

ТИПОЛОГИЈА ЈАВНЕ ФИГУРАЛНЕ СКУЛПТУРЕ У КРАЉЕВИНИ СРБИЈИ (1882–1914)*

ИГОР БОРОЗАН

САЖЕТАК:

Јавна фигурална скулптура у Краљевини Србији сврстава се у неколико типова чији се садржај разликује тематски и идејно. Подела обухвата монархистички, грађански и национални тип, који могу међусобно да се прожимају. Рађање јавне фигуралне скулптуре садејствовало је с формирањем српске краљевине, што је указало и на еманципаторски карактер њене културе. Повељан политички оквир је омогућио погодан тло за смештање фигуралне скулптуре у јавне просторе. Фигурално представљени историјски ликови, алегоричке персонификације и симболичке фигуре указивали су на шире идејне, културне и друштвене оквире времена у систему комуникације српске јавности. Комеморативна функција фигуралне скулптуре постављена је у активан дијалог с актуелним друштвеним стратегијама и репрезентативном културом током последњих деценија 19. и почетком 20. века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *фигурална скулптура, типологија скулптуре, Краљевина Србија, јавни простор, Ђорђе Јовановић, Петар Убавкић*

ABSTRACT:

Based on its thematic and conceptual content, public figurative sculpture in the Kingdom of Serbia falls into several mutually intertwining categories: monarchical, civic and nationalistic. The birth of the public figurative sculpture coincided with the establishment of the Serbian kingdom, which is the reason behind its emancipatory character. A favourable political setting provided a fruitful ground for placing figurative sculptures in public spaces. Figurative historical characters, allegorical personifications and symbolic figures suggested wider conceptual, cultural and social frameworks of the time in the communication system of the Serbian public. Commemorative function of the figurative sculpture is placed in an active dialogue with the latest social strategies and the representative culture during the last decades of the 19th and the beginning of the 20th century.

KEYWORDS: *figurative sculpture, sculpture typology, Kingdom of Serbia, public space, Đorđe Jovanović, Petar Ubavkić*

Дефиницију споменика у ужем смислу поимамо као непокретно уметничко дело вредно чувања.¹ Под појмом *споменик* се подразумева уметничка фигурална статуа (кип) постављен у јавном простору, с идејом да трајно подсећа на личности или догађаје.² Дефинисање фигуралног споменика као особеног комуникационог чиниоца, имплицира Хабермасову теорију акционог деловања.³ Фигурални споменик се схвата као примарно средство размене информацијских значења у јавним просторима. Скулптурално уметничко дело настаје као резултат дејства одређених група и појединца, и сагледава се као производ времена с историјским образложењем.⁴ Отуда се његово препознавање из угла политичке иконографије чини најпостојанијим.⁵ Скулптура настаје у детерминисаном међупростору између намере пошиљаоца визуелне поруке и претпостављеног реципијента. Она је резултат очекивања заједнице, представља визуелни исказ званичне репрезентативне културе и социокултуролошку творевину.⁶

Дефиниција фигуралног споменика успостављена је на ренесансној реинтерпретацији античке јавне скулптуре.⁷ Оживљавање античких идеала у доба ренесансе довело је до обнове концепта статуе и њеног морализаторско-дидактичког значења. Херојска представа појединца персонализовала је одређену историјску личност, али и стварала утисак натперсоналности, будући да је појединачно постајало опште.⁸

Плинијеви описи скулптуре античког Рима (*Historia Naturalis*) оживљени су у знаменитим теоријским Албертијевим трактатима *De Statua* из 1432. године и *De re aedificatoria* из 1452. године. У њима се, као и у списима других ренесансних аутора, налази идеја о статуи као визуелном белегу који подстиче сећање на узорне људе заједнице и велике историјске догађаје. Статуа подразумева ангажовано уметање у простор и историју, и стога представља савремени одговор на актуелне друштвене изазове. У форми подсећајног знака она ангажовано делује у прикладним просторима (затвореним и отвореним). Тргови, улице, јав-

на здања (цркве, већнице, палате...) постају динамични простори интеркомуникационог деловања на релацији објекат–субјекат, и тако одражавају друштвене и културне идеале заједнице.

Јохан Георг Зулцер је 1774. године антиципирао деветнаестовековну климу и помаму за споменицима, истичући јанусовску природу споменика који исказује доживљено и потврђује актуелни напредак.⁹ Процес је свој врхунац достигао у 19. веку, што је условило праву споменичку монументоманију која је условила експанзију фигуралних и других споменичких белега у јавним просторима.

Конечно, једна од могућих типологизација фигуралних споменика, она Ханса Митига, у науци критикована као сувише поједностављена,¹⁰ разврстала је споменик на стојеће фигуре, фигуре на трону и коњаничке фигуре (статуе).¹¹ У контексту наше типологизације скулптуре у време Краљевине Србије чини се прикладнијом подела Вернера Телеска¹², који је одредио три кључна политичка типа споменика: монархистички, грађански и национални (народни). Следећи канонску студију Екехарда Маија [Ekkehard Mai] о споменицима, Телеско¹³ истиче да је и ова класификација подложна релативизацији и да у стварности *мешовити и тии* преовладава у најразличитијим формама.

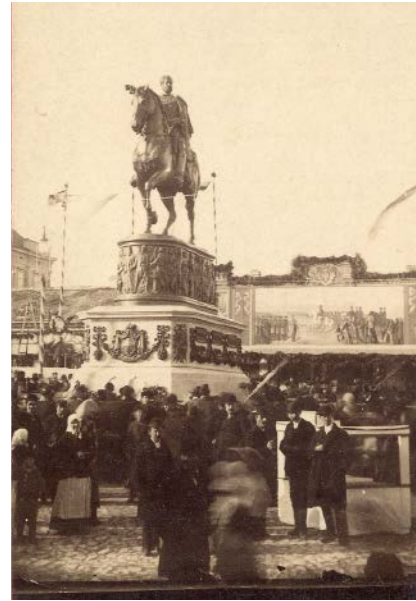
Оваква типологизација се чини најадекватнијом када је реч о споменичкој култури у Србији на крају 19. и почетком 20. века. Међутим, она је умногоме поједностављена, јер не постоје синтетичке студије о финансирању споменика и начина на који се према њима одређују социјалне групе које су помагале израду, или имале удела у куповини земљишта на којима су споменици постављани.¹⁴ Пресек социјалних и економских услова за уобличавање споменика српске споменичке културе није у потпуности сагледив, што у извесној мери онемогућава њихово чврсто структурално дефинисање. Стога изведена типолошка анализа фигуралне скулптуре у јавном простору Краљевине Србије почива на формалним и садржинским одређењима.

Јавна фигурална скулптура у Краљевини Србији, суштински омеђена друштвеним, културним и идејним оквирима времена, дефинисана је као део општих уметничких струјања у европској скулпторској пракси 19. века. Њени локални идиоми су превасходно везани за избор тема и поштовања теорије прикладности која је подразумевала визуелизацију ношава, физиогномије и других ограничења домаћег тла. Формални изглед скулптура је одређен сходно актуелним стилским изразима (симболизам, академизам...). Комуникациони потенцијал јавне фигуралне скулптуре, сублимиран у разноликим фигуралним споменицима, одражавао је ангажовани потенцијал визуелних дела у јавном простору.

Проучавање и типолошко одређење јавне фигуралне скулптуре у Србији од 1882. до 1914. године омеђено је извесним детерминантама. Овај временски период указује на историјски државни оквир за периодизацију српске јавне фигуралне скулптуре. Уздизање младе српске државе у статус монархије окончао је вековни процес уобличавања националне и политичке еманципације српског народа. Велики ефемерни спектакл уприличен поводом откривања *Сјоменика кнезу Михаилу Обреновићу* у Београду 1882. године садејствовао је с проглашењем Краљевине Србије (сл. 1),¹⁵ што указује на то да је постављање фигуралне скулптуре било прворазредно политичко питање.

Са друге стране, овај историјски период српске монархије, омеђен почетком Великог рата, окончан је њеним претакањем у државну заједницу јужних Словена, што је довело до идеолошких и културолошких промена.¹⁶ Нове околности, упркос томе што су готово сви истакнути вајари наставили с радом у новој држави, условиле су ново тумачење природе и намене скулптуре.

У ширем смислу, споменици су постојали у Србији и у периоду пре проглашења Краљевине Србије.¹⁷ *Возаревићев крст на Врачару* из 1847. године и *Сјоменик ослободиоцима Београда* из 1848. године, као и фигура *Жељелице*, Фиделиса Кимела у Топчидеру из 1852. године, као и попрсна биста Карађорђа, аутора Јозефа Клеменса, из



Сл. 1 / Ойкривање Сјоменика кнезу Михаилу Обреновићу, 1882.

1855. године; биста кнеза Милоша Обреновића, дело Јоаниса Кососа, из 1861. године, и фунерални споменик кнезу Михаила Обреновића у Саборној цркви у Београду, рад Јоханеса Шилинга из 1874. године, говоре о постојању споменичке културе на тлу српске државе средином 19. века. Ипак, парцијални споменички и фигурални белези нису довољни да се изведе закономерност о постојању нормиране споменичке културе у српској држави, чији су се услови стекли тек по остварењу пуне независности 1878. године и подизања на ниво краљевине 1882. године.

Фигурална скулптура у време Краљевине Србије разматра се кроз призму политичког дискурса, који естетско препознаје као *харизматично*¹⁸ и надилази сагледавање скулптуре као аутономног уметничког дела. Типологизирање, махом везано за фигуралне артефакте у градским целинама (тргови и улице), није у потпуности исцрпilo могућност дефинисања појма споменик.¹⁹ Стога, изоставили смо проучавање других споменичких типова који се превасходно поимају као јавни споменици у проширеном значењу

(обелисци, тријумфални стубови, спомен-стабла, спомен-здања, спомен-храмови, спомен-чесме и спомен-гробови).²⁰ По проширеном значењу појма споменик, и по Митиговој дефиницији, споменици могу бити покретна дела – мале портретне бисте и сличне фигуре – као и збирке историјских извора, спомен-књиге, комплекси зграда, меморијални простори (концентрациони логори...)²¹

На таквим основама је започето теоријско уобличавање појма фигуралне скулптуре у српској средини 19. века. Матија Бан је у полемици с Љубомиром Ненадовићем, по питању подизања споменика у славу војвода Карађорђа, инсистирао на визуелизацији великих људи у форми фигуре.²² Насупрот ставу да се подигне школа с Карађорђевићим именом, публикованом у тексту Ненадовића *О Споменицима*, у листу *Шумадинка* 1857. године,²³ изнети су предлози да се подигне Народно позориште на чијем врху би се нашла фигурална представа вође Првог српског устанка. Посреди је била ревокација античког схватања о споменику као сублимацији јавних врлина, подигнутом у част уваженог члана друштва и изведеног са идејом моралног усавршавања заједнице.²⁴

Монархистички тип

Упркос несумњивој потреби монарха широм Европе за неприкосновеним прерогативима власти, током 19. века је у одређеним случајевима монархистички принцип власти садејствовао с националном идејом. Прокламована од стране све утицајнијих грађанских првака и елитних слојева грађанске класе, национална идеја је умногоме ограничила европске монархе. Из тог разлога се монархистички споменици поимају као манифестације династичког и националног концепта, посебно материјализовани у форми коњаничких скулптура.

