider, 2003.
- FREUD, Sigmund, James Strachey, Hélène Cixous, Robert Denomé. "Thinking in the Arts, Sciences, and Literature || Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud Das Unheimliche ('The Uncanny')." *New Literary History* 7 (1976): 525–548, 619–645.
- JENCKS, Charles. *Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Erich Koschny, 1877.
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (1979): 30–44.
- KULIĆ, Vladimir. "Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City." In: MORAVÁNSZKY, Ákos, Judith Hopfengärtner (eds.). *Re-Humanizing Architecture New Forms of Community, 1950–1970*. Basel: Birkhäuser, 2017, 199–210.
- KULIĆ, Vladimir. "Bogdan Bogdanović's surrealist postmodernism." In: KULIĆ, Vladimir (ed.). *Second World Postmodernisms Architecture and Society under Late Socialism*. London: Bloomsbury Publishing, 2018, 81–97.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques. *Écrits: a selection*. Sheridan, Alan (translated). London: Routledge, 2001.
- MANEVIĆ, Zoran. „Spomen-groblje u Mostaru.” *Čovjek i prostor* 168 (1967): 1–13.
- MILIĆEVIĆ NIKOLIĆ, Olga. „Svedoci revolucije: Kamen u Mostaru i voda u Jasenovcu.” *Arhitektura Urbanizam* 40 (1967): 5–18.
- MILOVANOVIĆ, Dragana. *Simbolizam kapije*. Beograd: Cicero, 2006.
- NOWAK, Magdalena. "The Complicated History of Einfühlung." *Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie* 1 (2011): 301–326.
- PFAU, Thomas. "Paranoia Historicized: Legal Fantasy, Social Change, and Satiric Meta-Commentary in the 1794 Treason Trials." In: BERHENDT, Stephen (ed.). *Romanticism, Radicalism, and the Press*. Michigan: Wayne State University Press, 1997, 30–64.
- RAHMAN, Fazlur. "Dream, Imagination, and 'Ālam al-mithāl." *Islamic Studies* 2 (1964): 167–180.
- RE DIONIGI, Elena. *Mito e archetipo in Bogdan Bogdanović. Necropoli simbolica Slobodište a Kruševac. Parco memoriale di Sremska Mitrovica*. Venezia, 2015. (необјављени докторски рад).
- RISTIĆ, Ivan. "Mostar. Partisanennekropole." In: BOGDANOVIĆ, Bogdan (Hrsg.). *Bogdan Bogdan. Memoria und Utopie in Tito-Jugoslawien*. Wien: Architekturzentrum, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2009, 66–69.

- RISTIĆ, Ivan. *Bogdan Bogdanović. Baumeister und Zeichner*. Wien, 2010. (необјављена докторска дисертација).
- TURNER, Francis. *Eric Voegelin's thought and its significance for political theology*. Leeds, 1990.
- ULRICH, Lars-Thade. "Die Odyssee des Geistes durch die Natur Die Geschichte des Selbstbewusstseins und der Roman um 1800." In: STOLZENBERG, Jürgen, Oliver-Pierre Rudolph (Hrsg.). *Wissen, Freiheit, Geschichte: Die Philosophie Fichtes im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam: Brill-Rodopi, 2013: 371–397.
- ВУКОВИЋ, Vladimir. "Writing about Cities, Literary Works of Bogdan Bogdanović about Cities and Urbanism." *Serbian Architectural Journal* 3 (2011): 1–14.

Maksimilijan G. Doroslovački

MOSTAR MEMORIAL CEMETERY IN THE OEUVRE
OF ARCHITECT BOGDAN BOGDANOVIĆ – THE THEATRON
AND ITS ROMANTIC REMINISCENCES

Summary

The co-existence of gnostic, archetypal, and romantic allegory in the "system of mythological explication as symbology" in the oeuvre of Bogdan Bogdanović is a largely ignored topic when the works of Bogdanović's monumental architecture are valued. When the mythological explanation is viewed inductively – as a generic principle based on the metonymic centripetal substitution of both victims and events – an allegorical image of the Manichaeic-Sufic *terra lucida* is formed, which like simulacrum imitates the archetype itself thus transposing a mythologeme into a philosopheme. The mythic content presents the thanatopolis of Mostar as the very symbol of the city of the living. Hence, the Mostar necropolis explains in detail all the degrees of gradation of the mythological explication of symbols. Based on the formal features of the Mostar necropolis as the most complex iconological project of its author, this work aims to roughly present the relationship between formal and spatial concepts as a prerequisite for understanding its iconological content. Explication of the tripartite division in the relation of initiatory-anagogic and anamnestic content reflects the structure of the anti-modernist simulation of mythic non-reflective consciousness. It is inaugurated in the anagogic-kinetic mediation of Manichaeic cosmogony, which, becoming a moment of reflexive and kinetically mediated, internalizes its content in the reflection of anamnesis thus becoming a *perceptive memory*.

Keywords: Bogdan Bogdanović, typology, iconology, Unheimlichkeit, uncanniness, memorial cemetery, monument.