

Javni spomenici Antuna Augustinčića do drugog svjetskog rata

Snježana Pintarić

kustos Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu

Izlaganje sa znanstvenog skupa — 730 Augustinčić

Spomenici obrađeni u ovom referatu obuhvaćaju razdoblje od 1932. godine (kad je otkriven Spomenik palim Šumadincima u Kragujevcu) do 1940. godine (tj. do godine postavljanja Spomenika kralju Aleksandru u Somboru i Spomenika strijeljanim radikalima u Zaječaru). Obuhvaćaju dakle relativno kratko vremensko razdoblje od samo osam godina. U stvaralačkom smislu to je razdoblje vrlo plodno i značajno za Augustinčića koji se tih godina formira kao kipar, ostvaruje velik broj pobjeda i dobiva izvedbene nagrade na jugoslavenskim i međunarodnim natjecanjima za izradu spomenika, a u svojim ostvarenim djelima iskazuje se, s jedne strane, kao nastavljatelj tradicionalne spomeničke skulpture 19. st., s druge strane, kao predstavnik nove generacije hrvatskih kipara (Kršinić, Radauš, Augustinčić), koja po Božidaru Gagri *predstavlja drugi vrhunac kiparstva građanskog razdoblja u Hrvatskoj*.¹ To je generacija koja se, ukratko rečeno, oslobađa Meštroviove utjecaja i njegove dominacije na svim poljima skulpture i uvodi u spomeničku skulpturu elemente novog, robustnijeg ekspresionističkog realizma, često s naglašenom socijalnom notom.

U navedenom razdoblju Augustinčić je ostvario velik broj spomenika:

1. Spomenik Petru Kočiću, Banja Luka 1932. (u suradnji s Vanjom Radaušem),
2. Spomenik palim Šumadincima, Kragujevac 1932. (u suradnji s Jozom Kljakovićem),
3. Spomenik kralju Aleksandru, Varaždin 1935. (srušen 1945. god.),
4. Spomnik palim Nišlijama, Niš 1937.
5. Spomenik Stjepanu Radiću, Mače 1937.
6. Spomenik Šleskom ustanku, 1936—39. (u bronci ostvarena samo središnja konjanička figura Jozefa Pilsudskog),
7. Spomenik kralju Petru i kralju Aleksandru, Skopje 1937. (srušen u toku II. svjetskog rata),
8. Spomenik Stjepanu Radiću, Selca — Brač 1938.

U razdoblju od 1932. do 1941. god. Antun Augustinčić, tada još mlad i neafirmiran kipar, osvojio je velik broj nagrada na jugoslavenskim i međunarodnim natjecanjima za izradu spomenika, a velikim dijelom ti su spomenici i ostvareni. Na bazi analize društvene situacije koja je vladala na području jugoslavenske spomeničke skulpture te analize umjetničke koncepcije Augustinčićevih spomenika pokušavamo razjasniti navedene uspjehe. Kombinirajući tradicionalnu koncepciju cjeline spomenika i realističko-ekspresionističke detalje sa ciljem postizanja monumentalnosti te uvodeći konjaničku figuru kao centar kompozicije Augustinčićev je program značio korak naprijed u društvu koje iza sebe nije imalo odgovarajuću tradiciju na tom polju skulpture i koje je podsticanje razvoja monumentalne plastike shvatilo kao odraz svojih patriotskih, političkih i ekonomskih težnji.

9. Rudar, Geneve 1939.

10. Spomenik kralju Aleksandru, Sombor 1940. (srušen u toku II. svjetskog rata)

11. Spomnik strijeljanim radikalima, Zaječar 1940.

Osim tih izvedenih spomenika Augustinčić je izradio još nekoliko skica i maketa, kao npr. Skicu za spomenik kralju Aleksandru na Sušaku, maketu za spomenik Hanu Asparuhu u Sofiji, maketu za spomenik Joseu Urquizu u Buenos Airesu itd. . . Govorimo dakle o izuzetno aktivnom bavljenju spomeničkom skulpturom koje je Augustinčića uvrstilo u jednog od vodećih kipara u toj grani umjetnosti. Tu aktivnost Augustinčić je nastavio i nakon II. svjetskog rata, i to stvarajući u duhu tadašnje vladajuće doktrine socijalističkog realizma.

I dok su se rijetki pregledi jugoslavenske spomeničke skulpture nešto više bavili problemom upravo te poslijeratne skulpture, gotovo da u povijesti naše umjetnosti nema detaljnijih i stručnijih analiza predratnih spomenika. Nije to slučaj samo s Augustinčićem već i s cijelom njegovom generacijom (Kršinićem i Radaušem). Nešto više pažnje povjesničari umjetnosti posvećivali su Meštroviovim spomenicima, detaljnije su obrađeni i Rendiovi i Frangešovi spomenici, a onda odjednom dolazi gotovo do prešućivanja jednog dijela našeg kiparstva. Jer ni Kršinić ni Radauš ni Augustinčić nisu izgrađivali svoj novi realizam i svoje lične stilove samo na portretnoj ili intimnoj skulpturi. Paralelno s time izgrađivali su svoj izraz i na spomeničkoj skulpturi koja je i danas jednim svojim dijelom prisutna u našoj svakodnevnici, a samim svojim postojanjem vizualno određuje naš okoliš i u estetskom pogledu odgaja već nekoliko naraštaja.

