

Tipografska semiologija

Analički eksperiment na modelu upisivanja u pejisaž B. Bogdanovića

Marin St. Rajković

Rečeno je da je Bogdan Bogdanović u svojim spomenicima „... postigao saglasje arhitekture i vajarstva, tradicionalnog i savremenog, sakralnog i svetovnog, mašte i intelekta. On je neimar jedinstvenog himničkog sistema nekropola u čast palima a za sećanje živih.” Sam Bogdanović jednostavno kaže: „Polje u kome ja radim je polje sticanja fantazije i zbilje na jedan vrlo specifičan, vrlo atraktivan — inspirativan način.”

Želeći da u ovako, najšire uspostavljeno polje, uhvatim **upisivanje** u pejisaž Bogdana Bogdanovića, skloniji sam da pođem od pokušaja da se najpre označi filozofsko uporište, misaoni koncept autora, te da se pretpostavi lično opredeljenje koje može stajati iza ovako uobličjenih romantično-metaforičkih sublimacija. U ovom slučaju mislim da neću pogrešiti, ako u tom smislu navedem Klod Levi-Strosa: „Subjekt je nebitno mesto date anonimnoj misli da se ona u njemu razvija, uspostavlja distancu prema sebi, otkriva i ostvaruje svoje istinske sposobnosti.” U kojoj meri je ovo traženje Bogdana Bogdanovića, inače izavenredno lično obojeno, ujedno i svojevrsna korekcija jednog od danas raširenih stavova u savremenoj estetici, ilustriraću jednim fragmentom u kome sam autor tumači mesto ornamenta u svom radu: „Građenje ornamenta je pasionantan, čini mi se najsladi deo moga posla. Ornament se gradi u više faza, od kojih je prva — crteži i skice — neka vrsta grafičkih sanjarija, koje se rade neobavezno i ne uvek u sklopu i u vreme projektovanja određenog spome-

nika. U sledećoj fazi, rade se crteži koji služe tome da se ornament prenese u materijal, da bi se u trenutku kada dođe u kontakt s materijalom, naglo preobrazio i prešao u jednu svoju višu formu. Ornament je u suštini **ispis** — **saopštenje**, iz ornamenta je krenula ljudska pismenost uopšte. Na žalost, pod ornamentom često podrazumevamo **ukras**, što je netačno, jer sama struktura reči „ornament” je renesansna, što znači da potiče iz vremena kada ljudi već nisu sasvim dobro razumevali smisao ornamenta, kada je on za njih stvarno bio ukras, a ne saopštenje... U mom radu ornament je odigrao ogromnu ulogu i to više blisku funkciji ornamenta u narodnoj umetnosti, nego pojmu ukrasa.”

Isti fragment poslužiće mi i kao povod da objasnim neuobičajenu metodologiju ovog razmatranja, uslovno nazvanu **tipografska semiologija**, te da tako priđem neposrednom predmetu interesovanja — **upisivanju** u pejisaž kako ga shvata i ostvaruje Bogdan Bogdanović. Poćićemo od davno ustanovljenog saglasja Velike i Male celine, koje mi danas, posredstvom savremene semiologije i mnoštva sistemoloških disciplina označavamo velikim i malim **sistemom** (IX), shvatajući svu složenost njihove neraskidive uzajamne povezanosti. U ovom slučaju razmatranje će se kretati na relaciji globalnog pejisaža — kao velikog i memorijalnog ambijenta — kao malog sistema. Naime, ako je **ornament**, kao nuklearni element memorijala, ujedno jezgro ispisa i duh saopštenja, onda se pojedini elementi spomenika pojavljuju kao ele-

menti poruke, da bi memorijal kao **mali sistem** u globalnom pejisažu kao **velikom sistemu**, takođe predstavljao celovito saopštenje. Usvojena tipografska semiologija, služiće se dakle tipografskim oznakama — **slovima**, da bi označila elemente spomenika kao elemente ispisa u sklopu saopštenja. Nadamo se da bi hermeneutičke pretpostavke ovakvog prilaza morale biti jasne. Pismo, sa svojim znakovnim sistemom — azbukom (ćirilica, kmerska, runska) — to je uvek suštinski, iznutra povezan **sistem** i kao takav element pismenosti i kulture uopšte. Služeći se dakle civilizacijskim modelom, pismom, kao svojevrsnim sistemom, pokušaću neposredno da protumačim dejstvo memorijalnog ambijenta kao malog sistema, na okružje, kao veliki sistem. Pri tom, kao što čovek, sem u potpuno proizvoljnim i „slobodnim igrama“, nikada ne slaže slova bez reda i smisla, birajući tipografske oznake uvek ću pokušavati da ih ustanovim u zgusnutoj strukturalnoj povezanosti, tako da ću stvarajući **metalingvističke strukture** kao modele ovakvog dejstva spomenika na pejisaž, za svaki pojedini slučaj, ujedno stvarati modele čitave strukture uzajamnog dejstva **malog i velikog sistema** kako smo ih pretpostavili.

Kao uzorke među brojnim Bogdanovićevim spomenicima uzećemo: memorijal u Sremskoj Mitrovici, kao model metafizičkog prostora; nekropolu u Prilepu, zbog egejske inspiracije kojom je ponesena; Slobodište u Kruševcu, zbog njegovog htonijskog karaktera; te konačno, spomenik u Jasenovcu, kao kulminaciju jednog nadahnutog pristupa u kome su sva značenja i ispisi **implodirali** do koncentracije u jednu tačku, izvanredno čitljivu — u **cvet**, kao simbol obnavljanja i trajanja. U ovom razmatranju prilikom prelaska sa Kruševca na Jasenovac, zaigraćemo se i jedne interesantne hermeneutičko-heurističke igre, na nivou grafičke i znakovne apstrakcije, posredstvom inverzije kao preobratnog postupka. Za samog Bogdana Bogdanovića, koji je sklon da pejisaž kao pojmovni okvir nazove „sistemom znakova“, pomenuto **upisivanje u pejisaž**, se svodi na principe dejstva znaka i znakovnih struktura, na pejisaž kao sistem: „To je dejstvo nižeg, celovitijeg, manjeg, ali aktivnijeg sistema u jednom većem sistemu. To je dejstvo sistema na sistem. Jer pejisaž je u celini jedan sistem znakova. Okružje, samo sobom priča jako malo, ali onome ko ume da čita prirodu i njene projekcije, može dati dovoljno materijala da pročita celu istoriju toga kraja iz pejisaža kao **sistema informacija**. Na prostor se **znakom** može delovati izvanredno snažno. Znakovno dejstvo na prostor može biti tako kondenzovano, da prostoru samo prisustvo znaka može dati karakter **mesta** — **toposa**. Svaki drugi doživljaj pejisaža je bliži, čini mi se, lirizmu, nego razumevanju.“ Uvodeći dakle **tipografsku semiologiju** kao metodološki eksperiment u ovakvo razmatranje, pokušaću upravo da jednom adekvatnom modelskom tehnikom (posredstvom azbuke) ustanovim višeznačnost uzajamne povezanosti memorijala i ambijenta, kao mo-

delo **Male i Velike celine**.

Mesto na kome se danas nalazi memorijal Bogdana Bogdanovića u Sremskoj Mitrovici (foto A) bilo je, reklo bi se bezličan prostor, sremska ravnica, tipični agrarni pejisaž. Uvođenjem sistema znakova u obliku tumulusa i mogila — nadgrobnih brežuljaka koji se završavaju bakarnim plamenovima, Bogdanović je nedvosmisleno dao ovom pejisažu karakter **mesta** i već tim svojim ranim radom uspostavio kako kaže Bruno Zevi: „... novu prostornu formulu spomenika.“ Naša tipografsko-semiološka matrica Mitrovice (I) predstavlja isto slovo različitih veličina, šest puta ponovljeno u euritmičnom rasporedu po određenim osovinama, u čiju se planimetrijsku analizu ovom prilikom neću upuštati. Elevacijska formula Sremske Mitrovice (II) — B, B, B, B, B, B — u horizontalnom rasporedu — sa napomenom da svakoj veličini slova „A“ iz T. S. (tipografsko-semiološke) matrice, odgovara tačna veličina slova „B“ u elevacijskoj formuli (vidi II i 1). Dodatni znak plamena, obeležen je slovom „f“ i on nezavisno od povezanih veličina slova „A“ i „B“ — slobodno varira. (foto 2) Karakterološko dejstvo ovakvog znaka (jer zatečene njive koje se mogu svuda videti, mogle su se menjati i drugim kombinacijama znakova) u ovom slučaju je bilo, u tome, što se pojavom tumulusa označenih plamenovima u jednom ranije **neoznačenom** prostoru, sve pretvorilo u jedan potpuno metafizički pejisaž. Okružje dobija vrlo čvrste karakteristike **entiteta**, **individualizuje se**, da bi tek kao **individualitet** podlegao imanenciji da se permanentno menja, s obzirom da ovdje želim da podvučem, da se kao i svaki drugi individualni kvalitet, **pejisaž menja** u vremenu, iako suštinski karakter, koji mu je ovom prilikom dao uneti znak — ostaje kao modus identifikacije.

Razmišljajući o Prilepskoj nekropoli (foto B) Bogdana Bogdanovića, jedan analitičar je zapisao: „Pejisažno okruženje je bitna komponenta Bogdanovićevih nekropola jer u njemu nalazi podsticaje geološkog, etničkog i kulturnog karaktera podneblja. U Prilepu polazi od prirode i pejisaža, istoriskog ambijenta grada i kulturne tradicije makedonskog naroda. Prilep po jednim liči na efektno aranžirane ruine klasičnih hramova pod vedrim nebom, a po drugima na kultne igre starosedelaca, na prerušene figure vračeva. Autor je mogilu „nepošteđenih ratnika“ zamislio kao posmrtno kolo žena oko palog heroja. Uz alegoriju o neuništivosti života Bogdanović razvija ideju o neuništivosti ljudske kulture i njenog humanog kontinuiteta. Znači drevni običaji, kultne igre starosedelaca su njegova egejska inspiracija. Sa druge strane, beli, antropoidni mermerni stubovi su **amfore**.“ Bogdan Bogdanović kaže: „Kod Prilepa sam se oslonio na jednu mediteransku inspiraciju, a samim tim sam se poslužio i mediteranskim prosedeom vađenja forme iz kamena. Za razliku od Knjaževca, gde sam ornament gravirao u formi neposrednog ispisa, u Prilepu je vađen iz mermera da bi kamen došao do pune voluminoznosti, da bi „oživeo“. U svakom slučaju

Prilep je jedna voluminozna konstrukcija bogatih sabranih oblika, koja nas vraća na najbolje mediteranske tradicije."