Коњаничка скулптура, од античке преко ренесансне и посебно барокне културе, представља врхунац визуелизације моћи и достојанства приказане особе.²⁵ Аристотеловски концепт величајности налази се у бити садржинског исказа

за и реторичког геста коњаника. Моћ визуелног дејствовала је у складу с моћним представама јачача који су у предмодерно и модерно доба визуелизовали концепт апсолутистичке недодирљивости владарских представа и непроменљивост монархистичког концепта власти. Визуелна парадигма коњаничке скулптуре европске цивилизације била је монументална представа римског цара Марка Аурелија, која је сублимирала концепт идеалног владара као савршеног предводника заједнице.²⁶ Уосталом, сваки приказ владара на коњу представљао је сублимацију појма *adventus augusti* – тријумфалног уласка у град.²⁷

У српској средини концепт представе идеалног владара умногоме је везан за Михаила Валтровића, водећег културног идеолога последњих деценија 19. века. У књизи *Пројекти за споменик њочившем књазу Михаилу Обреновићу III*, из 1874. године,²⁸ Валтровић је дефинисао владарску представу као скуп фундаменталних врлина које отеловљују натперсонални концепт државне власти преточене у монархистички владарски систем.

Проглашење Србије за краљевину 1882. године обележено је помпезним откривањем *Споменика кнезу Михаилу Обреновићу* на централном београдском тргу. Монументални споменик, дело фирентинског вајара Енрика Пација, изливен у минхенској радионици Фердинанда фон Милера 1879. године, кристалисао је идеју о идеалном владару. Постамент, изведен по пројекту Константина Јовановића, допунио је идеју апсолутизма националним елементима. Поред тога што је подлога за коњаничку скулптуру, постамент има и визуелни исказ у виду аплицираних рељефа, амблема и натписа који допуњују и појашњавају неретко апстрактне фигуралне представе. Породични грб на прочељу постамента представља визуелно обраћање у служби владајуће династије. У склопу династичке манифестације Обреновића, изнад грба на бронзаном пиједесталу се ишчитава и кључна рељефна династичка представа – *Кнез Милош на Такову*. Остале три рељефне изведбе на овалном пиједесталу исказују комбинацију династичких и националних структура. На позади-

ни пиједестала истиче се представа *Српски јуслар*, која симболички асоцира на стваралачке структуре српске нације. На исти начин се препознаје и представа *Срби њолажу заклейву над њробом кнеза Михаила*, на бочној страни постамента. Заједништво почившег владара и окупљеног народа изражава концепт народности који је владајућа династија истицала у контексту пропагандне агитације. Коначно, на другој бочној страни постамента, рељефна представа *Народна дейуџација њред књазом Михаилом* потврђује концепт ограничења власти и представља *доџовор* конституционалног народа с владаром, династијом и монархијом у целини.²⁹

У монархистички и национални оквир може се уврстити и нереализована коњаничка представа краља Милана, коју је требало да изведе француски вајар Антоан Мерсије до маја 1904. године. Непосредно пред Мајски преврат, вајар је донео у Београд макету замишљеног монументалног коњаничког споменика, који је требало да буде постављен на улазу у Калемегдан. Оновремени извештачи дневног листа *Штампа* говоре у прилог тези о националномонархистичком устројству споменика: *Сџоменик њреба да буде висок 12 метара, да буде изливен од бронзе, и да буде њосџављен на њодножје израђено од српскоџ ѓраниџа. За сџоменике изабраџо је и месџо: њред Горњим ѓрадом. Краљ Милан био би на коњу, у ѓенералској униформи, на сџоменику би биле још две женске фигури, једна с ѓреда а друџа њозади сџоменика, од којих би ѓрва ѓредсџављала Србију, ослоњену на мач са две ошџирице, а исџред њених ноју био би велики двоџлави орао раширених крила. Исџод њих би био изрезан даџум; 1881. Она друџа женска, која би ѓредсџављала Србију у 14. сџолеђу, држала би на рукама једноџ рањеноџ раџника. А друџи је њоред њених ноју у аџонији, а њоред овоџа српски орао сломљених крила. Исџод њих би био изрезан даџум; 1889. Са сџране сџоменика била би два велика рељефа који би ѓредсџављали краља Милана у ѓренуџку кад ѓрима кључеве ѓрада Ниша, и у ѓренуџку кад ѓред Нар. Скуџишџином чиџа ѓрокламацију о независнос-*

*џи Србије. С ѓредње сџране на сџоменику би био најџиис: Regi Milano I. Patrie gratitude erexit.*³⁰

Импозантни споменик, замишљен у духу споменичког монументализма у Европи, посебно у Немачкој, изражавао је узорност антике у модерном добу. Алегоријска персонификација Србије, двоглави орао као амблем нације и прокламација националне независности – истичу, поред династичке репрезентације краља Милана, јасне одреднице националног идентитета у модерно доба, као и његовог народног исходишта у средњем веку.

Током владавине краља Александра Обреновића дошло је до масовне продукције владарских биста. Иако биста не визуелизује пуну људску фигуру, њена попрсна форма омогућује да се смести у фигуралну представу. Особито је биста краља Александра Обреновића замишљена да буде визуелни амблем државе и династије у јавним просторима од највишег значаја. Петар Убавкић је 1895. године израдио бисту владајућег монарха с идејом да буде постављена у Министарству финансија, Министарству војске, Министарству просвете и Народној скупштини.³¹

Крајем 19. и почетком 20. века, уобличен је својеврсни династички триптих – дело водећих академских вајара Ђорђа Јовановића и Симеона Роксандића – који означава врхунац употребе јавног фигуралног споменика у служби династичке пропаганде породице Обреновић. Споменици у Пожаревцу (1898),³² у Крагујевцу (1899, сл. 2) и кнезу Милошу у Неготину (1901, сл. 3),³³ подигнути у време растакања власти последњих Обреновића, били су у функцији одржања пољубаног режима Александра Обреновића. Откривени на централним отвореним градским просторима, у Неготину на Пијачном тргу испред Саборне цркве, и у Пожаревцу на Краљевом тргу испред Окружног начелства, манифестовали су симбиозу артифицијелних и централних градских споменика. У Крагујевцу је споменик постављен у свечаној дворани Крагујевачке гимназије, у којој симболично истиче интерполирање династичког споменика у кључну просветну установу града.



Сл. 2 / Ђорђе Јовановић, Сјоменик кнезу Милошу Обреновићу, 1899.

На сваком од три поменути споменика представљен је родоначелник династије Обреновића у освештаној атили или народној одежди, с калпаком у руци, или на глави, и сабљом о појасу, или наслоњен на њу, као на споменику у Пожаревцу. Канонски приказ кнеза Милоша у оптималном историјском тренутку његовог живота подржавао је тезу о идеалистичком реализму као изражајној форми приказивања кнежевог лика у скулптуралном медију на размеђи векова. На постаментима ових трију споменика није било значајнијих рељефа. Приказ грба краљевине на прочељу постамента неготинског споменика и натписи у славу кнеза Милоша, династије и нације на неготинском, пожаревачком и крагујевачком споменику говоре о сједињењу визуелног и вербалног језика у служби пропаганде владајуће династије.

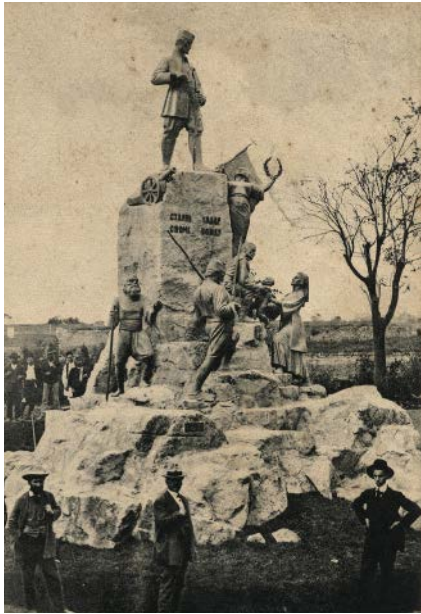
Почетком 20. века изведена су још два монархистичка споменика која, услед одређених неповољних околности, нису постављена у јавни простор. Петар Убавкић је у раздобљу од 1898. до 1900. године израдио модел споменика *Таковски*



Сл. 3 / Свечано ојкривање Сјоменика кнезу Милошу Обреновићу у Нејојину, 1901.

уштанак, који је био представљен у Српском павиљону на Светској изложби у Паризу, иако није био изведен у трајном материјалу.³⁴ Приказ кнеза Милоша Обреновића и архимандрита Мелентија представља моменат подизања Другог српског устанка и сублимира целокупан устанак под вођством кнеза Милоша. Убавкићево дело визуелизује најважнији династички празник Обреновића током 19. века, и говори о позајмицама из многобројних ликовних представа посвећених дизању Другог устанка.³⁵

Марко Стојановић је 1904. године имао идеју о двојној бисти посвећеној родоначелницима српских династија и вођама српске револуције – кнезу Милошу и Карађорђу.³⁶ Угледни адвокат и вицегувернер Народне банке желео је да визуелним језиком отелотвори династичку конкордију и утврди пољуљано национално јединство. Изведбу је поверио уваженом националном раднику Ђорђу Јовановићу.³⁷ Упркос очекивањима наручиоца и повременим покушајима, двојна скулптура је била постављена до 1930. године, највероватније на Калемегдану.³⁸



Сл. 4 / Пашко Вучеџић, Сјоменик Карађорђу, 1913.
(извор: Колекција Милоша Јуришића)

Последњи велики фигурални споменик монархистичког типа у време Краљевине Србије откривен је 1913. године на Калемегдану (сл. 4).³⁹ Споменик војду Карађорђу, дело вајара Пашка Вучеџића, узвишена је репрезентативна представа нове династије. Фигурални приказ војда Карађорђа, оца модерне српске нације и утемељитеља династије Карађорђевића, постављен је на постамент у форми природне стене. Дар сталног војничког кадра, свечано откривен у склопу прославе успеха српске победоносне војске у балканским ратовима, одредио је споменик као монархистичку националну представу. Споменик има изражен војни карактер: на постаменту је приказана фигурална сцена саткана од више изванвременски повезаних ликова. Устаник из Првог српског устанка и савремени војник, симболична фигура виле са барјаком и симболична фигура гуслара потврђују национални и народни концепт владајуће династије Карађорђевића, и представљају визуелни омаж моћи и снаге владајуће династије и њеног мужевног духа.