¹ B. Gagro: *Hrvatska skulptura građanskog perioda, u Jugoslavenske skulpture 1870—1950*, MSU, Beograd 1975.

No, vratimo se Augustinčiću i njegovom problemu. Da bismo objasnili tako velik broj spomenika izvedenih u navedenom razdoblju, potrebno je odgovoriti na nekoliko pitanja: 1. kakva je bila društvena klima koja je određivala tempo gradnje spomenika, 2. kakva je bila situacija na području jugoslavenske spomeničke skulpture i 3. kakva je bila umjetnička koncepcija spomenika koju je nudio Augustinčić, te što je u toj koncepciji bilo tradicionalno, a što moderno.

Period između dva rata karakteriziraju duboke političke, ekonomske i društvene promjene. Kao prvo, to je ujedinjenje Jugoslavije u Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca 1. 12. 1918. god., zatim to je izrazito teška ekonomska situacija u agrarnoj zemlji organiziranoj na polufeudalnom sistemu koju su još više pogoršala ratna razaranja. Teško ekonomsko stanje stvaralo je socijalnu napetost iz koje vlada nije nalazila pravog izlaza. Političko nejedinstvo uvjetovalo je neslogu i česte promjene u vladi. Vanjskopolitička situacija također je bila teška a novostvorena kraljevina pokušavala je naći svoje pravo mjesto na političkoj karti Evrope.² Političke i ekonomske afere (šestojanuarska diktatura 1929, ubojstvo kralja Aleksandra 1934) neprestano su potresale Jugoslaviju koja praktično i nije izlazila iz krize.

U suprotnosti s takvom ocjenom društvene situacije stoji činjenica o povećanju broja raznih natječaja i narudžbi za izradu monumentalnih spomenika. Ideje koje su poticale raznorazna udruženja građana na izradu spomenika bile su više idejne i političke prirode nego li je to bio odraz ekonomske moći i razvijenosti. Naime, nakon relativnog ekonomskog prosperiteta između 1918. i 1931. god. zemlja je ponovo zapala u tešku ekonomsku krizu uvjetovanu većim dijelom svjetskom ekonomskom krizom. Seljaštvo zapada u sve veću bijedu uslijed niskih cijena pšenice na svjetskom tržištu, a unutar radničke klase sve je više nezaposlenih zbog kočenja investicija domaćeg i stranog kapitala. Ipak, neki politički događaji imali su pozitivan efekt kao poticaji za gradnju spomenika: nakon ubojstva Stjepana Radića u lipnju 1928. god. u Skupštini Jugoslavije u nekoliko mjesta u Hrvatskoj javljale su se inicijative za podizanje spomenika S. Radiću, a nakon atentata na kralja Aleksandra I. u Marseillesu 1934. god. širom zemlje zaredale su akcije na podizanju spomenika u čast kralju (Niš, Skopje, Sarajevo, Varaždin, Sušak, Split). No, s padom dinastije Karađorđevića pali su i spomenici podignuti njima u čast pa danas o njima možemo govoriti samo na osnovi sačuvanih fotografija i arhivskog materijala.

Čini mi se da nije bilo naodmet spominjati neke od tih povijesnih činjenica, jer govoreći o spomeničkoj skulpturi uopće moramo neprestano imati na umu društvo kao naručioca s točno određenim željama i ciljevima, koji često u velikoj mjeri ograničavaju umjetnika u njegovim zamislima. Augustinčićevo se stvaralaštvo u tom periodu nalazi između dva idejno suprotna pola: između spomenika koji glorificiraju dinastiju i spomenika sa socijalnom notom. (Kao izrazitije primjere spominjem samo spomenik kralju Aleksandru u Somboru i Rudara.)



271. Spomenik kralju Aleksandru, Varaždin 1935.

Činjenica je da jednim delom razvoj skulpture između dva rata podseća na neoklasicističku epohu razvijenog buržoaskog društva prethodnog veka, piše Marija Pušić u pregledu srpske skulpture od 1880. do 1950. god., a ta se opaska uglavnom odnosi na javne spomenike krunisanim ličnostima ili izginulim vojnicima u I svjetskom ratu koje su radili svi jugoslavenski više ili manje afirmisani umetnici.³ Glavna kiparska ličnost i vrhovni autoritet bio je u to doba Ivan Meštrović, koji već kao zrela kiparska ličnost izrađuje velik broj spomenika koji imaju u sebi sve pozitivne karakteristike monumentalne skulpture: naglašenu ideju, pojednostavljenu stilizaciju, promišljen smještaj u prostoru i stanovitu dozu teatralne patetike.⁴ Da je Meštrović pred-

² Dr. Bogdan Krizman: *Vanjska politika jugoslavenske države 1918—1941*, Školska knjiga, Zagreb 1975.

³ Marija Pušić: *Srpska skulptura od 1880. do 1950.*, u: *Jugoslavenske skulpture 1870—1950*, MSU, Beograd 1975.

⁴ D. Kečkemet: *Ivan Meštrović*, Nolit, Beograd 1983, str. 19.