Tipografsko-semiološka matrica Prilepa (III) svodi se na ovo: za razliku od Mitrovice, gde je veličina slova modulirana, ovde se slovo „S” identično, osam puta ponavlja takođe u euritmici, čijom se gonioritmijom uglova, kao što sam rekao, ovde neću baviti. U T. S. matrici Prilepa imamo i dominantu, označenu slovom „K”. U slučaju Prilepa međutim, izvanredno je interesantna elevacijska formula (IV). Oznake: i/g , $i-/g$, i'/g' , $i-'/g'$, $i-/g-$ itd., kao što se vidi u horizontalnom poretku, kao i hiperboličnom usponu, imaju zadatak da ilustruju izvanredno složenu formulu prostorno-dinamičkog dejstva Prilepske mogile na pejsažno okruženje u koje je **upisana**. Osam ženskih amfora imaju po dve različite projekcije i to svaka, u gornjem delu, dok je donji deo sa jako izvlačenim entazisom — rotaciona forma. Sa nizom prelaznih **slika** u prostornom (elevacijskom) sažimanju između dve date projekcije, dobija se već nekoliko stotina vidljivih vizuelnih kombinacija. Kada svakom **prizoru** dodamo dominantu figure „K”, broj kombinacija se multiplikuje. Time se međutim, elevacijsko dejstvo ove **inscenacije** ne iscrpljuje, jer tek unošenje takve serije znakova u pitoreskni pejsaž kakav ga okružuje, daje jedan kinetički efekt, predstavlja **unošenje pokreta** kao elementa igre u okruženju. „To je jedan od spomenika koji doslovno igra balet — kaže autor. — Čovek ulazeći u taj spomenik i prolazeći kroz njega, upravo u sledu sukcesivnih projekcija, zahvaljujući tom prostorno-dinamičkom efektu, sasvim pouzdano dobija i jednu percipilnu apstrakciju vremena."

Još jedna specifičnost u odnosu na Mitrovicu, kod Prilepa je ona koja se odnosi na lokacijsku dispoziciju. Kako se Prilepska mogila nalazi na ćuviku, jednim izvanrednim senzibilitetom svojstvenim ovakvoj erudiciji, Bogdan Bogdanović je u ovom slučaju koristio scenografske zakone i ostvario projekciju koja se u njegovom tumačenju svodi na ovo: „Napisano je, ali i često primenjivano pravilo u našem poslu da se konveksne linije smatraju prokazanim, a konkavne boljim i poželjnijim u smislu dispozicije. Istina je da se u svakoj prostornoj kompoziciji konkava može smatrati boljom optičkom pozicijom, jer dozvoljava mnogo bogatije viđenje prostora. Ja sam, u Prilepu, obrnuto tom pravilu u stvari koristio konveksu. (U elevacijskoj formuli to sam pokušao da simuliram „odsecanjem” delova slova „i” i „g” — prim. aut.) Ovde se teren sa čitavom dispozicijom nametao na taj način da je zahtevao upravo potcrtavanje kinetičkog elementa doživljaja prostora. Naime, čovek koji prilazi spomeniku, prvo će ugledati gornje delove kapitala, „glava”, pa stubove sa entazisom koji budi asocijacije na grčki entazis, pa tek onda celu figuru. (4) Hoću da skrenem pažnju da sam ovde ostavio sebi i jedan režijski element — ostvarivanje iluzije da bele mermerne figure **rastu** iz zemlje."

Pominjući grčki entazis, Bogdanović nas podseća na egejski prosek koji u Prilepu takođe ima udela u usložavanju vizuelnih projekcija, koje uz sve što sam napomenuo, prostorno-dinamički doživljaj Prilepske mogile bez preterivanja približava dejstvu filma, što je na žalost nemoguće ilustrovati bez stvarne pomoći filmske dokumentacije. U smislu globalne promene pejsaža ovaj ćuvik, sam po sebi je bio nedovoljno markiran, pa time slično Mitrovici, bez preciznog individualiteta. Uvođenje višeznačno složene prostorne strukture sa njenim prostornodinamičkim dejstvom, Bogdanović je u Prilepu, **pre svega markirao** pomenuti ćuvik, a zatim ga približio možda konačnoj suštini memorijala — da svakom linijom svoga postojanja u prostoru, predstavlja nedvosmisleni ispis i saopštenje u pejsažu, ako pokušamo da ga shvatimo kao sistem znakova. „Za sve mnogobrojne kombinacije koje smo ovde identifikovali — kaže Bogdanović — upotrebili ste samo četiri slova: „S”, „K”, „i” i „g”. Tvrđim da se sa njima dobija nekoliko hiljada kombinacija. Cela stvar se još posložava, znači kombinacije idu na stotine hiljada, kada se uzme u obzir „hintergrund”, pozadina, u kojoj se cela struktura kombinuje i sa sinusoidom horizonta, koja se sa svakim pomeranjem tačke posmatranja menja.” (3) U trenutku polemičke inicijacije, razmišljajući o Prilepu na ovaj način, autor je postavio i jedno konceptijsko pitanje odnosa prema prostornim strukturama uopšte, ostavljajući ga privremeno bez odgovora: „Ne tvrdim da bogatstvo vizuelnih kombinacija, bogatstvo **kadrova**, mora biti uslov da spomenik impresivno deluje u pejsažu. Imamo spomenika sa izvanredno malo kadrova, koji svojim statičnim efektom deluju izvanredno snažno u pejsažu, mada ih ja ne volim preterano. Međutim **tvrdim** da bogatstvo kadrova uvek u spomenik unosi jednu **dimenziju vremena**."

Tipografsko-semiološka matrica Slobodišta u Kruševcu (V) je prilično jednostavna: šest slova „H” ponovo u euritmичnom rasporedu i još šest identičnih slova „H” samo nešto umanjenih dimenzija. Elevacijska formula je analogna ovoj jedinstvenoj T. S. matrici — dva puta po šest slova „U”. (VI) Problem koji nas kod Kruševca interesuje je sasvim druge vrste. Kruševačke (foto C) „ptice nebeske” kako ih nazva jedan nadahnuti posetilac Slobodišta, ne mogu više biti predstavljene tipografskim znacima kao dosada (T. S. matrica i elevacijska formula su sasvim uslovne) zbog toga što se sada unutar jednog malog sistema srećemo sa pojedinim **elementima** izraženog personaliteta.

U ovom trenutku dakle, nužno je priseliti se jedne lepe i inspirativne, danas uglavnom zaboravljene igre, kojom su se zanimali stari majstori tipografije, a to je pokušaj da u okviru jednog slova **upišu** ornament, da upišu jednu kompletnu priču. Naime, radi se o tome da je kruševačka ptica (10), mada možda najekstremniji, najtvrđi znak kojim je Bogdan Bogdanović operisao, ujedno gabarit najizraženijeg individualiteta zahvaljujući činjenici da su u dvanaest istih

gabarita, upisane različite ornamentalne pozicije koje ih individualizuju. Da bih ovo ilustrovao poslužiću se (8) dva puta ponovljenim, potpuno identičnim gabaritom slova „a”. Dodavanjem različitih akroterija, slova se individualizuju na različite načine, podstičući utisak (9) da je upravo kruševačka ptica, kao izvanredno krut, dvanaest puta ponovljen gabarit — u kontrastu sa različitim ornamentalnim pozicijama koje mu se daju, možda semiotički najinteresantnija inverzija koju je Bogdanović sproveo u svom radu.

Kruševačko Slobodište (foto D) je interesantno i u smislu globalne promene pejisaža. Kruševac je ceo u rupi pa je time apsolutna i to karikirana inverzija Prilepa, kako sam ga objasnio u smislu globalne promene pejisaža. Bogdanović kaže: U Kruševcu sam napravio najlepší i po mom mišljenju najtrajniji pejisaž od svih spomenika, jer će se sva ova okružja kod kojih se ma šta vidi izvan horizonta spomenika — menjati. U Kruševcu sam otvorio „majku zemlju” i spomenik smestio u htonijski prostor, čime mislim da sam ga obezbedio od menjanja u razumnom odseku vremena. Cela je stvar spuštена drastično ispod kote realnog terena, čini mi se, dvanaest metara. Naime tamošnji prostor je bio takav da „nije postojao pejisaž”, ako mogu tako reći. To je bio u tom stepenu neorijentisan i neoznačen prostor, da ga je bilo vrlo sumnjivo pokušati privoditi označenju bilo kakvim površinskim dejstvom. Tako se u Kruševcu nametnula krajnje drska intervencija, drastično spuštanje ispod realnog prostora”.

Na ovoj poziciji našeg razmatranja međutim, pokušaću da posredstvom kruševačkog gabarita (10) uspostavim jednu malu igru **inverzije**. Kruševačka forma je nastala iz duplog kvadrata, ubacivanjem jedne pomoćne kružne forme (na 10 — radijalno izdijeljena), te disperzijom odsečaka ka gornjim temenima spoljnih strana spojenih kvadrata. Težište semiotičke suštine u morfološkoj prividnoj jednostavnosti kruševačkog znaka, u stvari se krije u dihotomiji **puno-prazno**, odnosno kontrastu tvrde mase kamena i — vazduha („izvađenje forme”). Na ovom gabaritu to je precizno definisano upravo krivom koja predstavlja gornju **graničnu** ivicu forme. Pokušajmo sada da nacrtani znak (10) zarotiramo za 180° — dobićemo **luk!** Luk koji smo dobili pripada dosta jednostavnom obrascu orijentalnog, arapskog luka. Međutim, ako sada zamislimo da smo ovaj luk (11) zarotirali oko simetralne ose u prostoru, dobijamo jednu obrnutu vazdušnu čašu (12), odnosno arabljansku kupolu (13) koju ćemo samo još izdijeliti na radijalne segmente (14) da bih potcrtao njenu strukturalnost. Ovaj **simulacioni model** ćemo konačno, ponovo u ravni preseka u kojoj smo imali luk da zarotiramo za 180° , dakle vratiti ga u prethodnu poziciju kruševačkog dijagrama i dobićemo **cvet** — Jasenovački cvet Bogdana Bogdanovića! (15).