Сл. 5 / Рудолф Валдец, Свечано оtkривање Сјоменика Досијеју Обраговићу, 1914.

Грађански тип

Током 19. века национална идеја је дефинисала европска друштва.⁴⁰ Оснажена грађанска класа видела је у нацији темељ модерног времена. Споменици су имали једну од кључних улога у хомогенизацији етничких група и њиховом самопрепознавању на путу ка коначном уобличавању политички организованих нација.⁴¹ Крајем 19. века, грађански споменици су постављани на јавним просторима. Монархистички споменици имали су привилегију да буду једини визуелни артефакти, али с временом су допуњени грађанским споменицима. Снага грађанства у успону омогућила је да њихови прваци буду представљени фигуралним споменицима, као носиоци симболичког значења и комуникацијског потенцијала.

И поред изостанка јасног класног диференцирања српског грађанства, ипак се поједини фигурални споменици могу повезати с његовим деловањем. Два фигурална споменика су нарочито указивала на особености грађанских националних споменика – Сјоменик Јосифу Панчићу, дело Ђорђа Јовановића, откривен 1897. годи-

не,⁴² и *Споменик Доситеју Обрадовићу*, рад Рудолфа Валдеца, откривен на улазу у Калемегдан 1914. године (сл. 5).⁴³ Оба споменика изражавају прожимање грађанског и националног и представљају примере визуелизације концепта о хероју у скулптуралном медију. Јосиф Панчић је дефинисан као херој науке, док је Доситеј Обрадовић сврстан у тип хероја пера. Обојица великана се уклапају у општи концепт хероја заједнице који науком и просветом образују нацију.⁴⁴ Ипак, прикази гранчице у Панчићевим рукама и књиге у Доситејевој руци надиласе хуманистичке основе и универзалност визуелне поруке и поистовећују се с националним особеностима. Државни органи и патриотски опредељене грађанске организације поручују споменике – Министарство просвете Панчићев, а Одбор за прославу стогодишњице Доситејеве смрти Доситејев споменик – те су ови споменици претпостављали сvezу идеала либералног грађанства и државног апарата. Фигуралне споменике су приликом њиховог откривања патриотски говори преводили у корпус националних артефаката, а национално ангажовани осврти у периодици били су прожети снажним патриотским набојем.

Производња визуелног спомена окончала се ритуалом освећења. Велика патриотска славља, неретко праћена ефемерним манифестацијама и сложеним мултимедијалним изразима, потврђивала су изванредност догађаја и достојност изображеног лика, који је, по узору античког ритуала, достигао ванвремено освештење и коначно био смештен у пантеон хероја нације. Места на којима су почивали споменици постала су својеврсни псеудофунерални простори колективног сећања и места манифестације сећања на преминуле предводнике заједнице.⁴⁵

У истом контексту се рашчитава и постављање биста у јавним просторима. Још од античког доба биста својом формом (обрнути троугао) указује на концепт апотеозе и представља визуелни омаж бесмртној слави представљеног. Бисте истакнутих људи заједнице постављене у јавном простору постају педагошко-морализаторске

целине и друштвени узор. Београдски Калемегдан, дефинисан као зелени пантеон националне славе, постао је жижни простор на отвореном за постављање биста великана нације. На постаментима у виду стубова различитих форми, скулптуралне представе великана обликоване су у складу с европским трендом реактуализације њиховог култа. Биста песника Војислава Илића, рад Јована Пешића,⁴⁶ и попрсје политичара Јована Гавриловића из 1891. године, филолога Ђуре Даничића из 1893. године, и поете и сликара Ђуре Јакшића из 1896. године, дела Петра Убавкића, потврђују концепт визуелизације грађанских културних норми, које су у поезији виделе кључне универзалне и националне вредности надахнутих појединаца. Без обзира на разноликости формалног израза (класични академски израз, сецесија...), бисте и постаменти су садржински дефинисани као визуелни искази славе хероја. Тако су перципирана и попрсја Јосифа Панчића, Вука Стефановића Караџића и Доситеја Обрадовића, рад Петра Убавкића, постављена 1906. године на прочеље Треће београдске гимназије.⁴⁷ Оне исказују бесмртност утемељивача националне науке, културе, језика и просвете, те прожимање националних и грађанских идеала.

Национални тип (алегоријске персонификације и симболичне представе)

Алегоријске персонификације у име нације неретко су током 19. века представљале историјске догађаје и славне личности.⁴⁸ Алегоријска представа у скулптури претпостављала је, сходно дефиницији алегорије, свеобухватно преношење с познатог на замишљено значење.⁴⁹ Визуелним језиком, по могућству што јаснијим, представљало се опште.

Националне теме преиказиване су и у форми симболичних фигура. Етимолошки изведен из грчког језика, симбол представља знак распознавања.⁵⁰ Разломљен на два дела, он се имао поново спојити, и стога представља синоним за знамење. Крајем 18. века симбол поприма и идеолошко значење, као својеврсни знак одређених



Сл. 6 / Ђорђе Јовановић, *Сјоменик косовским јунацима*, откривен 1904. године (извор: Народна библиотека Србије)

група које симбол препознају као визуелни знак више вредности.

Током 19. века јавни простор европских држава дефинисале су многобројне алегоријске скулптуре (Германије, Маријане...).⁵¹ Ова идеално типизирана скулптурална дела представљала су националне персонификације. Особито је у Француској након пораза од Пруске 1871. године дошло до мултиплицирања ратних фигуралних представа, у чијем се центру нашла алегоријска персонификација Маријане.⁵² Славна група *Gloria Victis*, канонски приказ аутора Антоана Мерсијеа, приказује мајку нације док придржава палог војника. Овакве скулптуралне представе, посвећене ратним догађањима, надилазиле су конкретан историјски тренутак.⁵³ Варијације на тему истог догађаја, или теме, претпостављале су ослобођење од историјског збивања⁵⁴ и његово смештање у распознатљив иконографски тип. Знаменити споменик надвојводе Карла на бечком Тргу хероја манифестовао је сублимацију типа хероја с лепршавом заставом као симболом снаге.⁵⁵ Истовремено, овај тип је указивао на медијско про-



Сл. 7 / Ђорђе Јовановић, *'Гуслар'*, Айоџека у Чачку, снимак из 1937. (извор: Колекција Милоша Јуришића)

жимање вајарства са сликарством и графиком, и упућивао на стандардизацију тема историјског сликарства у скулптури као јавном медију.

Зачеци скулптуре у Србији такође се везују за историјске теме. Петар Убавкић је у Риму извео гипсани модел споменика *Мајка Србија (Pro patria mori)*, 1882. године. Међутим, као претпостављени монументални споменик палим борцима није био реализован. Дуго се веровало да је Убавкићев модел од гипса уништен током бомбардовања у Великом рату, али новија истраживања указују на претпоставку да је ипак сачуван.⁵⁶ На слици Ивана Тишова *Кабинет владе Николе Пашића* из 1922. године видљива је композиција која одговара Валтровићевом опису Убавкићеве фигуре објављеном у *Српским илустрираним новинама* 1882. године.⁵⁷ Мајка Србија са барјаком у руци придржава рањеног војника и потврђује изречено о типским алегоријским представама уобличеним по подобију одређених (над)историјских догађаја.

Кључни национални артефакт у форми персонификације у 19. веку јесте *Сјоменик косовским јунацима*, откривен у Крушевцу 1904. године



Сл. 8 / Ђорђе Јовановић, 'Велика Србија', 1901, хол Народне банке Србије (фотографија Стјанко Косић)

(сл. 6).⁵⁸ Дело Ђорђа Јовановића, излагано и награђено на Светској изложби у Паризу 1900. године, представља централни национални симбол у медију скулптуре.⁵⁹ Монументални споменик на реторички начин дефинише националне персонификације и симболичне фигуре. На врху споменика се налази централна фигура Бошка Југовића, кога придржава вила. Подножје споменика фланкирају алегориска персонификација Слободне Србије (Краљевине Србије) и симболична фигура гуслара. Симболична фигура гуслара представља типску фигуру ониричког певача, која је постала архетипска колективна слика чувара традиције.⁶⁰ Она је с временом претрпела преображаје, али је овом Јовановићевом представом дефинисан канонски и идентитетски приказ народног певача. У садејству са два бочна рељефа на бази постамента (*Милош Обилић убија Мураића* и *Причесті српске војске њред одлазак у Косовски бој*), препознати су и аплицирани грбови цара Душана, кнеза Лазара, Немањића и Краљевине Србије.

Гуслар с постамента *Косовској сјоменика* имао је и свој самостални приказ. Јовановић је



Сл. 9 / Симеон Роксандић, Свечано ојкривање Сјоменика изјинулим борцима за ослобођење Врања, 1903.

скулптуру *Гуслара* извео за потребе излагања на Светској изложби у Паризу 1889. године. Михаило Валтровић у њему није *јрејознао* српског гуслара и до његовог откупа за Народни музеј није дошло. Револтирани Јовановић је скулптуру послао у Чачак брату, који га је изложио у апотеци „Код гуслара“ (сл. 7). Скулптура је изазвала велико одушевљење у приватно-јавном простору, о чему сведочи вајар: *сељаци су скидали каје, а сељанке му љубиле руке као да је жив човек. Чачани су долазили као на чудо да виде – несрпској – Гуслара, а айошека моја браћа јосјане чувена у љири окруја.*⁶¹

Јовановић је на размеђи векова још двапут поновио алегориску персонификацију Србије, дефинисану њеним универзалним карактером као мајком нације, симболом виталности и регенерације. Представа Велике Србије са круном у руци, настала по наруџбини дипломатског кора из Париза за краља Александра Обреновића 1901. године, коначно је постављена у Војнотехничком заводу у Крагујевцу, центру војне индустрије српске државе.⁶² Допојасна фигура Велике Ср-



Сл. 10 / Симеон Роксандић, 'Рибар' ('Борба'), на Балканској изложби у Лондону 1907.
(извор: Колекција Милоша Јуришића)

бије, дело истог вајара, постављена је 1901. године у свечани хол Народне банке Србије (сл. 8), центру финансијске моћи државе.⁶³ Постављање обе скулптуралне представе у најважније установе Краљевине Србије потврђивало је њену стабилност и моћ владајуће грађанске класе. Истовремено, монархистички принцип, посебно скулптуре *Велика Србија*, указује на отвореност преливања структура, које би се могле растумачити и типологизирати у корпус монархистичких или монархистичко-националних споменика.