272. Spomenik Petru Kočiču, Banja Luka

stavljao vrhovni autoritet na području spomeničke skulpture u cijeloj zemlji, a ne samo na zagrebačkoj Akademiji, dokazuje i zahtjev Odbora za izgradnju kragujevačkog spomenika da Meštrović pregleda Augustinčićeve skulpture za spomenik prije njihova lijevanja u gipsu. No, Augustinčić se ubrzo, kao i uostalom cijela njegova generacija, oslobodio tog utjecaja i dokazao kao kipar spreman da ispuni zahtjeve tadašnjeg društva za takvom vrstom kiparstva. Npr. već 1934. varaždinski Odbor za izgradnju spomenika smatra da raspisivanje natječaja nije potrebno i izravno dodjeljuje zadatak Augustinčiću.

Iz prijava za natječaje za izradu spomenika najbolje se vidi tko su bili Augustinčićevi izravni konkurenti: između cijelog niza trećerazrednih kipara i slikara ističu se, osim Radauša i Kršinića, Sreten Stojanović, Risto Stijović i Petar Pallavicini. U Kragujevcu su II. nagradu podijelili Stojanović i Pallavicini, a u Nišu je drugu nagradu dobio Stijović. Kao i u slučaju Augustinčića, u povijesti srpske skulpture zabilježeni su kao značajni opusi te trojice kipara isključivo unutar por-

tretno i intimne skulpture, iako se upravo Stojanović naročito nakon II. svjetskog rata potvrdio kao kipar monumentalne skulpture.

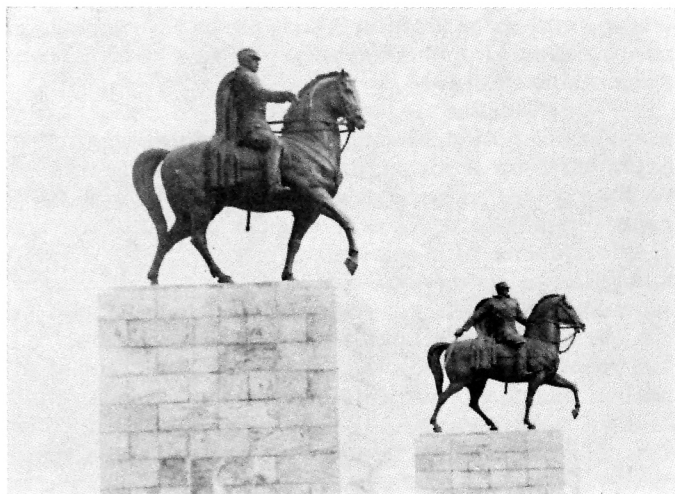
Interesantno je spomenuti da su svi ti kipari, uključujući i Augustinčića, bili vrlo dobro upoznati s najmodernijim tendencijama u svjetskoj skulpturi i da su neke od tih tendencija, prerađujući ih na svoj način, primjenjivali na portretnoj i intimnoj skulpturi, a da se istovremeno nisu oslobađali tradicionalnog načina u koncipiranju spomenika. Svi su oni predlagali skice ili ostvarili spomenike na visokim, bezličnim postamentima okruženim reljefima sa ljudskom figurom na vrhu. Tek u detaljima razlikuju se pojedine individualnosti. Kao da nisu imali dovoljno umjetničke snage da ostvare neku novu koncepciju i da barem, kao što je to Rodin učinio sa svojim Građanima Calaisa, spuste svoje nadljudske figure na razinu pločnika, pristupačne običnom prolazniku ili im to možda naručiocu nisu dopuštali?

Unutar te klasične tipologije spomenika — 1. ljudska figura na postamentu, 2. kombinacije arhitekture, pune plastike i reljefa, Augustinčić uvodi konjaničku figuru kao samostalnu figuru na postamentu ili u kombinaciji s plitkim i dubokim figuralnim reljefima. Bio je to vjerojatno najjači razlog zbog kojeg Augustinčić dobiva prvenstveno pred drugim kiparima. I dok je Evropa od baroka naovamo vrvila konjaničkim skulpturama, Jugoslavija je tek s Augustinčićem našla svog kipara dostojnog toga zadatka. Prisjetimo se: autori jedina dva prije pojave Augustinčića postavljena konjanička spomenika bili su stranci (Fernkorn i Pazzi).

Fragešev Kralj Tomislav postavljen je tek 1940, a Meštrović nije uspio ostvariti svog Kraljevića Marka, dok su Indijanci bili postavljeni u Chicagu.

Konjanička skulptura predstavljala je ujedno idealan obrazac za dinastičke spomenike uopće. Tom prilikom, a radi se o dugotrajnom i sistematskom proučavanju Augustinčićevog opusa koje bi nas u toku vremena trebalo dovesti do argumentirane i promišljene sinteze, ne bismo smjeli upasti u zamku preskakanja zatvorenih očiju preko određenih cjelina i razdoblja u koju su zapadali dosadašnji komentatori Augustinčićevog stvaralaštva. Stoga ćemo se kao prvo osvrnuti na Augustinčićeve dinastičke spomenike, jer oni i u tematskom i u morfološkom smislu predstavljaju zaokruženu cjelinu. Da ponovimo, radi se o Spomeniku kralju Aleksandru, Varaždin 1935. — portretna statua, o Spomeniku kralju Aleksandru u Somboru 1940. i Spomeniku kralju Petru i kralju Aleksandru u Skopju 1937. — konjaničkim statuama.