Ovom modelskom ilustracijom geneze forme jasenovačkog cveta, želeo sam samo da nagovestim specifičnost ovog rešenja, koja se u ovoj igri inverzije

tek delimično iscrpljuje. Za razliku od sva tri pomenuta rešenja, sa njihovom euritmijom, Jasenovac ima **centričnu** dispoziciju elemenata, obogaćenu i jednom planimetrijskom specifičnošću, a to je istovremena: centrična i jednosmerna **simetričnost**. (16) T. S. matrica Jasenovca sadrži dve grupe po tri ćirilička slova „Š”, položena po simetralnim osama koje konvergiraju do tačke „Ž” (ćiriličko) koja označava stub, nosač latica cveta, mada bi samo slovo „Ž” moglo s obzirom na svoju tipografsku strukturiranost, da predstavlja potpunu T. S. matricu Jasenovca. Od konvencije sam odstupio jedino u uspostavljanju elevacijske formule za ovaj spomenik, smatrajući da bi bilo nasilje pokušati naći tipografsku oznaku za cvet, kada je on aksiom, pojmovni element, precizna metafora, pa time i znak po sebi koji ne trpi semantičke superfetacije. Cvet je cvet, a jasenovačka elevacijska formula dosledno ovoj figuraciji, dobila je (VII) i tradicionalnu grafičarsku oznaku za vodu. Što se tiče globalne promene pejisaža, Bogdanović za Jasenovac kaže: „Tema Jasenovca je bila doslovno jeziva, a teren takav da je drastično limitirao slobode izbora, mada sam imao samo jedan horizont koji mi nije ništa bitno ugrožavao. To je bila ravnica, baruštine, vrbaci, meandri dveju reka. Sve se to meša u jedan fini lavirint zemlje i vode i tu u središtu, na jezerima, što prirodnim, što veštačkim — je i moj cvet. I to mislim da će stajati.”

Ono čime tipografska semiologija, kao metodološki eksperiment najneposrednije opravdava svoju pojavu u razmatranjima ove vrste, u najmanju ruku je to, što je u slučaju Jasenovca osporila jednu raširenu zabludu. Smatra se naime, da je Bogdan Bogdanović, koji inače svoje prostorne kompozicije uvek rešava u dupletima, tripletima ili većim ansamblima, ovde napravio **jedinstvenu** formu. Mislim da tipografsko-semiološka matrica Jasenovca neposredno ilustruje da se i ovde radi o **grupnoj formi**, koja je jednostavno u jednom trenutku dovedena do implozije u jednu tačku — do **buketa**. (17, foto E)

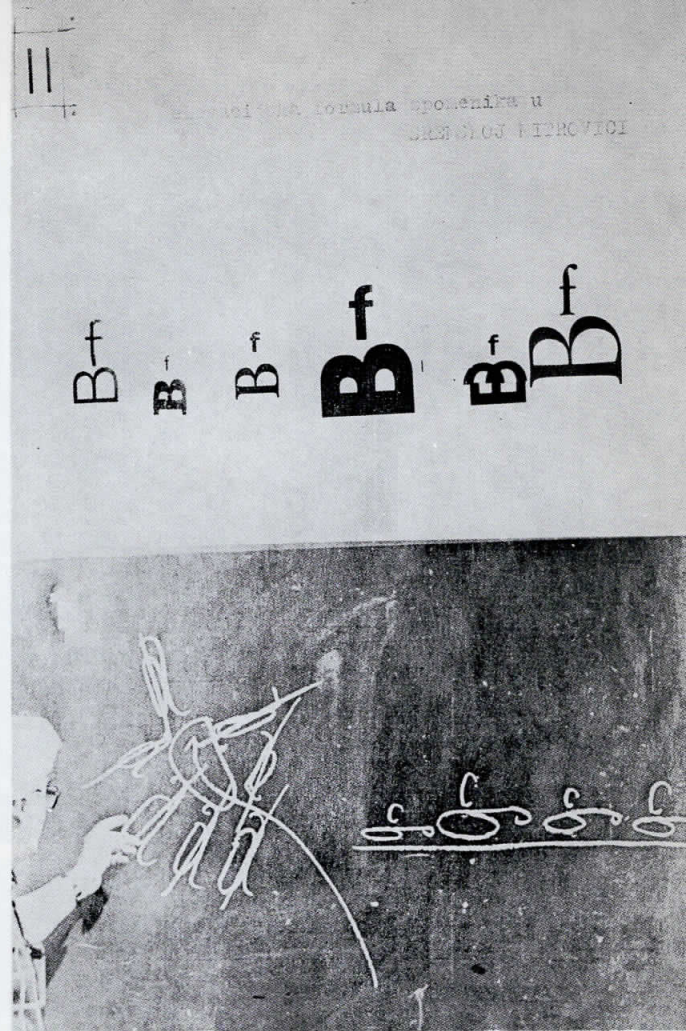
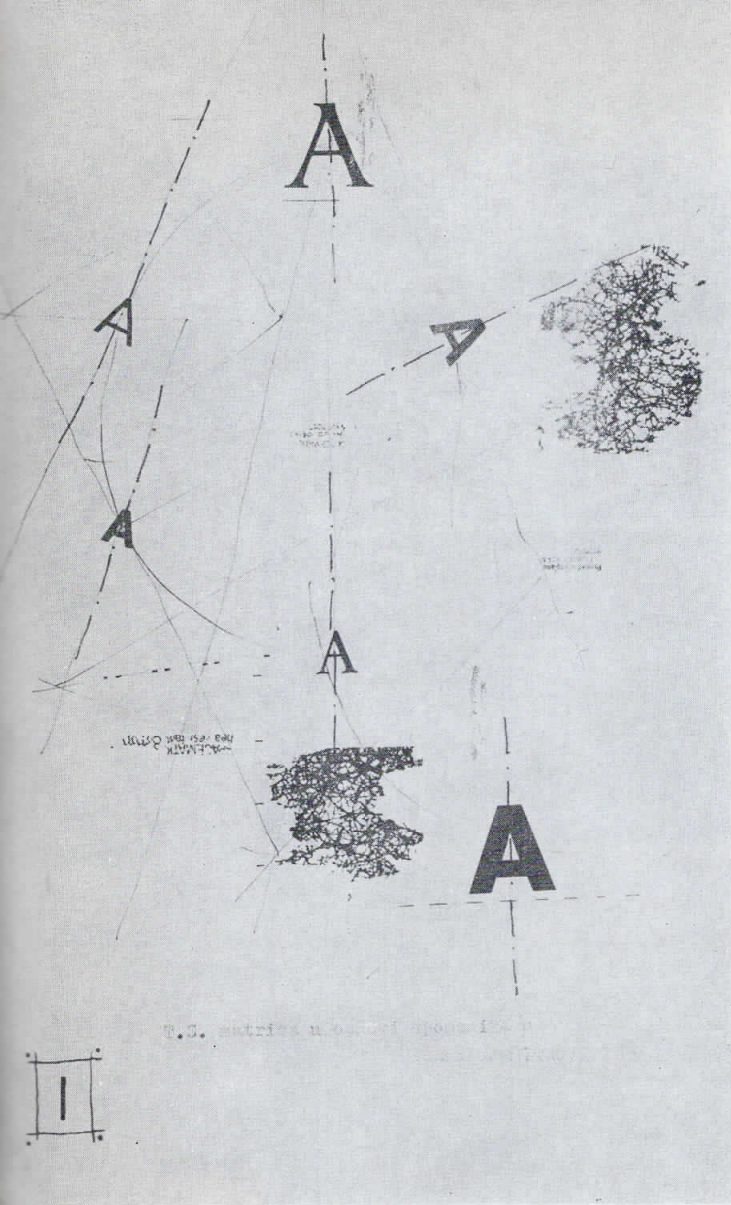
Ako sada, sledstveno našem smeru interesa za onaj karakter Bogdanovićeve nekropole, koji se odnosi na **upisivanje** u pejisaž kao **sistem znakova**, letimično pogledamo još neki od spomenika, mimo ova četiri koja sam predstavio, pokušaću da identifikujem još neke karakteristične zahvate, koji upravo razrešavaju relaciju: globalni pejisaž kao **veliki** i memorijalni ambijent kao **mali** sistem.

U slučaju Mostara, verovatno najveće himnične orkestracije koju je Bogdanović uspostavio, imamo jedan interesantan fenomen repliciranja urbane morfologije u nekropoli. Naime, nekropola koja se gleda sa svojim gradom „oči u oči”, morala je da uzme odličja gradske telesnosti i oformi se u svojevrsnu urbanomorfnu akro-nekropolu koja sadrži sve ambijentalne elemente slike postojećeg grada: kamen, vodu, kaldrmu i slično. Na jedan čudan način, nekropola se ovde pojavljuje kao replika samog grada, kao njegov odraz u ogledalu. Međutim, ogledalo u kome