У склопу тезе о апстраховању историјских догађаја и њиховог редуковања на ниво симболичних фигура, и у контексту распознавања иконографије националних споменика војног карактера, можемо у ову групу сврстати и *Споменик изинулим борцима за ослобођење Врања*. Дело академског вајара Симеона Роксандића,⁶⁴ откривен на главном градском тргу у Врању 1903. године,⁶⁵ представља визуелизацију апотеозе палих војника у операцијама за ослобођење Врања у ратовима од 1876. до 1878. године (сл. 9). Фигура барјактара са заставом у руци надилази одређе-

ну историјску личност и постаје симболична фигура победе повезана с локалним наслеђем, која је с временом уметнута у колективно сећање као популарни локални топоним – *Чика Мишке*. На сличан начин је и Јован Пешић извео фигурални споменик у Књажевцу, откривен 1906. године.⁶⁶ Споменик јунацима из српско-турског рата 1876. представља барјактара који манифестује изнету тезу о симболичним фигурама са заставом као општим местом европске и српске јавне фигуралне скулптуре током последњих деценија 19. и почетком 20. века.

*

Коначно, крајем 19. и почетком 20. века, дошло је до извесних стилских и тематских новина у српској скулптури. Скулптура (фонтана) *Рибар* Симеона Роксандића, представљена на великој Балканској изложби у Лондону 1907. године (сл. 10), постављена на Калемегдану до 1911. године, указује на правац у поступку редукације форме.⁶⁷ Истовремено, идејни исказ ове скулптуре сведочи о структуралним изменама у европској култури крајем 19. века, која је преко минхенских

следбеника заживела и у српском културном простору. Приказ проточовека у виду такозваног рибара, и његова дивља борба с огромном змијом, представља визуелизацију еволуционих теорија. Изнад искључивости тезе о слободи аутономне ликовности и могућој потрази за чистом формом, приметан је исказ у прилог материјализацији актуелних научних исказа и концепта дарвинизма у медију скулптуре у визуелној култури.

Нове тенденције су утицале и на уобличавање форме и садржаја знаменитог Мештровићевог *Победника* из 1913. године.⁶⁸ Монументална скулптура, у суштини алегоричка представа, указује на победу српске војске у балканским ратовима. Она представља снагу првобитног Југословена, који је у време образовања културног простора јужних Словена садејствовао с актуелним европским трендовима. По окончању ратних операција, било је замишљено да *Победник* буде постављен на Теразијама у Београду. Монументалност и извесна редукција форме Мештровићеве скулптуре обједињене су са унутрашњим непатвореним патосом као материјализацијом компресоване енергије, која се још интензивније манифестовала у вајаревим фрагментима на *Сјоменику косовским јунацима*.⁶⁹ Почетак Првог светског рата је онемогућио постављање фигуре *Победника* на стубу који је требало да буде фокални центар замишљене величајне фонтане опточене лављим главама, турским маскама и фигурама коњаника.

НАПОМЕНЕ

*Рад је настао у оквиру пројекта Министарства науке и просвете Републике Србије, под називом *Представе идентитетских у уметности и вербално-визуелној култури новој века*, под редним бројем 177001.

- 1] Mittag 1987: 458–460.
- 2] *Исјо*.
- 3] Habermas 2017.
- 4] Mittag 1987: 458–460.
- 5] Warnke 2001.

Једна од могућих типолошких подела јавне фигуралне скулптуре у Краљевини Србији, уз ограђивање од преливања разноликих типова у релативно чврст и превасходно идејно уобличен садржински калуп, јесте монархистички, грађански и национални тип с појединим подструктурама. У центру јавне скулптуре нашла се антропоморфна пројекција друштвених и културних идеала у време коначног формирања модерне српске државе. Водећи културни прваци, попут Михаила Валтровића, истакнути вајари Симеон Роксандић, Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић, уз суделовање политичких и научних предводника заједнице, креирали су јавни простор у којем су изложене скулптуре као актуелни симболи нормирања друштвених основа. Сублимација таквих начела је представљена идејом о подизању чесме на Теразијама, у чијем центру је предвиђено да стоји Мештровићева фигура *Победника*. Монументални артефакт, замишљен да потврди победоносни повратак српске војске из Балканских ратова, кристалисао је вишедеценијски стилски и садржински развој фигуралних споменика у Краљевини Србији, дефинишући разнолике типове и њихова преплитања у медијском и јавном простору у периоду од 1882. до 1914. године.

Проф. др Игор Б. Борозан,
историчар уметности
Филозофски факултет, Београд
borozan.igor73@gmail.com

- 6] Telesko 2010: 137.
- 7] Тимотијевић 2001: нап. 10.
- 8] Telesko 2010: 137.
- 9] *Нав. дело*: 139.
- 10] Тимотијевић 2002: нап. 10.
- 11] Mittag 1987: 474–478.
- 12] Telesko 2010, 140.
- 13] *Исјо*.

- 14] Поједине анализе, попут деконструкције процеса (одбор, земљиште, финансирање) уобличавања *Сјоменика кнезу Милошу Обреновићу* у Неготину 1901. године. Ипак, анализе попут ове и деконструкције процеса у случају *Сјоменика Јосифу Панчићу* у Београду – нису довољне да се изведу општи закључци: Борозан 2006: 165–185; Тимотијевић 2002–2003: 226–231.
- 15] Тимотијевић 2002: 45–78.
- 16] Више о улози српског народа у новоствореној држави јужних Словена: Димић 1996.
- 17] Павловић 1962; Борозан 2006: 78–79.
- 18] Warnke 2001: 8–10.
- 19] Макуљевић 2006: 292–302.
- 20] *Нав. дело*: 302–308.
- 21] Mittig 1987: 457–458.
- 22] Бан, М. (1857), Споменик Карађорђу, *Српске новине* 4, 10. јануара, прештампано у: Тошић 1985: 131.
- 23] Тошић 1985: 161.
- 24] Тимотијевић 2001: 39.
- 25] Брајовић и Борозан 2016: 85–97.
- 26] Fehel 1874: 362–367.
- 27] McCormick 1990.
- 28] Валтровић 1874.
- 29] Тимотијевић 2002: 68.
- 30] *Штампа*, 18. јун 1903.
- 31] Симић 1973: 32.
- 32] Borozan 2016: 157–176.
- 33] Борозан 2006.
- 34] Симић 1989: 290–295; Тимотијевић 2012: 309–314.
- 35] Тимотијевић 2012: 271–316.
- 36] Јовановић 2005: 52.
- 37] *Нав. дело*: 119–120.
- 38] Стевановић 1930: 13.
- 39] Борозан 2012: 9–26.
- 40] Макуљевић 2006: 3–14.
- 41] Pintar Manojlović 2014: 55.
- 42] Тимотијевић 2002/2003: 211–243.
- 43] Тимотијевић 2001: 39–56.
- 44] Карлајл 1903.
- 45] Kulanž 1895.
- 46] Тимотијевић 2001–2002: 187–210.
- 47] Симић 1989: 318–323.
- 48] Telesko 2010: 137; Макуљевић 2006: 211–213.
- 49] Büttner and Gott dang 2006: 142–143.
- 50] *Нав. дело*: 164–165; Mittig 1987, 474–478; Telesko 2010.
- 51] Agulhon 1981; Telesko 2010: 149.
- 52] Hargrove 2005: 53–82.
- 53] Telesko 2010: 150.
- 54] *Исјо*.
- 55] *Нав. дело*: 154.
- 56] Грујић 2017: 16.
- 57] Према: Грујић 2017: 16.
- 58] Borozan 2013: 274–280.
- 59] Јовановић 2005: 41–50.
- 60] Тимотијевић 2004: 271, 278.
- 61] Јовановић 2005: 107.
- 62] Борозан 2006: 99–103.
- 63] Гордић: 90.
- 64] Миловановић-Симић 1962–1963: 453.
- 65] *Вечерње новости*, 23. децембар 1903.
- 66] Павловић 1963: 67, 70.
- 67] Борозан 2014: 33–48.
- 68] Ignjatović 2007: 43–61; Ванушић 2009: 193–210.
- 69] Strajnić 1919.

ЛИТЕРАТУРА:

Agulhon, M. (1981), *Mariane Into Battle, Republican Imagery and Symbolism in France 1789–1880*, Cambridge: Cambridge University Press.

Alings, R. (1996), *Monument und Nation: das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871–1918*, Berlin: Verlag de Gruyter.

Борозан, И. (2006), *Рејрезенцијативна култура и њолијичка њројатанда. Сјоменик кнезу Милошу у Нејојину*, Београд: Филозофски факултет у Београду.

Борозан, И. (2012), Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање, *Наслеђе XIII* (Београд): 9–26.

Borozan, I. (2013), *Kruševac kao ideološki topos i konstruisanje Kosovskog mita u 19. veku*, u: Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini, ur. Milosavljević A., Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet u Beogradu, 261–286.

Борозан, И. (2014), Обнова антике и архајски модернизам: Фонтана 'Рибар' ('Борба') Симеона Роксандића, *Наслеђе XV* (Београд): 33–48.