Spomenik blagopojnom kralju Aleksandru, Varaždin 1935., postavljen je na glavnom gradskom trgu pred vijećnicom, a njegovu formu i mjesto postavljanja unaprijed je odredio Odbor za izgradnju spomenika.⁵ Spomenik se sastoji od kamenog postamenta s dvije plitke stepenice i dva kubična dijela. Na donjem dijelu bila su postavljena tri brončana reljefa za koja ne znamo kako su izgledala jer su uništena, a nisu sačuvane ni fotografije. Na vrhu postamenta izdiže se lik kralja u veličini nešto većoj od prirodne. Kralj stoji u stavu kontraposta s izbačenom lijevom nogom. Gologlav je, obučen u vojnički šinjel. U desnoj, lagano is-



273. Spomenik Petru i Aleksandru, Skoplje 1937.

pruženoj ruci drži savijenu povelju, a desnom pridržiava mač o boku. Takvim položajem ruku kipar je nastojao unijeti određeni dinamizam, lagani okret udesno, u inače statičnu figuru, no krajnji dojam je ipak ukočenost i neprirodnost lika. U opisivanju portretnih crta lica i odijela Augustinčić je izostavio suvišne detalje, modelirajući skulpturu u sumarnim, grubim potezima, ali u ukupnoj kompoziciji masa nedostaje glavna vizuelna os ili ideja vodilja koja bi ujedinjavala pojedinačne opisne elemente. Skulptura zaslužuje ocjenu prosječnog umjetničkog djela bez većih estetskih pretenzija. Njezina postava u osi glavnog ulaza u Vijećnicu također je problematična. Iako je svojom naglašenom vertikalom nastojala pratiti vertikalnu tornju vijećnice time je ujedno izgubila na čistoći pozadine jer je toranj i zanimljiva arhitektura vijećnice odvlačila pažnju sa skulpture.

Iako svojom temom ne spada u grupu dinastičkih spomenika, spominjem jednu skulpturu vrlo sličnu varaždinskom spomeniku. To je *Spomenik Petru Kočiću*, postavljen 1932. god. u Gradskom parku u Banja Luci. Spomenik je također postavljen na visoki kubični postament s dvije plitke stepenice, a stav same Kočićeve figure vrlo je sličan Aleksandrovom osim što je desna ruka ispružena. Taj spomenik je Augustinčić radio u suradnji s Vanjom Radaušem, no bez odgovarajuće dokumentacije vrlo je teško govoriti o pojedinačnom doprinosu pojedinog kipara. Teško je govoriti i o modelaciji skulpture jer je skulptura postavljena na gotovo 3 m visoki i uski postament, a sam Kočić postao je gotovo nevidljiv između bujnih krošanja drveća koje se razraslo u toku ovih pedeset godina. Osim lošeg odnosa postamenta i figure loše su komponirane i mase, a modelacija je bezlična, gruba i ne dopušta bronci da iskaze svoje kvalitete.⁶

O velikim sličnostima, a malim razlikama možemo govoriti i uspoređujući skopski i somborski spomenik.

Spomenik kralju Petru I. osloboditelju i kralju Aleksandru I. ujedinitelju postavljen je 1937. godine na Dušanovu mostu u Skopju. Dvije konjaničke statue kra-

ljeva postavljene su na visokim jednostavnim kubičnim postamentima (na kojima su samo urezana imena kraljeva) s lijeve i desne strane mosta. Odbor za izgradnju spomenika planirao je u budućnosti postavljanje još dva konjanička spomenika (cara Dušana i Kraljevića Marka) s druge strane mosta kao pandan Petru i Aleksandru. Bila je to grandiozna zamisao s promišljenim kiparskim, arhitektonskim i urbanističkim efektima, pa nije stoga čudo što su se svi kipari prijavili za natječaj u suradnji s arhitektima: Augustinčić s arh. Dragom Galićem, Petar Pallavicini s arh. Svetomirom Lazićem, Boris Kalin s arh. Vinkom Glancom. Žiri s arh. Brankom Popovićem na čelu vodio je naročito računa pri dodjeljivanju nagrada o uklopljenosti predloženih radova u urbanističku cjelinu mosta i trga. Važan prijelazni element koji je trebao povezati arhitekturu mosta sa spomenicima bio je kamen za postamente iste vrste od koje je bio građen i most te njihov jednostavni oblik koji nije smio narušavati ljepotu mosta. Postamenti su trebali biti obogaćeni reljefima koji nisu nikad izvedeni. (Na somborskom spomeniku Augustinčić je u bočne strane postamenta od crvenog mramora uklopio dva brončana reljefa s motivom bitke konjanika.) Leđima okrenuti mostu na vrhu postamenta smještene su figure konjanika. Izdaleka konjanici izgledaju gotovo identični: sjede na konju i pridržiavaju uzde, obučeni su u vojničke odore s kapama na glavi i s prebačenim plaštem preko ramena. Petrova je glava okrenuta udesno, Aleksandrova ulijevo, Petrov plašt je prebačen u lijevo, a Aleksandrov u desnu stranu. Konji također izgledaju gotovo identični. Prikazani su u laganom kasu, glava okrenutih u suprotne strane, a interpretirani su na realističan način, s tom razlikom da se kod skopskog spomenika primjećuje nešto veći stupanj stilizacije. Upravo zbog toga skopski konji čine ujednačeniju cjelinu s jahačem jer su i konj i jahač zatvoreni u jednu konturnu liniju kad ih se gleda sa strane. Cijela je figura tretirana kao statična s blagim nagovještajem pokreta, dok se kod somborskog spomenika uočava nerazmjer između pokrenutog konja i ukočene figure kralja.