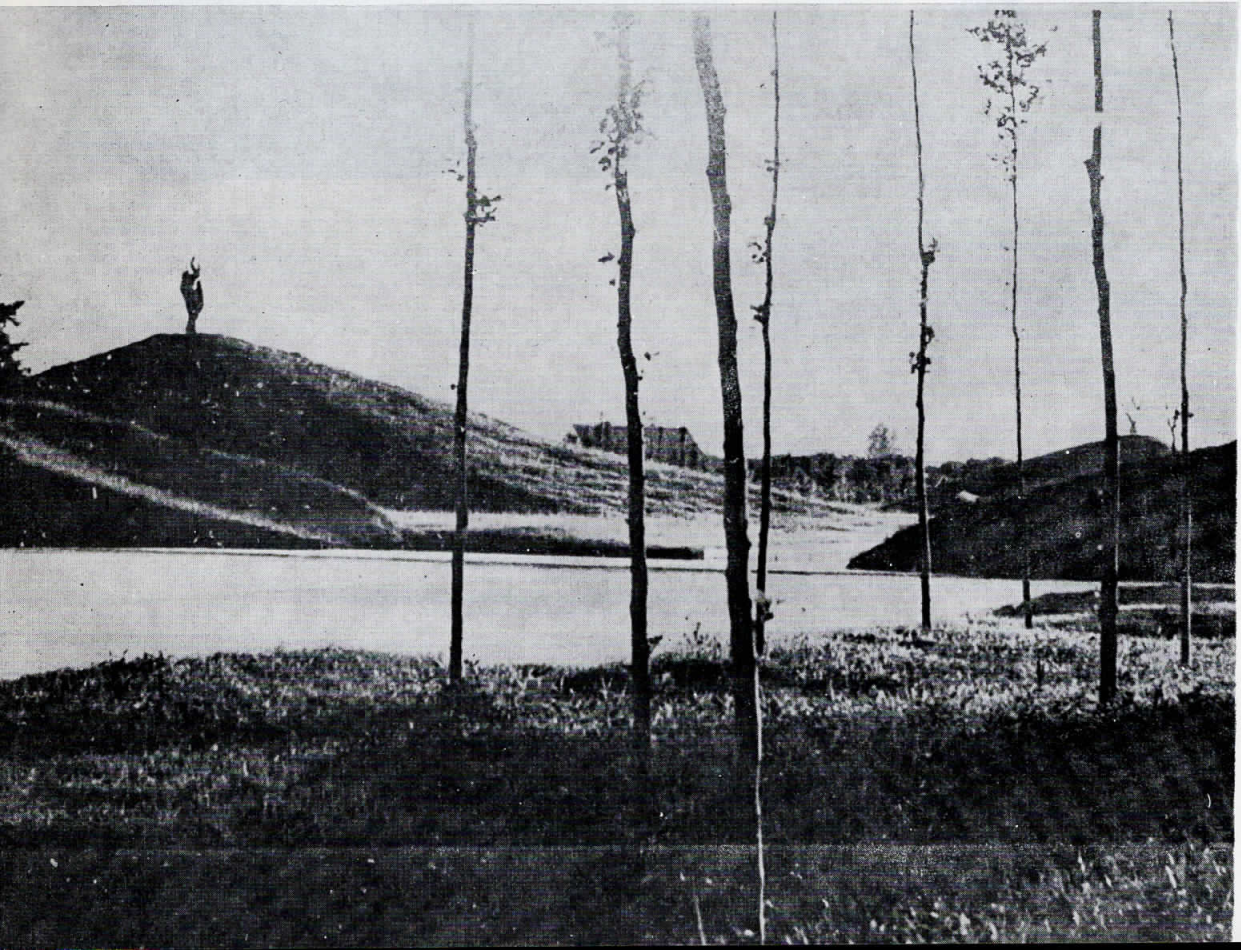
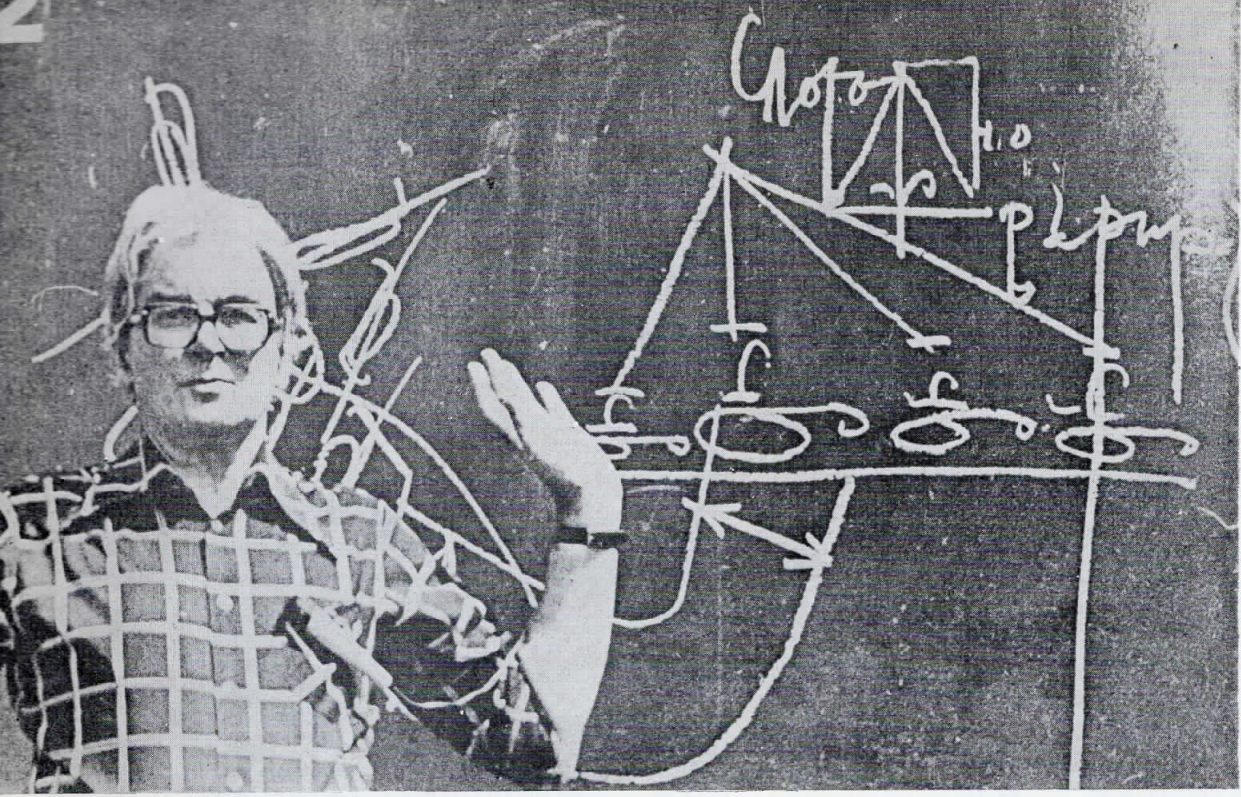
se Mostar ogleda da bi dao sliku Bogdanove nekropole, je od najfinije vrste biljurnog ogledala, livenog od skaske o heroju, mitologije i mediteranskog epskog nadahnuća ovog našeg, balkanskog naroda. Spomenik u Kosovskoj Mitrovici sazrevao je deset godina i sve vreme opsedao autora strepnjom od dispozicijske konkurencije Velikog i Malog Zvečana u pozadini date lokacije. Bogdanović međutim, ni ovom prilikom nije podlegao svojoj neskladnosti za statičnu formu. Kada je to bilo nužno, napravio je dva gigantska stuba koji nose donju hemisferu — „kolevku sveta”.

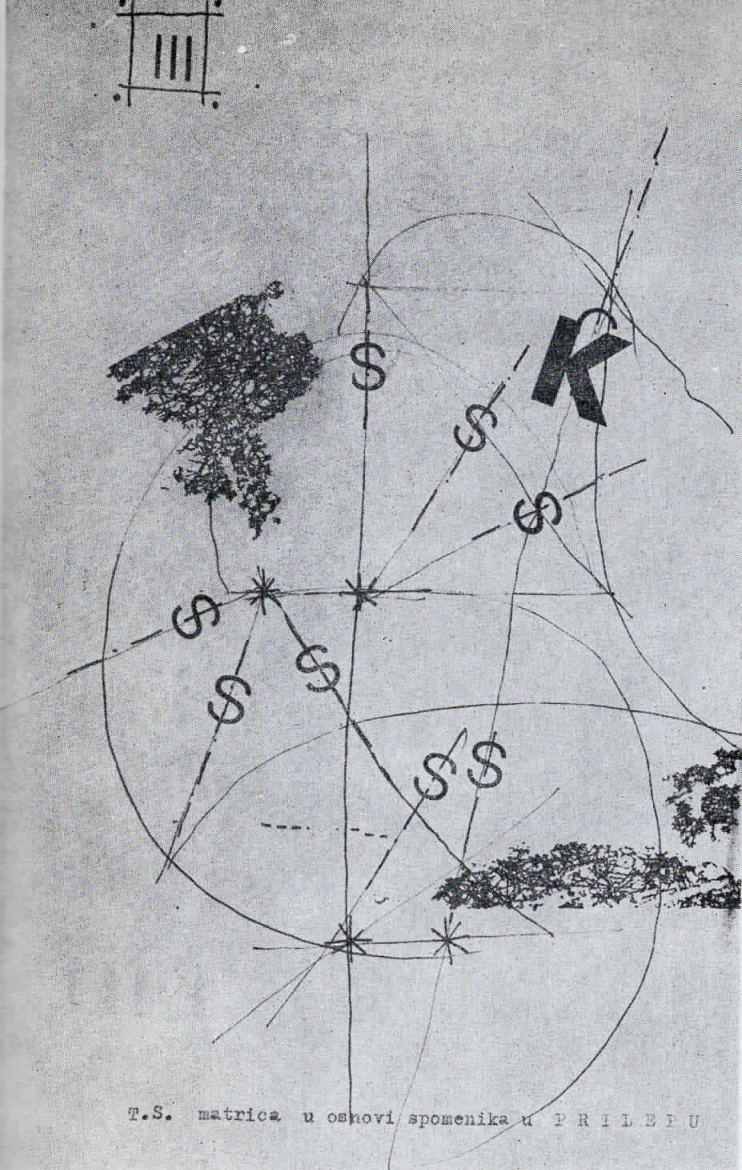
Posle prilepskog iskustva sa egejskim prosedeom, neka saznanja su pretočena u Knjaževački polis. „Posle Prilepa, ubrzo sam shvatio — kaže Bogdanović — da u centralnim balkanskim prostorima ova egejska inspiracija, već više nije onaj naboj sadržaja koji bi stajao iza smisla obeležja. Tamo postoji druga tradicija — tradicija rada u drvetu — rezbarenja. Često su znanja i senzibilitet majstora stečen u rezbarenju, prebacivani kao gravure u kamen. Tako i kuće heroja u Knjaževačkom polisu nose ispise, gravirane u kamenu i to najčešće znake koji su u našoj kulturnoj tradiciji vrlo česti, inače paganske prirode: grozd, zmija čuvarkuća, ptica i slično.”