- Borozan, I. (2016), The National-Dynastic Monument in the Kingdom of Serbia, *Balkanica XLVII* (Belgrade): 157–176.
- Борозан, И. (2017), Политичка иконографија и скулптура у служби меморисања народног краља: Споменик краљу Петру I Карађорђевићу у Бијељини, *Зборник Мајишце српске за ликовне уметности* 45 (Нови Сад): 249–266.
- Брајовић, С. и Борозан, И. (2016), Репрезентација моћи у малом формату: коњаничка скулптура Луја XIV из Државне уметничке колекције дворског комплекса у Београду, *Зборник Мајишце српске за ликовне уметности* 44 (Нови Сад): 85–97.
- Büttner, A. and Gottdang, A. (2006), *Einführung in die Ikonographie*, München: Verlag C. H. Beck.
- Валтровић, М. (1874), *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века III. Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Београд: Штампарија Н. Стефановића и дружине.
- Ванушић, Д. (2009), Подизање споменика Победе на Теразијама, *Наслеђе IX* (Нови Сад): 193–210.
- Грујић, В. (2017), *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд: Народни музеј.
- Димић, Љ. (1996), *Културна историја Краљевине Југославије I–III*, Београд: Стубови културе.
- Warnke, M. (2001), *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg: Forschungsstelle Politische Ikonographie.
- Ignjatović, A. (2007), *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd: Građevinska knjiga 2007.
- Јовановић, М. (2005), *Ђока Јовановић 1861–1953*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Куланж, Ф. (1895), *Држава старог века (Cité antique)*: студија о култури, праву и установама Грчке и Рима, Београд: Државна штампарија.
- Макуљевић, Н. (2006), *Уметности и национална идеја у XIX веку*: систем европске и српске визуелне културе у служби нације, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- McCormick, M. (1990), *Eternal Victory : Triumphal rulership in late antiquity, Byzantium and early Medieval West*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mittig, H. E. (1987), *Das Denkmal*, in: *Kunst : Die Geschichte ihrer Funktionen*, ed. Busch W. and Schmoock P., Berlin : Weinheim: 457–489.
- Nipperdey, T. (1968), Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, *Historische Zeitschrift* 206 (Oldenbourg): 529–585.
- Павловић, А. (1962), *Јавни споменици на њодручју Београда*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.
- Павловић, К. (Нови Сад), Један заборављени српски вајар – Јован Пешић, *Зборник Мајишце српске за друштвене науке* 34 (Нови Сад): 63–73.
- Pintar Manojlović, P. (2014), *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju : Čigoja štampa.
- Telesko, W. (2010), *Das 19. Jahrhundert : Eine Epoche und ihre Medien*, Wien: Böhlau.
- Тимотијевић, М. (2000–2001), Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану, *Годишњак града Београда XLVII–XLVIII* (Београд): 187–210.
- Тимотијевић, М. (2001), Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића, *Наслеђе III* (Београд): 39–56.
- Тимотијевић, М. (2002), Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, *Наслеђе 4* (Београд): 45–78.
- Тимотијевић, М. (2002–2003), Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу, *Годишњак града Београда XLIX–L*: 211–243.
- Тошић, Д. (1985), Идеје и расправе о Карађорђевој споменику у документима српске штампе 1875. године, *Годишњак града Београда XXXII* (Београд): 125–167.
- Трифунковић, Л. (1973), *Петар Убавкић*, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду.
- Fehl, P. (1974), The Placement of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVII*: 362–367.
- Habermas, J. (2017), *Teorija komunikativnog delovanja I–II*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Hargrove, J. (2005), *Qui vive? France! War Monuments from the Defense to the Revanche*, in: *Nationalism and French Visual Culture 1870–1914*, ed. Hargrove J. and McMillian N., New Haven and London: Yale University Press: 53–82.

TPOLOGY OF PUBLIC FIGURAL SCULPTURE IN THE KINGDOM OF SERBIA (1882–1914)*

IGOR BOROZAN

The definition of a monument taken in its narrow sense says that it is an immovable work of art worthy of preservation.^I The term ‘monument’ refers to an artistic figural statue (piece) installed in a public space to serve as a permanent memorial of a person or an event.^{II} Defining figural monument as a specific means of communication coincides with Habermas’ theory of communicative action.^{III} Figural monument is understood as a primary means of information exchange in public spaces. A sculptural work of art emerges as a result of actions by certain groups and individuals and is perceived as a product of time with historical background.^{IV} Therefore, through the prism of political iconography, recognisability is its most lasting feature.^V Sculpture is created in a determined interspace between the intention of the visual message sender and the intended recipient. It is the result of community expectations and represents the visual expression of the official representational culture and a socio-cultural creation.^{VI}

The definition of a figural monument is founded on the renaissance reinterpretation of an ancient public sculpture.^{VII} The revival of ancient ideals in the Renaissance period led to the renewal of the concept of statue and its moralising and didactic connotation.

Heroic representation of an individual represented a personification of the specific historical figure while simultaneously creating the impression of the suprapersonal, given that the individual became the universal.^{VIII}

Pliny’s descriptions of the Ancient Roman sculpture (*Historia Naturalis*) were reactivated in Alberti’s famous tractates *De Statua* from 1432 and *De re aedificatoria* from 1452. They, as well as the works of other renaissance authors, foster the idea of statue as a visual mark that inspires memories of respectable members of community and important historical events. Statue implies a socially committed insertion into space and history, and, therefore, represents a modern response to contemporary social challenges. Serving as a reminder, it has a social impact in appropriate spaces (interior and exterior). Squares, streets and public buildings (churches, city halls, palaces etc.) become dynamic spaces of intercommunicative action between the object and the subject, maintaining the social and cultural ideals of a community.

In 1774, Johann Georg Sulzer predicted the 19th century climate and fascination with monuments, emphasising the Janus-like nature of a monument that embodies the experienced and confirms

the present progress.^{IX} The process reached its peak in the 19th century, which led to a real monumantomania resulting in the expansion of figural and other monuments in public spaces.

Finally, one of the possible typological classifications of figural monuments – the one by Hans Mittag, which was criticised in science as being over-simplified^X – divided monuments into standing figures, figures on throne and equestrian figures (statues).^{XI} In the context of classifying sculptures from the period of the Kingdom of Serbia, a more appropriate division seems to be that of Werner Telesko, who identified three key political types of monuments: monarchical, civic and nationalistic (popular).^{XII} Following Ekkehard Mai's canonical study on monuments, Telesko states that this classification is also prone to relativising and that, in effect, the *mixed type* dominates across various forms.^{XIII}

This classification seems to be the most applicable with regard to the monument culture in Serbia in the late 19th and early 20th century. However, it has largely been simplified, because there are no synthetic studies on monument financing and their classification as determined by social groups that supported the construction or had a share in the purchase of the land where the monuments were installed.^{XIV} The overview of social and economic conditions for creating the monuments of Serbian monument culture cannot be fully grasped, which somewhat hinders their strong structural definition. Therefore, the derived typological analysis of figural sculpture in the public space of the Kingdom of Serbia rests upon formal and substantive characteristics.

Public figural sculpture in the Kingdom of Serbia, essentially framed by social, cultural and ideological circumstances of the period, is defined as part of general artistic tendencies in the sculptural practice of nineteenth-century Europe. Its local idioms are primarily related to the choice of themes and adherence to the theory of suitability which implied the visualisation of the national costume, physiognomy and other restrictions of the home ground. Popular stylistic expressions (symbolism, academism etc.) determined the formal appearance of sculptures. The

communicative potential of public figural sculpture, sublimated in various figural monuments, maintained the potential of social impact through visual works in public space.

Specific determinants outline the studies and typological designation of public figural sculpture in Serbia from 1882 to 1914. This period defines the historical state framework for periodising Serbian public figural sculpture. The evolution of the young Serbian state into a monarchy ended the century-long process of shaping the national and political emancipation of the Serbian people. The grand ephemeral spectacle organised on the occasion of the unveiling of the monument to Prince Mihailo Obrenović in Belgrade in 1882 coincided with the proclamation of the Kingdom of Serbia (Fig. 1),^{XV} which indicates that the installation of the figural sculpture was a political issue of primary concern.

On the other hand, this historical period of the Serbian monarchy ended with the beginning of the Great War and its transformation into the state union of South Slavs, which resulted in ideological and cultural changes.^{XVI} The new circumstances generated new interpretations of the nature and purpose of sculpture, despite the fact that almost all renowned sculptors continued working in the newly formed state.

In their broader sense, monuments also existed in Serbia prior to the proclamation of the Kingdom of Serbia^{XVII}: Vozarević's cross in Vračar from 1847 and Monument to the Liberators of Belgrade from 1848, Fidelis Kimmel's Harvester from 1852, Jozef Klemens's bust of Karađorđe from 1855, the bust of Prince Miloš Obrenović made by Ioannis Kossos in 1861, and the funeral monument to Prince Miloš Obrenović at the Belgrade Cathedral Church made by Johannes Schilling in 1874, all tell of the existence of monument culture on Serbian soil in the mid-nineteenth century. However, this partial monument and figural corpus is insufficient to draw conclusions on the existence of a standardised monument culture in the Serbian state, the conditions for which were made only upon Serbia's full independence in 1878 and its rise to the level of kingdom in 1882.

Figural sculpture of the Kingdom of Serbia is viewed through the prism of political discourse, which sees the aesthetic as *charismatic*^{xxviii} and surpasses the practice of analysing a sculpture as an autonomous work of art. Typologising, which is mainly related to figural artefacts in urban areas (squares and streets), does not offer a comprehensive definition of the notion of monument.^{xxix} Therefore, this paper does not include analyses of other monument types that are primarily regarded as public monuments in the broad sense (obelisks, triumphal pillars, memorial trees, memorial buildings, memorial temples, memorial fountains and memorial graves).^{xxx} In a broader meaning of the term monument, and according to Mittig's definition, monuments can be movable works – small portrait busts and similar figures – and collections of historical sources, memorial books, building complexes, memorial spaces (concentration camps etc.).^{xxxi}

This served as the basis for theoretical development of the concept of figural sculpture in nineteenth-century Serbia. Matija Ban, who engaged in discussion with Ljubomir Nenadović about erecting a monument in honour of Duke Karađorđe, insisted on visualising great people in figural form.^{xxxii} Countering the stance that a school named after Karađorđe should be built, as stated in Nenadović's text *On Monuments* published in newspaper *Šumadinka* in 1857,^{xxxiii} suggestions were made to build the National Theatre whose roof top would be adorned with a figural representation of the leader of the First Serbian Uprising. It was a revocation of the ancient understanding of the monument as a sublimation of public virtues, which is erected in honour of an esteemed member of society and complemented by the idea of moral betterment of the community.^{xxxiv}

Monarchical monuments

Despite the undeniable need of monarchs across Europe to maintain their supreme prerogative of power, in the 19th century, in some cases, the monarchical principle of rule coexisted with the nationalistic idea. Advocated by ever more influential prominent citizens and elite members of the bourgeoisie, the nation-

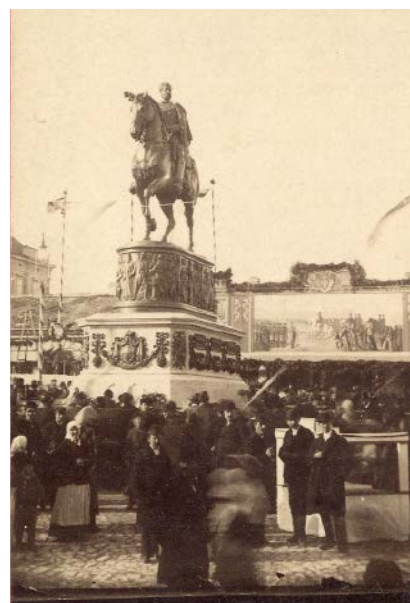


Fig. 1 / Unveiling of the Monument to Prince Mihailo Obrenović in 1882

alistic idea imposed significant limitations for European monarchs. This is the reason why monarchical monuments are seen as manifestations of the dynastic and nationalistic concept, particularly materialised in the form of equestrian statues.