Augustinčić kao da je svaki dio modelirao zasebno ne vodeći računa o zatvorenoj konturnoj liniji cjeline. Iako su fotografije obaju spomenika prilično loše, možemo govoriti o većem stupnju realističke modelacije kod somborskog negoli kod skopskog spomenika. Kod skopskog spomenika površina je dana u velikim ploham bez jačih prodora u prostor, a kod somborskog cijela površina vibrira kao da je svaki mišić ispod kože napet. Takva modelacija naročito je naglašena na reljefu *Bitka* ukomponiranom na postamentu. Likovi konjanika prikazani su u snažnom pokretu, u gotovo grudastim oblicima koji stvaraju dinamičnu igru svjetla i sjene.

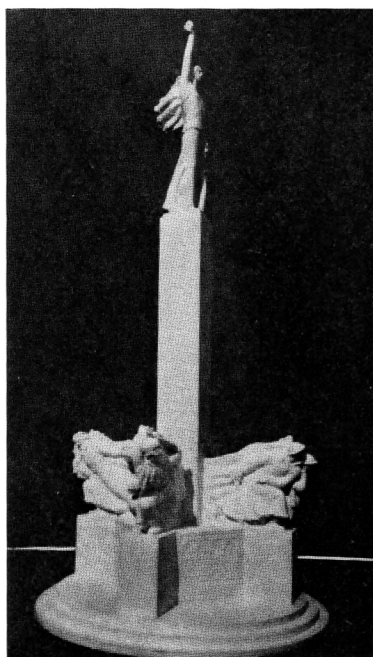
Zaključimo na kraju ovog poglavlja: skupina dinastičkih spomenika predstavlja niz od tradicionalno

⁵ Zapisnik Odbora za izgradnju spomenika, Varaždin 1935, Historijski arhiv, Varaždin.

⁶ U Gliptoteci JAZU u Zagrebu pohranjena je jedna Skica za spomenik Aleksandru, pripisana Radaušu, vrlo slična navedenim spomenicima.



274. Spomenik kralju Aleksandru, Sombor 1940.



275. Skica za spomenik palim Šumadincima, Kragujevac 1932.



276. Spomenik palim Šumadincima, Kragujevac 1932.

koncipiranih spomenika u kojima se Augustinčić iskazao najviše kao kipar koji je vrlo dobro rješava odnos konja i konjanika zadovoljivši na taj način težnje za monumentalnim, nadljudskim i patetičnim prikazivanjem vladara.

Mnogo više umjetničkih pretenzija i kreativnosti kako u koncipiranju cjeline tako i u slobodnijem izvođenju detalja pokazao je Augustinčić u slijedećoj grupi spomenika. Iako ih je u uvodu referata navedeno više, ovom prilikom pomnije ćemo se osvrnuti na tri spomenika: Spomenik palim Šumadincima, Spomenik palim Nišlijama i Spomenik strijeljanim radikalima, kao najinteresantnijim djelima.

Spomenik palim Šumadincima, postavljen je 1932. god. u Malom parku u Kragujevcu. I prije nego što je dovršio radove, Augustinčić je najavljivao taj spomenik kao *najveći i najljepši spomenik ikada postavljen na Balkanu*. S njime je ujedno Augustinčić ušao u povijest jugoslavenske spomeničke plastike. Bila je to njegova prva pobjeda na natječaju, prvo ostvareno djelo te veličine. Sa svoja četiri reljefa i pet monumentalnih figuralnih grupa ukomponiranih na krakove kamenog postamenta predstavljao je doista velik korak naprijed na području spomeničke skulpture. Robustni ekspresionizam vojničkih lica i snažna, uvjerljiva jednostavnost skulptorske mase (odjeće i tijela vojnika) odudarali su čak i od suvremenih Meštrovićevih spomenika, a kamoli tek od dotad viđenih širom Srbije i Hrvatske postavljenih portretnih poprsja i girlandama okićenih spomenika Ubavkića, Jovanovića ili Rendića. Spomenik se sastoji od nekoliko dijelova: okruglog stepeništa na kojem je postavljen postament u obliku istostraničnog križa, na kojem su smještene grupe figura. Iz sredine križa uzdiže se 4 metra visoki četverostrani pilon. Na vrhu

kompozicije uzdignute desne ruke stoji ženski lik — simbol Jugoslavije. Stepenište, postament i obelisk izrađeni su u kamenu, a figura i reljefi u bronci. Između krakova postamenta postavljene su brončane ploče s plitkim reljefima (dvije ploče su sa simboličnim, a dvije s figuralnim motivima).