Svaka dakle memorijalna celina Bogdana Bogdanovića, sadrži čitave serije složenih metodoloških tokova, među kojima sam samo pokušao da uvođenjem **tipografske semiologije**, markiram one faze tokova koji se odnose na relaciju Velike i Male celine. Eksperiment koji bi temeljnije razmatrao sve nekropole Bogdanovićeve, svakako bi samo potvrdio fenomen vezanosti svake pojedine nekropole za dato joj pejzažno okruženje, ali bi možda mogao i da posredstvom neke modelske tehnike koja bi omogućila volšebnu **zamenu okruženja**, pokaže i potvrdi da su nekropole Bogdana Bogdanovića u svoj pejzažni okvir **upisane** na verovatno jedini mogući — pravi način.



Sremska Mitrovica

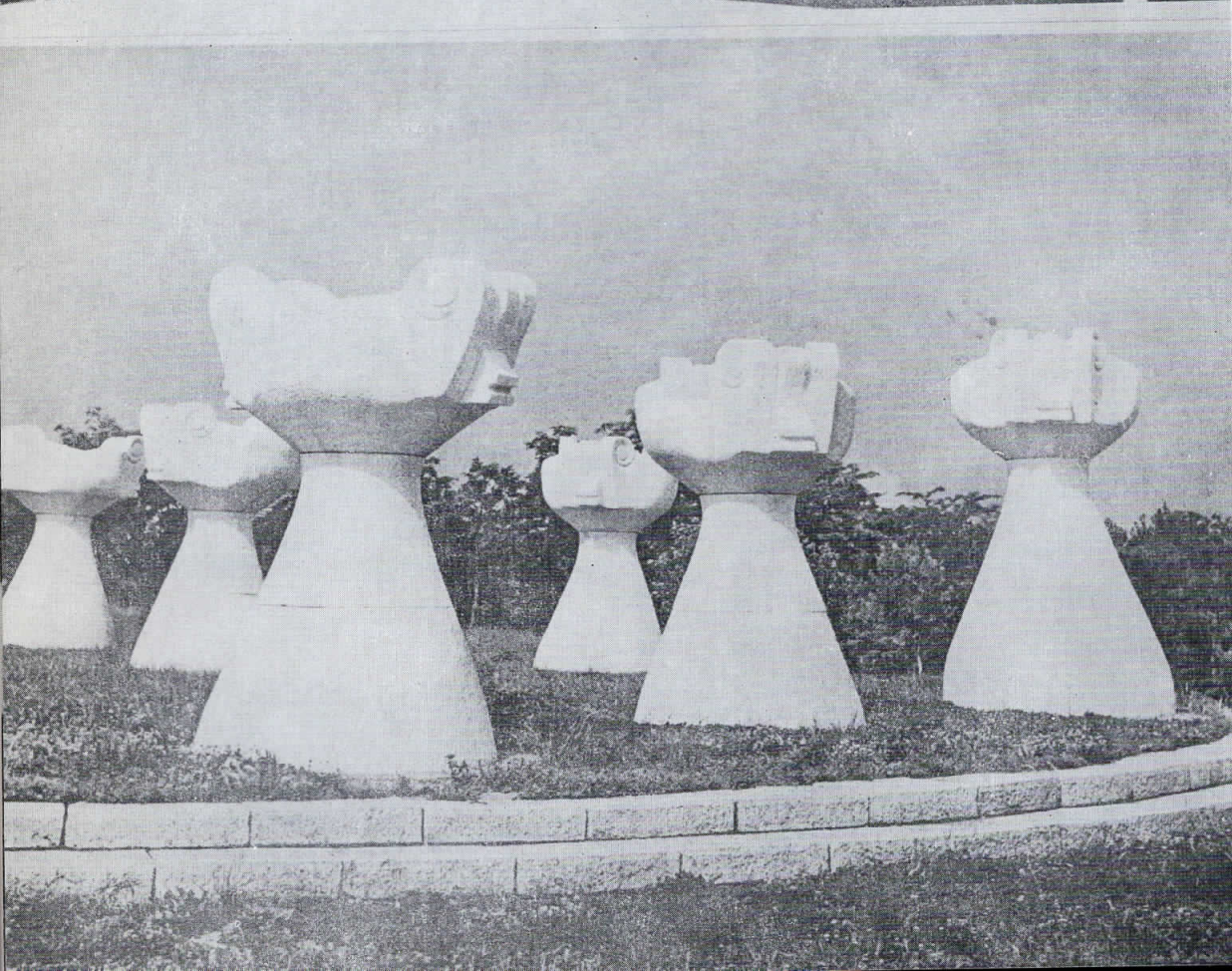
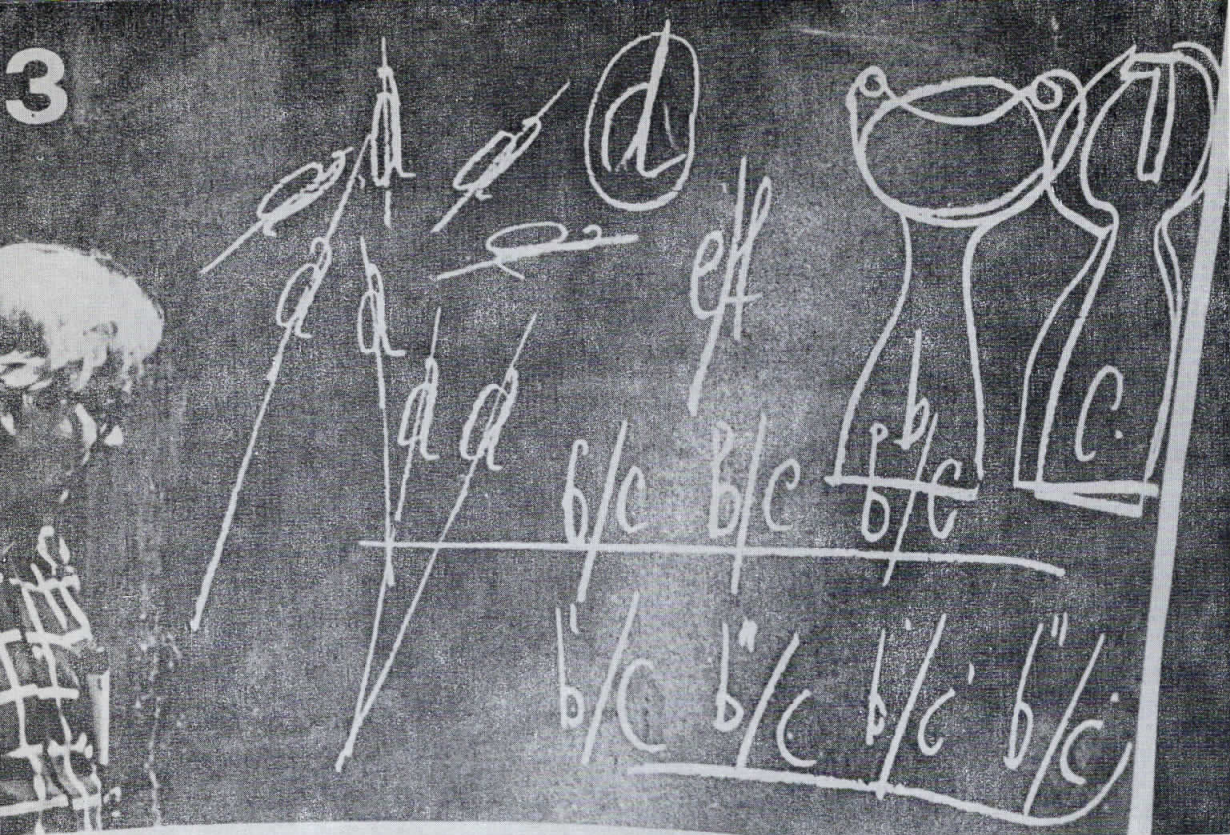




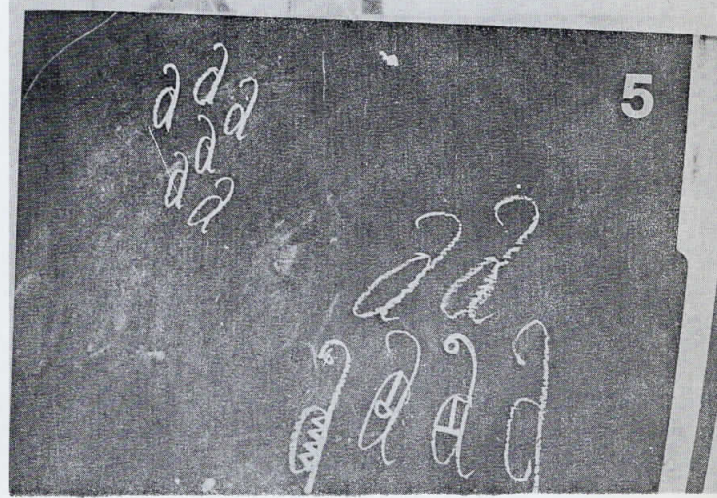
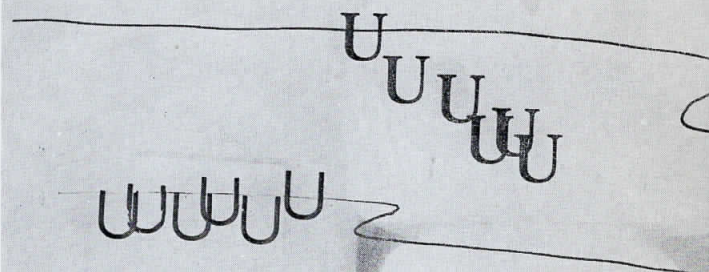
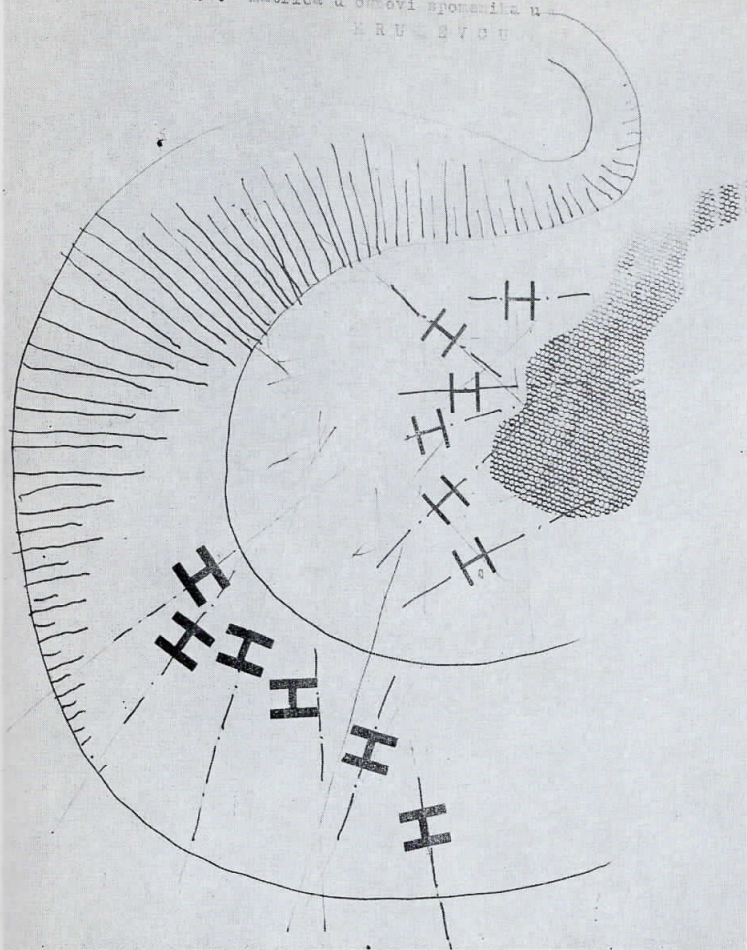
P.S. matrica u osnovi spomenika u PRILEPU