From the ancient to the renaissance and, particularly, baroque culture, equestrian sculpture is the pinnacle of the visualisation of power and dignity of the person represented.^{xxxv} The Aristotelian concept of magnificence is embedded in the essence of expression and rhetorical gesture of the horseman. The power of the visual was felt through powerful representations of horsemen, who in the pre-modern and modern era visually reflected the concept of absolutistic supremacy of rulers and the immutability of the monarchical concept of ruling power. The visual paradigm of the equestrian sculpture of European civilisation was the monumental representation of Roman Emperor Marcus Aurelius, which sublimated the concept of the ideal ruler as the perfect leader of the community.^{xxxvi} What is more, every representation of a ruler mounted on a horse was a sublimation of the notion of *adventus augusti* – triumphal entry into the city.^{xxxvii}

In the Serbian society, the concept of representation of the ideal ruler is largely attributed to Mihailo Valtrović, a leading cultural ideologist of the last decades of the 19th century. In his book *Projekti za spomenik počivšem knjazu Mihailu Obrenoviću III* (eng. *Designs for the monument to late Prince Mihailo Obrenović III*) published in 1874,^{XXVIII} Valtrović defined the representation of the ruler as a set of fundamental virtues that embody the suprapersonal concept of state government transposed into the monarchical ruling system.

The proclamation of the Kingdom of Serbia in 1882 was celebrated with a pompous unveiling of the monument to Prince Mihailo Obrenović at the central square in Belgrade. This outstanding monument – the work of Florentine sculptor Enrico Pazzi, which was cast in the workshop of Munich-based artisan Ferdinand von Miller in 1879 – sublimated the idea of the ideal ruler. The base, made according to Konstantin Jovanović's design, complemented the idea of absolutism with nationalistic elements. In addition to serving as the foundation for the equestrian statue, the base bears a visual expression in the form of reliefs, emblems and inscriptions that complete and decipher often abstract figural representations. The family coat of arms at the front of the base is the visual representation of the ruling dynasty. As part of the dynastic manifestation of the Obrenović family, spreading above the coat of arms on the bronze pedestal is the key relief dynastic representation *Prince Miloš in Takovo*. Furthermore, the three remaining reliefs on the oval pedestal demonstrate a combination of dynastic and nationalistic structures. Representation *Serbian Gousle Player* ornaments the back of the pedestal and offers symbolic associations to the creative structure of the Serbian nation. Equally striking is representation *Serbs take an oath on the grave of Prince Mihailo* on the lateral side of the pedestal. The unity between the late ruler and the gathered people signifies the concept of nationality, which the ruling dynasty emphasised in the context of propagandist agitation. Finally, relief representation *National deputation before Prince Mihailo* is located on the other lateral side of the pedestal, outlining the concept of

limitation of power and an *agreement* between the constitutional people and their ruler, dynasty and monarchy as a whole.^{XXIX}

A monument that may also fall under the monarchical and nationalistic framework is the unrealised representation of King Milan, which was supposed to be made by French sculptor Antoine Mercier in 1904. Shortly before the May Coup, the sculptor came to Belgrade and brought a model of the envisaged monumental equestrian statue that was to be placed at the entrance to Kalemegdan. Contemporary reporters of the *Štampa* daily supported the thesis on the nationalistic-monarchical structure of the monument: *The monument is to be 12 meters high, cast in bronze, and placed on a base made of Serbian granite. The location for the monuments has also been chosen: at the entry to the Upper Town. King Milan would be on a horse, in his general uniform, the monument would also include two female figures – one on the front, and the other on the back of the monument, where one would represent Serbia, leaning on a double-bladed sword, with a large double-headed eagle spreading wings at her feet. A date would be inscribed below: 1881. The other female figure, which would represent Serbia in the 14th century, would hold a wounded soldier in her arms. Another soldier would lie at her feet in agony, and next to him – the Serbian eagle with broken wings. A date would be inscribed below: 1389. On the side of the monument, there would be two large reliefs that would depict King Milan receiving the keys of the city of Niš, and reading the proclamation of Serbia's independence before the National Assembly. The front of the monument would bear the following inscription: Regi Milano I. Patrie gratitudo erexit.*^{XXX}

This majestic monument, conceived to follow the principles of European monumentalism particularly present in Germany, exhibited ancient morality in the modern era. In addition to the dynastic representation of King Milan, the allegorical personification of Serbia, the double-headed eagle as the national emblem and the proclamation of national independence communicate, clear features of national identity in the modern age and its roots in the Middle Ages.

The reign of King Aleksandar Obrenović saw a burst in the production of busts of the ruler. Although busts do not visualise the entire human body, their form allows them to be included under figural representations. The bust of King Aleksandar Obrenović was particularly envisaged to be the visual emblem of the state and dynasty in public spaces of exceptional importance. In 1895, Petar Ubavkić designed a bust of the ruling monarch to be placed at the Ministry of Finance, Ministry of Army, Ministry of Education and the National Assembly.^{xxxI}

A sort of a dynastic triptych was created in the late 19th and early 20th century – the work of the leading academic sculptors, Đorđe Jovanović and Simeon Roksandić – which marks the peak of the use of public figural monuments in service of the Obrenović family dynastic propaganda. Monuments in Požarevac (1898),^{xxxII} Kragujevac (1899 – Fig. 2) and Negotin (1901 – Fig. 3)^{xxxIII} were erected at the time of the fading power of the last members of the Obrenović dynasty to help maintain the shaken regime of Aleksandar Obrenović. Unveiled at the central open spaces of the cities – at the Market Square in Negotin, in front of the Cathedral Church, and at the King's Square in Požarevac, in front of the District administration building, the works demonstrated a symbiosis of artificial and central city monuments. In Kragujevac, the monument was placed in the great hall of the Kragujevac Secondary School, symbolically inserting a dynastic monument into the key education institution of the city.

Each of the three monuments depicts the founder of the Obrenović dynasty in a consecrated mantle and folk costume, with a calpac in his hand or on his head, and with a sabre at his belt or him leaning on it, as presented on the monument in Požarevac. The canonical representation of Prince Miloš in the prime historical moment of his life supported the thesis on idealistic realism as a form of expression in representing the Prince in the sculptural medium at the turn of the century. There were no significant reliefs at the pedestals of these three monuments. The representation of the kingdom's coat of arms on the front of the Negotin monument's pedestal and verbal inscriptions

honouring Prince Miloš, the dynasty and the nation on the monuments in Negotin, Požarevac and Kragujevac demonstrate the unification of the visual and the verbal language in service of the ruling dynasty's propaganda.

The beginning of the 20th century saw the resurfacing of two more monarchical monuments that, due to certain unfavourable circumstances, were not installed in public spaces. From 1898 to 1900, Petar Ubavkić worked on the model of the monument *Takovo Uprising*, which was displayed in the Serbian Pavilion at the Paris Exposition but was not cast in permanent material.^{xxxIV} The representation of Prince Miloš Obrenović and Archimandrite Milentije recreates the moment of the beginning of the Second Serbian Uprising and sublimates the entire uprising led by Prince Miloš. Ubavkić's work is the visual representation of the most important date of the Obrenović dynasty's 19th century reign and includes references to numerous paintings dedicated to the beginning of the Second Uprising.^{xxxV}

In 1904, Marko Stojanović envisaged a dual bust dedicated to the founders of Serbian dynasties and leaders of the Serbian revolution – Prince Miloš and Karađorđe.^{xxxVI} The esteemed lawyer and Vice-Governor of the National Bank wanted to epitomise the dynastic concordance using the visual language, so as to reinforce the shaken national unity. He entrusted the construction to acknowledged national expert Đorđe Jovanović.^{xxxVII} Despite the expectations of the procurer and occasional attempts, the dual sculpture stood until 1930, most likely at Kalemegdan.^{xxxVIII}

The last great figural monarchical monument in the era of the Kingdom of Serbia was unveiled in 1913 at Kalemegdan (Fig. 4).^{xxxIX} The Monument to Duke Karađorđe – the work of sculptor Paško Vučetić, is the sublimation of the new dynasty's representation. The figural representation of Duke Karađorđe, the father of the modern Serbian nation and the founder of the Karađorđević dynasty, was placed on a pedestal in the form of a natural rock. The gift of the permanent military staff, ceremonially unveiled at the celebration of the Serbian army's victory in the Balkan Wars, designated this monument as a monarchical-nationalist-



Fig. 2 / Monument to Prince Miloš Obrenović
by Đorđe Jovanović, 1899

tic representation. The monument reflects an emphasised military tone: the pedestal holds a figural scene depicting several timelessly *connected* characters. A rebel from the First Serbian Uprising and a modern-day soldier, a symbolic figure of a fairy with a flag, and a symbolic figure of a gusle player confirm the nationalistic concept of the ruling Karađorđević dynasty and make a visual homage to the power and strength of the ruling dynasty and its masculine spirit.

Civic type

In the nineteenth century, the idea of nationalism defined European societies.^{XL} The strengthened bourgeoisie saw nation as the foundation of the modern era. Monuments had one of the key roles in homogenising ethnic groups and in them recognising each other on the path to the final shaping of politically organised nations.^{XL1} In the late 19th century, civic monuments were being installed in public spaces. Monarchical monuments' privilege of being the single visual artefacts waned gradually as civic monuments started to emerge. The power citizens held made it possible for the best among them to be represented



Fig. 3 / Unveiling ceremony of the Monument to Prince
Miloš Obrenović in Negotin in 1901

through figural monuments as bearers of symbolic meaning and communication potential.