Osim što je ušao u povijest kao Augustinčićevo prvo monumentalno djelo, taj spomenik znači i nešto više za sam razvoj Augustinčića kao kipara. U toku dvije godine, od 1930. kada je bio raspisan natječaj za izradu spomenika, do 1932. god., dakle od skice do konačne izvedbe, Augustinčić se formira kao kipar realista s težnjom k monumentalnoj formi. U tom procesu vidljivo je, s jedne strane, odvajanje od Meštrovićevog utjecaja, a to znači definitivno napuštanje mekane, lirске stilizacije duguljastih oblika i mirnih linearnih ritmova, s druge strane, stvaranje *teških* oblika realističkih proporcija, brzih ritmova, jače naglašenih masa i kontrasta svjetla i sjene. Razlike su najočitije na statui Jugoslavije, ali i na grupama vojnika. Na maketi iz 1930. god. oblici figure Jugoslavije snažno podsjećaju na secesijski izdužene ženske likove s Meštrovićevih reljefa. Figura je izdužena, obučena u haljinu bez nabora. Glava je u odnosu na tijelo omanja, a kosa je zaglađena i priljubljena uz glavu. Konačna je figura masivnijih proporcija, naglašenijih oblika, a više je pažnje posvećeno detaljima — naborima, kosi. Ta je figura realističnija i stilski usklađenija s figurama na podnožju. Dok se na skici jače ističu anatomske oblikovane tijela vojnika u odnosu na jednoličnu masu zastave, u konačnoj je verziji napušten takav naturalistički tretman radi veće izražajnosti i monumentalnosti gotovo jedinstvene mase tijela, odjeće i draperije. Stav figure, kontrast između realističko-ekspresionistički oblikovanih li-



277. Spomenik palim Šumadincima, detalj

ca i pojednostavljene, jednolične mase tijela, zatim ritam zasjenjenih i osvijetljenih površina, koje se nižu jedna iznad druge, neodoljivo me podsjećaju na neke radove Ernsta Barlacha (npr. *Osvetnik*, 1914.)⁷. Pun zamah, dinamiku i ekspresivnost skulpture postižu kad ih gledamo sa strane, jer se tada ističe njihova dijagonalna usmjerenost, snažan pokret naprijed postignut jednostavnom kompozicijom velikih masa.

Vratimo li se sada na spomenik gledan u cjelini moguće je uočiti njegove pozitivne i negativne karakteristike. Odnos vertikala i horizontala nije dobro uravnotežen; pilon i masivna, visoka figura na vrhu predstavljaju sami za sebe jednu cjelinu koja je zbog previsokog, rekla bih i *praznog* pilona suviše udaljena od podnožja i naglašenih horizontala udvojenih grupa vojnika. Na pilonu ne postoji ništa što bi tu cjelinu povezovalo s donjim dijelom. Vrijednost spomenika nalazi se dakle više u pojedinostima nego u sretnoj zamisli cjeline. Dijelovi također nisu međusobno ni stilski ni idejno ujednačeni. Oni se kreću u rasponu od najjednostavnije stilizirane simbolike (reljefi s nazivima križeva), preko lirske narativnosti (reljef s temom Ropstvo i bolovi velikih majki) do grubog ekspresionističkog izraza.

Spomenik palim Nišlijama, postavljen je u Nišu 1937. godine na glavnom trgu, Trgu oslobođenja. Ne štedeći komplimente vlastitim djelima, Augustinčić je i svoj niški spomenik najavljivao u superlativima — i to kao »prvi realistički spomenik na Balkanu«. To inzistiranje na monumentalnosti i realizmu odražava najjasnije Augustinčićeve težnje. Realizam je za njega značio jedini pravilan odabir u umjetnosti: *Sve koncepcije umjetničkog ostvarivanja uspijevaju do onda dok uz njih slijedi realizam. Čim se on odvoji od njih one padaju ... (Iz toga dalje slijedi Augustinčićeva kritika dadaizma i kubizma!) ... Tek je čisti realizam pravi odraz svijeta.*⁸ Te naglašeno realističke detalje Augustinčić je i ovom prilikom nastojao uklopiti u tradicionalnu koncepciju spomenika. Spomenik se sastoji od mramornog postamenta i konjaničke statue na vrhu. Na donjem dijelu postamenta uklesani su plitki reljefi sa slijedećim scenama: Ustanak Nišlija protiv Tura-

ka, Povratak ratnika, Početak I. svjetskog rata i Povratak ratnika iz I. svjetskog rata. Centralni motiv sva četiri reljefa zapravo je kolona konjanika. Kompozicija je na svim reljefima strogo simetrična, a likovi su blago uzdignuti na praznoj pozadini. Figure se nižu jedna do druge tako da nema stupnjevanja u dubinu. Više pažnje kipar je posvetio modelaciji figura konja negoli ljudskim figurama. Ljudske figure modelirane su grubo, u ravnim ploham s naglim ispupčenjima i oštrim vertikalnim rezovima, kontura je tvrda, uglasta. Figure konja odaju Augustinčićev smisao za pokret i ritam, modelirane su mekano s finom, razgibanom obrisnom linijom. Naglašeno realističko-ekspresionističke fizionomije Augustinčić je ostvario u gornjem, dubokom reljefu. Figure gornjeg reljefa međusobno su povezane tijekom radnje koja teče kronološki s lijeva nadesno, tj. od niškog ustanka i borbe protiv Turaka do borbi u I. svjetskom ratu. Povezanost figura koje dvije po dvije ponavljaju isto usmjerenje (na bazi simetrične kompozicije) naglašena je isprepletenošću njihovih ruku i nogu. Figure na užim stranama podnožja, postavljene u istom stavu, oslobađajući se pozadine gotovo se izdvajaju do pune plastičnosti iz niza čvrsto povezanih figura. Svojom težnjom za ekspresivnim realizmom (najizrazitiji, najpoznatiji i umjetnički najuspjeliji primjer vidimo na često izlaganoj *Glavi Turčina*) uz zadržavanje nekih stilizirajućih pojednostavljenih volumena ove se figure nalaze negdje između figura sa Spomenika palim Šumadincima i Spomenika strijeljanim radikalima. Na niškom spomeniku Augustinčić u potpunosti napušta lirske, idealističke tretman figura, a unosi dinamizam i realistički ekspresionizam koji svoju punu uvjerljivost dostiže na figuri *Strijeljanog radikala u Zaječaru*.