3

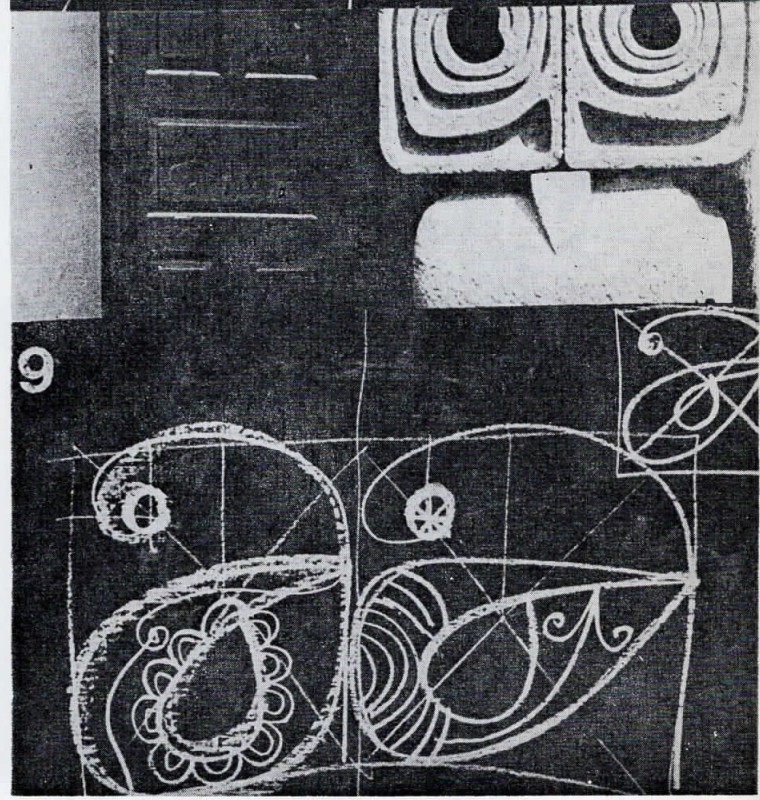
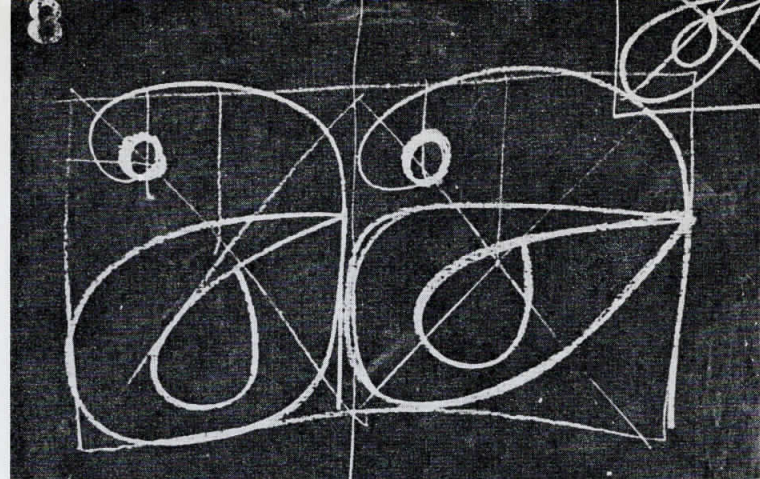
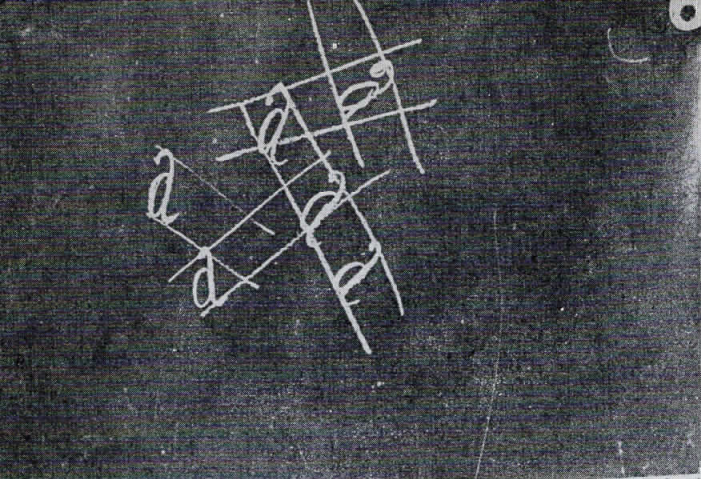


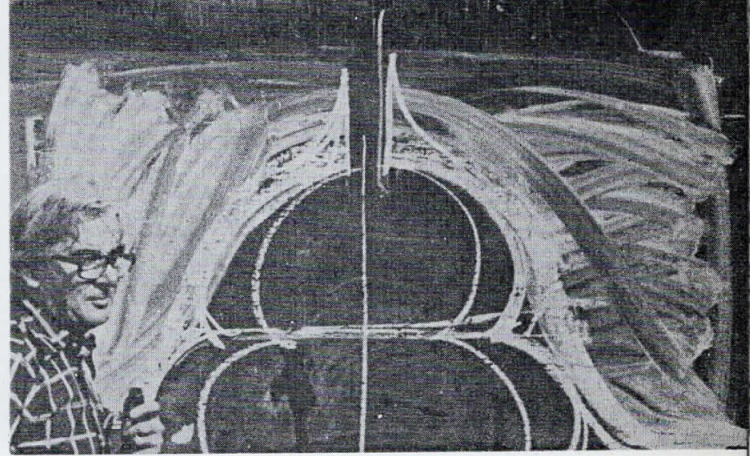
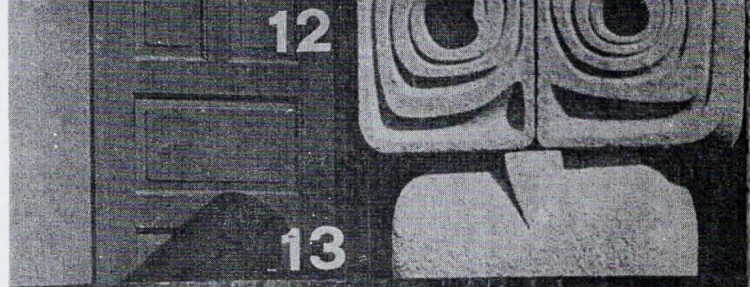
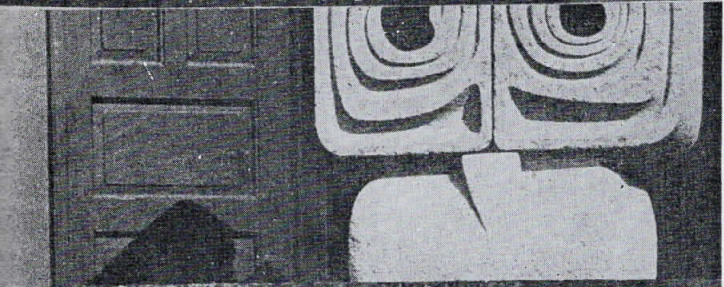
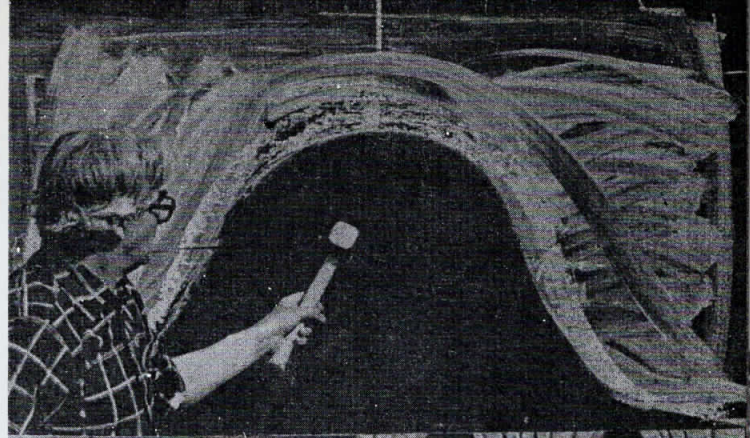
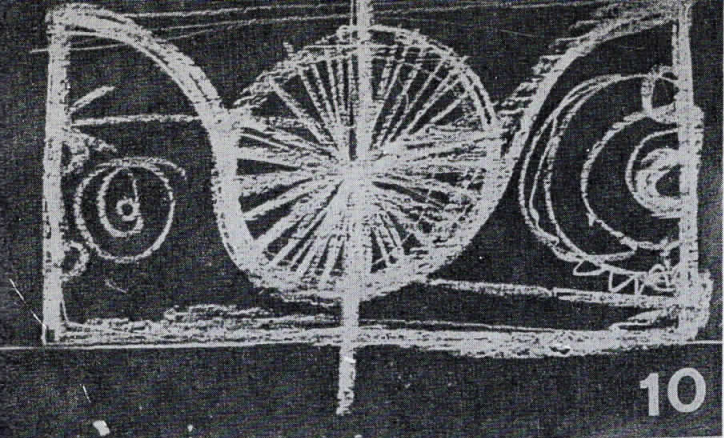
T.S. matrica u osnovi spomenika u
KRUŠEVCU