Despite the lack of clear class differentiation of the Serbian bourgeoisie, some figural monuments can be connected to their influence. Two figural monuments particularly exhibited the characteristics of civic nationalistic monuments – the monument to Josif Pančić, the work of Đorđe Jovanović, unveiled in 1897,^{XLII} and the monument to Dositej Obradović, the work of Rudolf Valdec, unveiled at the entrance to Kalemegdan in 1914 (Fig. 5).^{XLIII} The civic and the national entwine in both of these monuments that stand as examples of the visualisation of the concept of hero in the sculptural medium. Josif Pančić is defined as the hero of science, while Dositej Obradović is regarded as the hero of the written word. Both renowned men fit into the general concept of the hero of the community, who educate the nation through science and enlightenment.^{XLIV} However, the twig in Pančić's hands and the book in Dositej's hand surpass humanistic foundations and the universality of visual message, and become equal to national characteristics. Commissioned by state authorities –

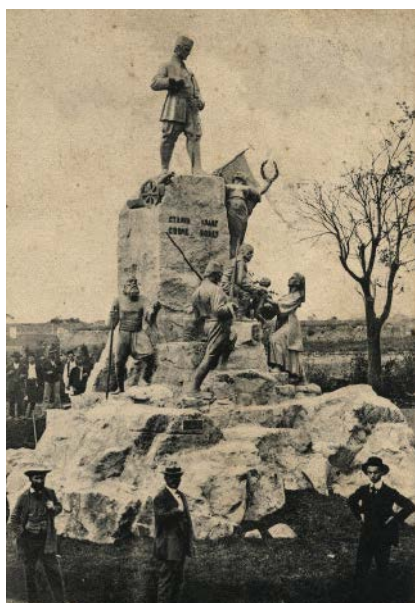


Fig. 4 / *Monument to Karadžić by Paško Vučetić, 1913*
(private collection of Miloš Jurišić)



Fig. 5 / *Unveiling ceremony of the Monument to Dositej Obradović by Rudolf Valdec in 1914*

the Ministry of Education commissioned the monument to Pančić, while the monument to Dositej was commissioned by the Committee for the celebration of the 100th anniversary of Dositej's death, composed of members of patriotic civil society organisations – these monuments embodied the connection between the ideals of liberal citizens and the state authorities. The patriotic speeches at their unveiling placed these figural monuments into the corpus of nationalistic artefacts, while nationalistically oriented articles in the press contained a strong patriotic charge.

The production of visual commemoration ended with the ritual of consecration. Grand patriotic celebrations, often complemented by ephemeral manifestations and complex multimedia expressions, confirmed the magnificence of the event and worthiness of the represented person who, like in the ancient ritual, achieved eternal consecration and was finally placed in the pantheon of national heroes. The places where the monuments were installed became a sort of pseudo-funeral spaces of collective memory and places of remembrance of the deceased pillars of the community.^{XLV}

The installation of busts in public spaces can also be explained in the same context. Ever since the ancient period, through its form (reversed triangle), the bust emphasised the concept of apotheosis and was a visual homage to the immortal glory of the represented. The busts of prominent members of the community placed in public spaces become pedagogical and moralising pieces and role models for the community. Belgrade's Kalemegdan, defined as a green pantheon of national glory, became the most popular open space for placing the busts of the giants of the nation. With various forms of pillars as bases, the sculptural representations of distinguished people were sculpted according to the European trend of reactualisation of their cult. The bust of poet Vojislav Ilić by Jovan Pešić^{XLVI} and the busts of politician Jovan Gavrilović from 1891, philologist Đuro Daničić from 1893, and poet and painter Đura Jakšić from 1896, all made by Petar Ubavkić, reaffirm the concept of the visualisation of civic cultural norms that found key universal and national values in the poetry of inspired individuals. Regardless of the variety of formal expression (classical academic expression, secession etc.),

busts and pedestals are defined as visual expressions of the glory of heroes. The same can be said for the busts of Josif Pančić, Vuk Stefanović Karadžić and Dositej Obradović, which were made by Petar Ubavkić and placed in 1906 at the entrance to the Third Belgrade Gymnasium (former Josif Pančić Gymnasium).^{XLVII} They convey the immortality of the founders of national science, culture, language and education, and the permeation of national and social ideals.

Nationalistic monuments (allegorical personifications and symbolic representations)

In the 19th century, allegorical personifications in the name of the nation often represented historical events and famous people.^{XLVIII} In accordance with the definition of allegory, allegorical representation in sculpture assumed comprehensive transposition from the known to the imagined meaning.^{XLIX} The visual language was used to present the universal, as clearly as possible.

Nationalistic themes were also represented in the form of symbolic figures. Etymologically originating from the Greek language, symbol represents a distinguishing sign.^L Broken in two, it can be reassembled, and therefore is a synonym for recognition. In the late 18th century, symbol also acquires an ideological meaning, as a kind of a sign of particular groups that recognise symbol as a visual sign of greater value.

In the 19th century, the public space of European countries was dominated by numerous allegorical sculptures (Germania, Marianne, etc.).^{LI} These idealistically typified sculptural works represented national personifications. In France, particularly after the defeat by Prussia in 1871, there was an upsurge of war figural representations with the allegorical personification of Marianne at the centre.^{LI} Famous group *Gloria Victis*, a canonical representation authored by Antoine Mercier, shows the mother of the nation holding a fallen soldier. Such sculptural representations, dedicated to war-time events, transcended that specific historical moment.^{LI} Variations of the same event or themes assumed *liberation* from the historical event^{LIV} and its incorporation into a recognisable

iconographic type. The famous Monument to Archduke Charles at Heroes' Square in Vienna manifested the sublimation of the hero waving a flag as a symbol of strength.^{LV} Furthermore, this type demonstrated how the medium of sculpture is interconnected with painting and graphic arts, pointing to the standardisation of the themestypical of historical painting in sculpture as a public medium.

The beginnings of sculpture in Serbia also relate to historical themes. Petar Ubavkić made a plaster model of monument Mother Serbia (*Pro patria mori*) in Rome, in 1882. However, the assumed monument to fallen soldiers was not constructed. It was long believed that Ubavkić's plaster model was destroyed in bombing during the Great War, but recent studies have shown that it may have been preserved.^{LVI} Ivan Tišov's painting *Cabinet of Prime Minister Nikola Pašić* from 1922 shows a composition that corresponds to Valtrović's description of Ubavkić's figure published in newspaper *Srpske ilustrovane novine* in 1882.^{LVII} Mother Serbia holding a flag and a wounded soldier confirms the said about typical allegorical representations of certain (supra-) historical events.

The key nineteenth-century artefact in the form of personification is the Monument to Kosovo Heroes, unveiled in Kruševac in 1904 (Fig. 6).^{LVIII} The work of Đorđe Jovanović, which was exhibited and awarded at the 1900 Paris Exposition, is the central national symbol in the sculptural medium.^{LIX} The colossal monument rhetorically defines national personifications and symbolic figures. At the top of the monument stands the central figure of Boško Jugović held by a fairy. The base of the monument is flanked by the allegorical personification of Free Serbia (Kingdom of Serbia) and a symbolic figure of a gousle player. The symbolic figure of a gousle player is a typical figure of the oneiric singer, which became the archetypal collective image of the keeper of tradition.^{LX} It went through transformations over time, but Jovanović's representation defined the canonical and identity-related image of the folk singer. Complemented by two lateral reliefs at the base of the pedestal (*Miloš Obilić kills Murad* and *Holly communion of the Serbian army before the Battle of Kosovo*) are the coats of



Fig. 6 / Monument to Kosovo Heroes by Đorđe Jovanović, unveiled in 1914 (National Library of Serbia)



Fig. 7 / Gousle-player by Đorđe Jovanović in a pharmacy in Čačak, a photo from 1937 (private collection of Miloš Jurišić)

arms of Emperor Dušan, Prince Lazar, the Nemanjić dynasty and the Kingdom of Serbia.

The gousle player sitting at the base of the Kosovo Monument also had his own individual representation. Jovanović made a sculpture of the Gousle Player for the exhibition at the 1889 Paris Exposition. Mihailo Valtrović did not *recognise* the Serbian gousle player in it, which is why it was not bought for the National Museum. Revolted Jovanović sent the statue to his brother in Čačak, who displayed it in his pharmacy *Kod guslara* (eng. *At Gousle Player's*) (Fig. 7). The sculpture raised great admiration in the public-private space, as witnessed by the sculptor: *the peasants took off their hats, while women kissed his hands as if he were a living man. The people of Čačak came as if they were going to see a miracle – the un-Serbian gousle player, and my brother's pharmacy became famous in three districts.*^{LXI}

At the turn of the century, Jovanović made another two recreations of the allegorical personification of Serbia, which was defined by its universal character as the mother of the nation, the symbol of vitality and regeneration. The representation

of Great Serbia with a crown in hand, commissioned by the diplomatic corps from Paris for King Aleksandar Obrenović in 1901, was finally placed at the Military Technical Institute in Kragujevac – the centre of military industry of the Serbian state.^{LXII} In 1901, a waist-length sculpture of Great Serbia, the work of the aforementioned sculptor, was installed in the great hall of the National Bank of Serbia (Fig. 8) – the centre of the financial power of the state.^{LXIII} Installation of both sculptures in the most important institutions of the Kingdom of Serbia affirmed its stability and the power of the ruling bourgeoisie. At the same time, the monarchical principle, particularly of the sculpture of Great Serbia, demonstrates free intertwining of structures, which could be interpreted and classified into the corpus of either monarchical or monarchical-nationalistic monuments.

In accordance with the thesis on abstracting historical events and reducing them to the level of symbolic figure, and in the context of distinguishing the iconography of nationalistic monuments of military nature, this group can also include the Monument to the soldiers fallen in the liberation of Vranje. The



Fig. 8 / *Great Serbia* by Đorđe Jovanović, 1901, the entrance hall of the National Bank of Serbia (photo by Stanko Kostić)

work of academic sculptor Simeon Roksandić,^{LXIV} unveiled at the main square in Vranje in 1903,^{LXV} is the visualisation of the apotheosis of soldiers fallen in battles for the liberation of Vranje in the period 1876–1878 (Fig. 9). The figure of the flag-bearer holding a flag transcends a specific historical figure and becomes a symbolic figure of victory related to the local heritage, which was over time inserted into the collective memory as a popular local toponym – uncle Mitke. Jovan Pešić made a similar figural monument in Knjaževac that was unveiled in 1906.^{LXVI} The Monument to the Heroes of the Serbian–Turkish War of 1876 depicts a flag-bearer that demonstrates the proposed thesis on symbolic figures with a flag as a common trope of the European and Serbian public figural sculpture in the late 19th and early 20th century.