Završna figura niškog spomenika, glasnik je pobjede s uzdignutom lijevom rukom i zastavom u desnoj ruci: figure konja i konjanika proporcionalno su dobro usklađene, no figura konja djeluje pomalo ukločeno, a glava je premala u odnosu na glomazno tijelo.⁹

Urbanistička rješenja prije postavljanja spomenika dodjeljivala su mu središnje mjesto na trgu, i usprkos tome što nisu bila u potpunosti ostvarena,¹⁰ okolna situacija iz 1937. god. odgovarala je dimenzijama spomenika. Danas je sačuvana samo zapadna strana trga i jedino u odnosu na nju spomenik je zadržao svoje prave mjere, a u Zavodu za urbanizam se traga za boljim rješenjima koja bi spomeniku trebala vratiti njegovu pravu, estetsku, manifestacijsku i društvenu vrijednost.

Spomenik strijeljanim radikalima postavljen je na brdu Kraljevica, nedaleko od Zaječara, 1940. godine. Spomenik je smješten u parku na blagoj uzvisini, a do njega vodi put i četiri niske stepenice kojima se dolazi do platoa. Plato polukružno zatvara kameni zid čija

⁷ S. Pintarić: *Spomenik palim Šumadincima, Kragujevac 1932*, Anali Galerije A. Augustinčića, br. 6, Klanjec 1986, str. 31—43.

⁸ *Razgovor s Augustinčićem*, Pravda, Beograd 1936.

⁹ Ostvarenjem konjaničke statue maršala Pilsudskog, već 1936. god., ta je greška ispravljena, a statua je dostigla visok stupanj realističke uvjerljivosti.

¹⁰ Dragan Milovanović: *Trg oslobođenja u Nišu*, Niški zbornik, Niš 1982.

je gornja granica završena u obliku poluelipse. Zid je izbrazdan kenelirama iznad kojih su uklesana imena strijeljanih radikala. Ispred zida stoji dva metra visok lik muškarca raširenih nogu spojenih okovima i ruka koje prihvaćaju razdrljenu košulju. Svojim asimetričnim stavom (pomakom lijevo unazad) lik unosi dinamičnost u cijelu strogo simetričnu kompoziciju. Strijeljani radikal je posljednji Augustinčićev spomenik izrađen prije II. svjetskog rata i ujedno je završna točka u razvoju prema ekspresionističkom realizmu bliskom Bourdellovu shvaćanju skulpture. Na toj figuri nema više ni traga stilizaciji ni modelaciji glatkih površina, već cijela površina vibrira iznad hipertrofirane anatomske građe. Ekspresivnost lica postignuta je tamnim sjenama oko duboko urezanih očiju i usta. Na tom spomeniku prevladan je i nesklad koji smo dosad primjećivali između figure i postamenta. Zid u ovom slučaju vrši nekoliko funkcija: praktičnu (za smještaj ploče s posvetom i urezivanje imena), simboličku (zid ispred kojeg su strijeljani radikali), te psihološku (za okupljanje promatrača i njihovu zaštitu) i vizuelnu (kao svjetla pozadina na kojoj se jače ističe tamni brončani lik). Zid zaštićuje figuru kako se ona ne bi izgubila u šarenilu okoliša, a plato nam omogućuje obilazak figure i prisniji odnos između skulpture i posmatrača.¹¹

Analizirajući pojedine spomenike odgovorili smo istovremeno na treće pitanje postavljeno u uvodu ovog referata, tj. kakva je bila umjetnička koncepcija spomenika koju je nudio Augustinčić, te što je u toj koncepciji bilo tradicionalno, a što novo. Pri toj analizi ne smijemo zaboraviti da je paralelno s radom na spomenicima Augustinčić razvijao svoj stil i izgrađivao se kao kipar. Stoga se nije kolebao samo između tradicionalnog i novog već i između različitih umjetničkih utjecaja (od Meštrovića do Rodina i Bourdella). Istovremeno se iskazao i kao kipar realist i modernist, i kao kipar sklon osrednjim, neinventivnim rješenjima. Očito je kvaliteta ponekad morala ustupiti mjesto kvantiteti. Dokumentacija nam svjedoči o tome da je u pojedinim trenucima Augustinčić bio prezaposlen i da je na brzi-

nu rješavao neka pitanja nastojeći zadovoljiti narudžbe koje su stizale jedna za drugom. Usprkos svemu, Augustinčić se s vremenom oslobodio svih negativnih utjecaja i stega koje su ga sputavale, pa su samo na taj način mogli nastati *Rudar* ili *Strijeljani radikal*. Šteta je što tu realistički uvjerljivu robustnost nije zadržao i kasnije, već je neposredno nakon II. svjetskog rata ponovo zapao u shematizam i krutost.