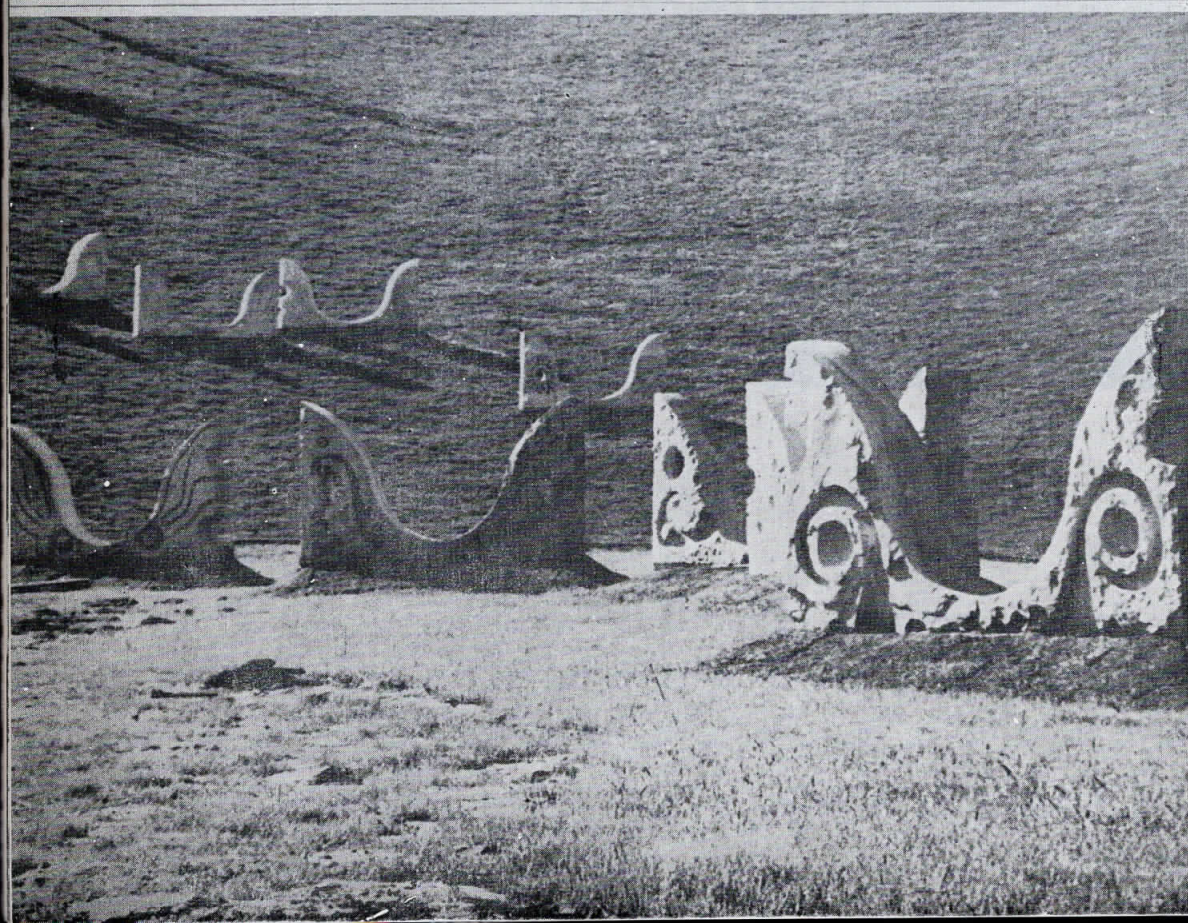
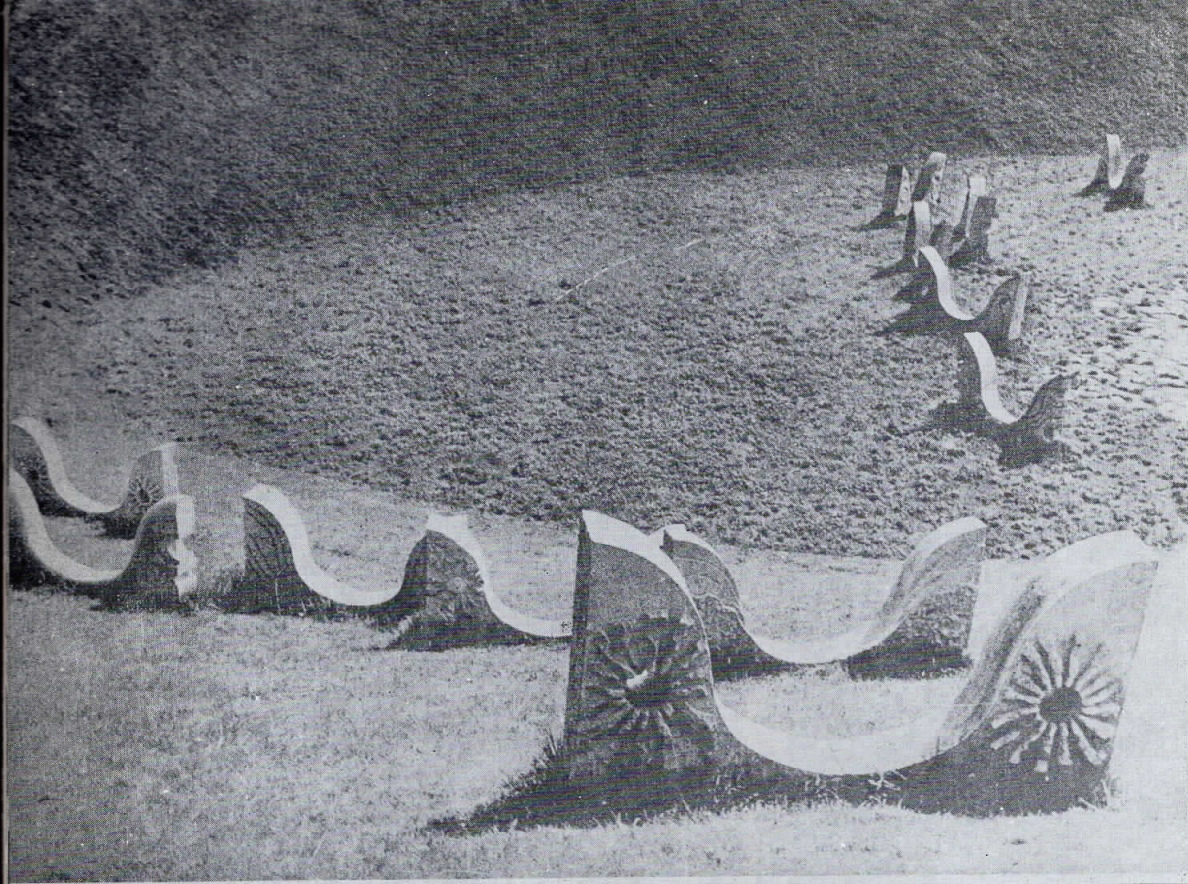