*

Finally, in the late 19th and early 20th century, certain stylistic and thematic novelties emerged in Serbian sculpture. Simeon Roksandić's sculpture (fountain) *The Fisherman*, which was displayed at the 1907 Balkan States Exhibition in London (Fig. 10) and installed at Kalemegdan by 1911, points to a tenden-



Fig. 9 / *Simeon Roksandić, Unveiling ceremony of the Monument to the soldiers fallen in the liberation of Vranje in 1903*

cy towards reduction in form.^{LXVII} Furthermore, the idea behind the sculpture is an indicator of structural changes in the European culture in the late 19th century, which through its adherents in Munich reached the Serbian cultural scene. The representation of the protohuman as a fisherman and his wild struggle with a huge snake is a visualisation of the evolution theories. In addition to the exclusivity of the thesis on the freedom of autonomous art form and potential search for the pure form, the sculpture also represents the materialisation of modern scientific theories in the sculptural medium as part of the materialisation of the concept of Darwinism in the visual culture.

New tendencies affected the form and substance of the famous Meštrović's monument, *The Victor*, built in 1913.^{LXVIII} This monumental sculpture, which is essentially an allegorical representation, symbolises the Serbian army's victory in the Balkan Wars. It represents the strength on the first Yugoslav, who stayed current on the latest European trends at the time of the formation of the South Slavic cultural scene. After the war ended, *The Victor* was planned to be installed at Terazije Square in Belgrade. The monumental



Fig. 10 / Simeon Roksandić's *Fisherman (Struggle)* in the Balkans Exhibition in London in 1907 (private collection of Miloš Jurišić)

nature and certain reduction in the form of Meštrović's sculpture went hand in hand with the authentic inner pathos as the manifestation of compressed energy that was even more intensely expressed in the sculptor's fragments on the Monument to Kosovo Heroes.^{LXIX} The outbreak of the First World War prevented the positioning of *The Victor* on the pillar that was supposed to be the focal point of the prospective glorious fountain adorned with lion heads, Turkish masks and figures of horsemen.

*

One of the potential typological classifications of public figural sculpture in the Kingdom of Serbia, taken with reservations as regards the fitting of various types into a relatively tight and conceptually established framework, includes the following types: monarchical, civic and nationalistic, with certain subtypes. Anthropomorphic projection of social and cultural ideals present at the time of the forming of the modern Serbian state positioned itself at the centre of public sculpture. Cultural frontrunners,

such as Mihailo Valtrović, renowned sculptors Simeon Roksandić, Petar Ubavkić and Đorđe Jovanović, together with political and scientific leaders of the community, created the public space where sculptures were displayed as contemporary agents of building social foundations. The sublimation of such principles was manifested in the idea of erecting a fountain at Terazije Square, with Meštrović's *Victor* at its centre. This monumental artefact intended to mark the victorious return of the Serbian army from the Balkan Wars, sublimated a decade long development of style and substance of figural monuments in the Kingdom of Serbia, defining their various types and their intertwining in the media and public space between 1882 and 1914.

Prof. Igor B. Borozan, PhD

Art Historian

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

borozan.igor73@gmail.com

NOTES:

- * The paper was written as part of the project of the Ministry of Science and Education of the Republic of Serbia titled *Representations of identity in art and verbal-visual culture of the Modern era*, No. 177001.
- ^I Mittag 1987, 458–460.
- ^{II} *Ibid.*
- ^{III} Habermas 2017.
- ^{IV} Mittag 1987, 458–460.
- ^V Warnke 2001.
- ^{VI} Telesko 2010, 137.
- ^{VII} Timotijević 2001, note 10.
- ^{VIII} Telesko 2010, 137.
- ^{IX} *Ibid.*, 139.
- ^X Timotijević 2002, note 10.
- ^{XI} Mittag 1987, 474–478.
- ^{XII} Telesko 2010, 140.
- ^{XIII} *Ibid.*
- ^{XIV} Some analyses, such as the deconstruction of the process (committee, land, financing) of building the monument to Prince Miloš Obrenović in Negotin in 1901. However, analyses such as this and the deconstruction of the process in case of the monument to Josif Pančić in Belgrade are insufficient to draw general conclusions: Borozan 2006, 165–185; Timotijević 2002–2003, 226–231.
- ^{XV} Timotijević 2002, 45–78.
- ^{XVI} More on the role of the Serbian people in the newly formed state of the South Slavs: Dimić 1996.
- ^{XVII} Pavlović 1962; Borozan 2006, 78–79.
- ^{XVIII} Warnke 2001, 8–10.
- ^{XIX} Makuljević 2006, 292–302.
- ^{XX} *Ibid.*, 302–308.
- ^{XXI} Mittag 1987, 457–458.
- ^{XXII} M. Ban, Spomenik Karadžorđu, *Srpske novine* 4, 10 I 1857: reprinted in Tošić 1985, 131.
- ^{XXIII} Tošić 1985, 161.
- ^{XXIV} Timotijević 2001, 39.
- ^{XXV} Brajović, Borozan 2016, 85–97.
- ^{XXVI} Fehel 1874, 362 – 367.
- ^{XXVII} McCormick 1990.
- ^{XXVIII} Valtrović 1874.
- ^{XXIX} Timotijević 2002, 68.
- ^{XXX} *Štampa*, 18th June 1903.
- ^{XXXI} Simić 1973, 32.
- ^{XXXII} Borozan 2016, 157–176.
- ^{XXXIII} Borozan 2006.
- ^{XXXIV} Simić 1989, 290–295; Timotijević 2012, 309–314.
- ^{XXXV} Timotijević 2012, 271–316.
- ^{XXXVI} Jovanović 2005, 52.
- ^{XXXVII} *Ibid.*, 119–120.
- ^{XXXVIII} Stevanović 1930, 13.
- ^{XXXIX} Borozan 2012, 9–26.
- ^{XL} Makuljević 2006, 3–14.
- ^{XLI} Pintar Manojlović 2014: 55.
- ^{XLII} Timotijević 2002/03, 211–243.
- ^{XLIII} Timotijević 2001, 39–56.
- ^{XLIV} Carlyle 1903.
- ^{XLV} Coulanges 1895.
- ^{XLVI} Timotijević 2001–2002, 187–210.
- ^{XLVII} Simić 1989, 318–323.
- ^{XLVIII} Telesko 2010, 137; Makuljević 2006, 211–213
- ^{XLIX} Büttner, A und Gott dang, A 2006, 142–143.
- ^L *Ibid.*, 164–165; Mittag 1987, 474–478; Telesko 2010.
- ^{LI} Agulhon 1981; Telesko 2010, 14.
- ^{LII} Hargorve 2005, 53–82.
- ^{LIII} Telesko 2010, 150.
- ^{LIV} *Ibid.*
- ^{LV} *Ibid.*, 154.
- ^{LVI} Grujić 2017, 16.
- ^{LVII} Reprinted in *Ibid.*
- ^{LVIII} Borozan 2013, 274–280.
- ^{LIX} Jovanović 2005, 41–50.
- ^{LX} Timotijević 2004, 271, 278.
- ^{LXI} Jovanović 2005, 107.
- ^{LXII} Borozan 2006, 99–103.
- ^{LXIII} Gordić, 90.
- ^{LXIV} Milovanović-Simić 1962–1963, 453.
- ^{LXV} *Večernje novosti*, 23rd December 1903.
- ^{LXVI} Pavlović 1963, 67, 70.
- ^{LXVII} Borozan 2014, 33–48.
- ^{LXVIII} Ignjatović 2007, 43–61; Vanušić 2009, 193–210.
- ^{LXIX} Strajnić 1919.

Summary: IGOR BOROZAN

TYOLOGY OF PUBLIC FIGURAL SCULPTURE
IN THE KINGDOM OF SERBIA (1882–1914)

Typology of the Serbian contemporary figurative sculpture in public space was based on certain foundations. The subject of public figurative sculpture in the Kingdom of Serbia is limited by historical duration of the young Serbian monarchy. The monumental forms and sculptural figurative expressions that had been previously created cannot be placed in a clear narrative on the planned and organised placement of figurative sculptures in public spaces, which shows that sculpture was positioned in a wider social and political life of the community. Reducing a wider notion of monuments to the level of figurative artefacts brought about their association with antique roots that had entered the modern European culture through Renaissance. Lying at the core of this concept are anthropomorphic representations of great community members, allegorical personifications and symbolic images. Figurative statue, as the essence of the humanistic concept of the public sculpture sublimated wider social, cultural and ideological determinants of the time. Visual expressions of didactic and moralising character served as evidence of a planned transformation of the cultural and political habitus of the community.

The origins of the typology of the contemporary Serbian figurative sculpture can be traced to the unveiling of the equestrian statue of the Prince Mihailo Obrenović in Belgrade in 1882. The grand multimedia spectacle around the unveiling of the monumental statue symbolically confirmed the power of the visual language serving the purpose of representative culture. Its dynastic character defined a group of monuments with an emphasized monarchy-related content. Their character materialised the idea of glorifying the monarchical principle, demonstrating the power and vitality of the governing Obrenović and Karadžević dynasties. Municipal types of figurative monuments fall into a separate group. Erected at the initiative of the government, civil and cultural associations, they materialised the growing power of the liberal citizenship, serving the purpose of emancipation of the young Serbian nation. Frequently without visible national elements, these monuments were defined as the national agents of the first order during the act of unveiling that brimmed with patriotism. Mostly shaped in the form of busts, these figurative expressions defined the ideals of citizenship. The category of national monuments can also include allegorical personifications of the nation and symbolic national representations. Images of mother Serbia and the gusle-player, a typical national musician, manifested the national spirit of the citizenship and its various substructures. The sublimation of these principles is reflected in the idea of a fountain to be installed in Terazije Square with Meštrović's Victor as its centrepiece. A monumental artefact designed to signify the victorious return of the Serbian army from the Balkan wars, sublimated decades long development of style and content of the figurative monuments in the Kingdom of Serbia, defining various types and their blend in the media landscape and public space in 1882–1914.

Prof. Igor B. Borozan, PhD

Art Historian

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

borozan.igor73@gmail.com