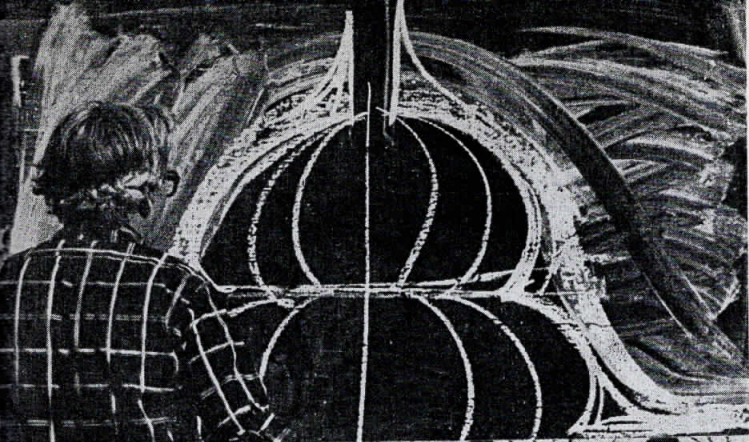
strana 14

Kruševac

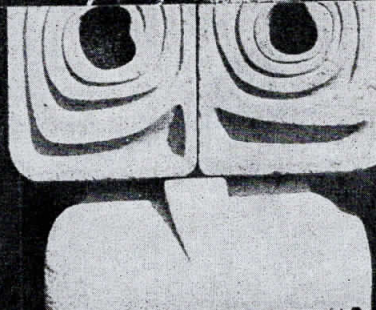




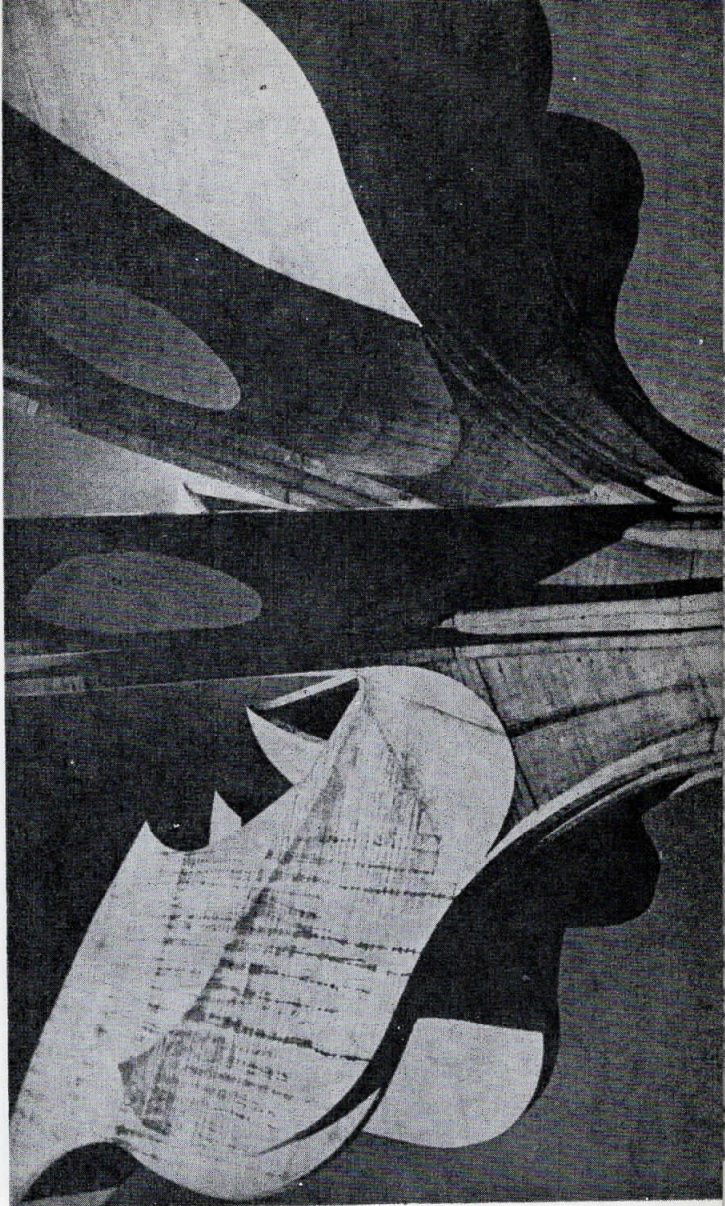
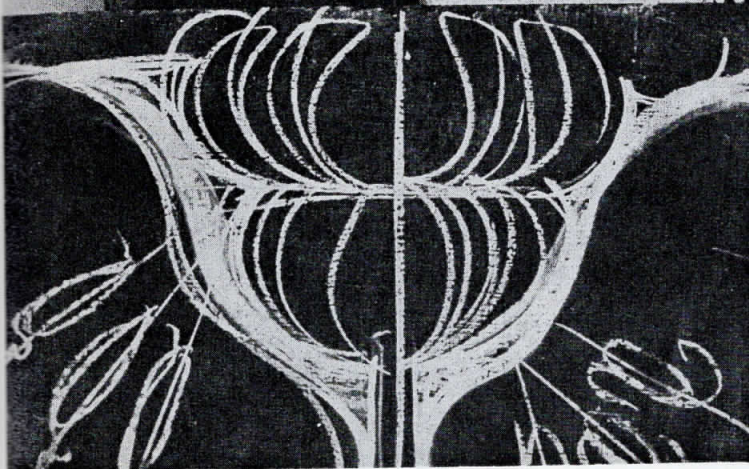


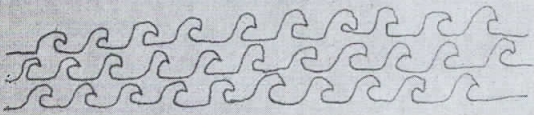
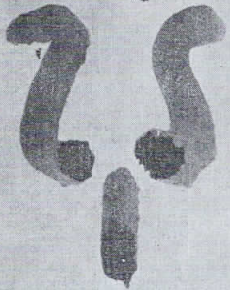


14



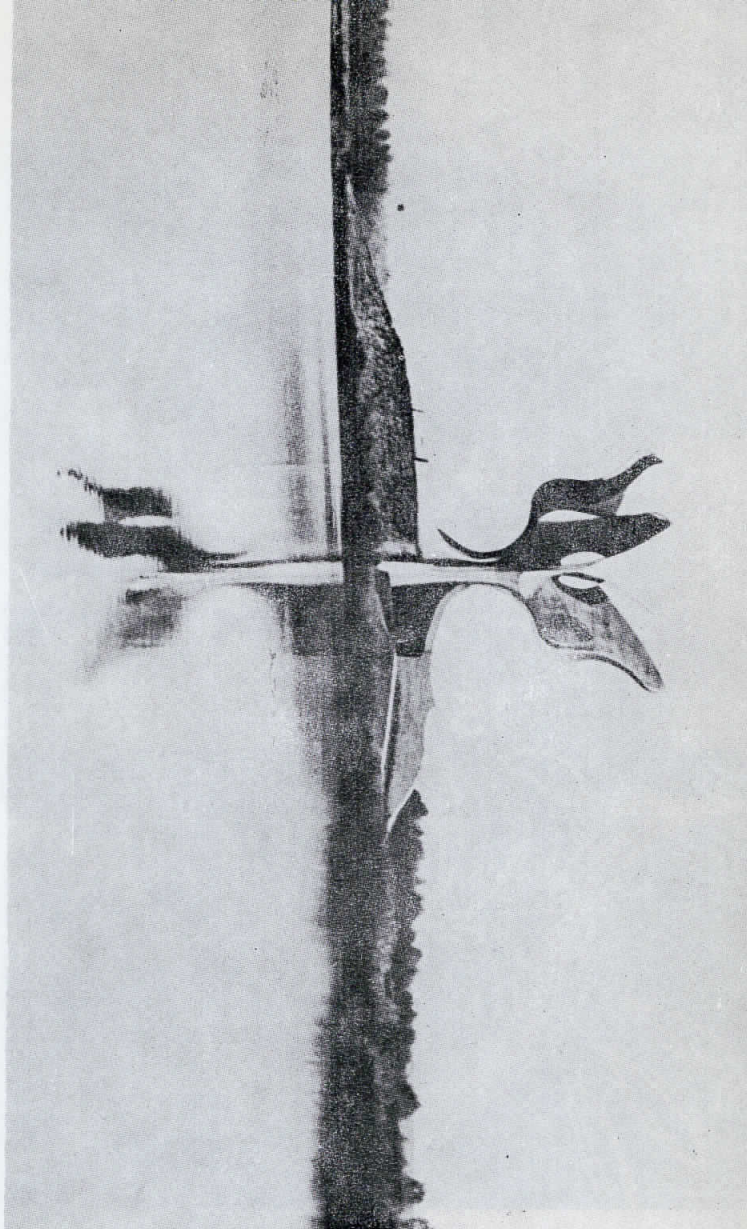
15



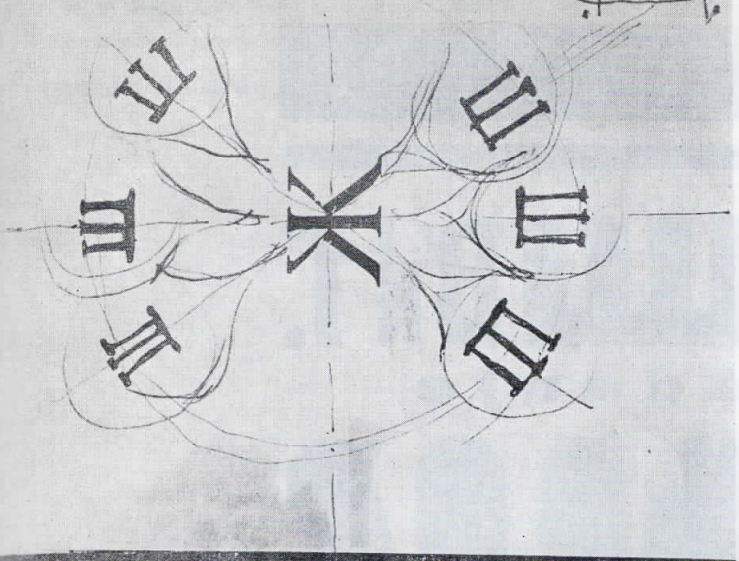


elevacijska formula spomenika u

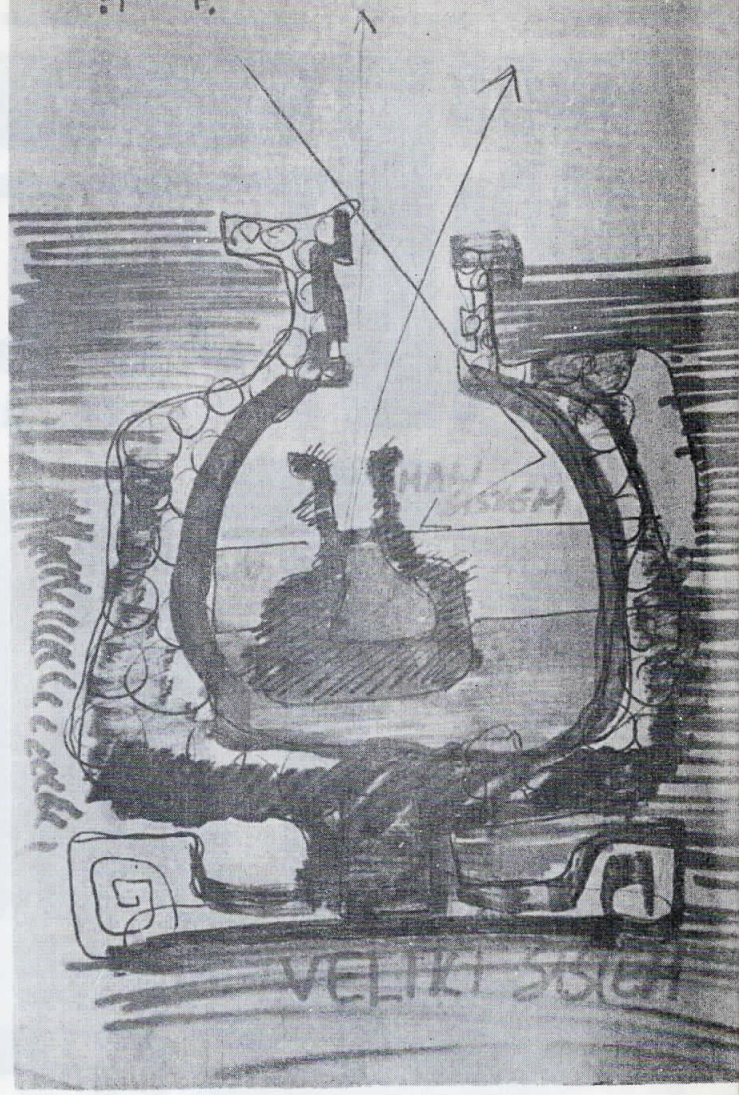
J A S E N O V C U



VIII



IX



16