278. Spomenik strijeljanim radikalima, Zaječar 1940.



¹¹ S. Bandula: *Monumentalna plastika Antuna Augustinčića* (dijelomski rad), *Anali Galerije A. Augustinčića* br. 3, Klanjec, 1983, str. 21—65.

to sacral construction, which was by no means marginal but, owing to highly engaged architects and civil engineers (Buneta, Pičman, Jamnicki, Babić, etc), courageously joined the current endeavors. Then, the projects for Saints Cyril and Methodius' Church were designed, the Chapel of the Holy Heart was enlarged and St. Theresa's Church constructed. Analysis of these sacral buildings is an attempt at re-evaluation of the social segment providing substantial shaping features not only to its own visual environment but also to the overall scene of the city.

Ivanka Reberski

CROATIAN PAINTING IN THE TWENTIES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TENDENCIES OF NEOREALISM

Figural endeavors of the Croatian painters in the mid-twenties appeared to integrate quite well into the general European context, at the same time preserving the continuity of home tradition and artistic practice. During the short-term, stylistically uniform appearance of Croatian neorealism, with a prevailing neoclassical and magic-realistic component present in all our painters belonging to any generation without exception between 1923 and 1926, a quite synchronous stylistic correlation with European tendencies of neorealism can easily be recognized. Clear stylistic determinations and a high quality level were achieved thereby to such an extent, that this short period is quite distinctly differentiated, imposing itself as one of the most important chapters of Croatian painting in the development of its figural modernism.

Iztok Durjava

NEOREALISM IN SLOVENIA — SOME PROBLEMS

This paper deals with the appearance of neorealism in the Slovene visual arts in the mid-twenties. Analysis of social and ideological motives is related to the appearance of a new way, thereby using those facts about neorealism and other »new realisms« in Europe that indicate this phenomenon to be part of the outward appeal for order (*rappel à l'ordre*). Among the documents on neorealism, early contemporary criticism in particular reveals that this visual direction, as compared to expressionism, was accepted to a considerably greater extent. Nowadays, however, it has been recognized that the reception of expressionism was obstructed not only by its formal, but primarily by its political and social radicalism. In contrast to it, neorealism is characterized by its compromising nature corresponding to the socio-political position in the mid-twenties, characterized by temporary economic stabilization and optimistic vision of the development of the middle-class society. Thus, the analysis of some best known works of neorealism points to their compromising character.

Zoja Bojić

ZENITHISM AND ITS CENTRAL FIGURES

Born to kindle the fire in which the entire Antiquity was supposed to go up in flames but which turned out to be disastrous to itself alone, zenithism aspired to represent the world's avant-garde, but succeeded only in presenting of any distinct concept but, unfortunately, also remained so, since reproducing other esthetics does not appear to be

a step forward in creating it own. Great or small talents, crowded around the journal, either did not want or did not know how to represent a zenithic prototype of artist for a prolonged period of time. Waiting for Barbarogeni, Micić and Poljanski, as if being Beckett's figures, could not avoid becoming tragic personalities, whereas the fascinating semi-darkness winding around them tends to place the entire movement, to a much greater extent than any other movement belonging to the galloping twentieth century, in the mythical sphere of history.

Zlatko Teodosievski

FICTION AND SCIENCE FICTION IN PAINTING

The terms we commonly use in colloquial speech or in professional discussions and papers, referring to current visual arts, constitute part of our vocabulary, thereby occasionally changing their meaning considerably in relation to the original one. At the same time, everyone will add some specific meaning of his own, which often makes their use quite absurd.

There is no apparent difference between the terms fiction and science fiction, the latter being quite infrequently used in modern painting. When applied in a study of visual arts, though, meaning is further complicated, especially because there they are as a rule used as they are applied in literature, where different »laws« are valid, or some subjective, actually senseless »meaning« is arbitrarily imposed upon them.

Vlastimir Kusik

OSKAR NEMON (1906—1985) — A CONTRIBUTION TO THE BIOGRAPHY OF A FAMELESS SCULPTOR

Oskar Nemon, a sculptor, is almost completely fameless within the Croatian and Yugoslav art. As a young sculptor recommended by Ivan Meštrović, he left the country as early as 1924, first going to Vienna and then to Brussels, where he graduated from the Academy of Visual Arts. In the eve of World War II, he moved to England, where he died. As an extremely gifted sculptor, he made a distinguished career, first in Belgium within the circle of surrealists, and thereafter in England as a portraitist of well-known figures.

Oskar Nemon belongs to a large number of our artists who lived and worked, and became famous and respected abroad, but have been completely forgotten in their home country they loved so much. The study of his works of art provides an opportunity and imposes a duty to evaluate his opus and incorporate it into the body of our art history to an adequate extent and in a proper manner. Thus, the study and evaluation of this opus will acquire its full sense and justification.

Snježana Pintarić

PUBLIC MONUMENTS OF ANTUN AUGUSTINČIĆ UNTIL WORLD WAR II

During the 1932—1941 period, Antun Augustinčić, then still a young and quite unrecognized sculptor, was awarded a number of prizes at both Yugoslav and international

monument competitions. Analysis of social circumstances then present in Yugoslav monumental sculpture, and of artistic concepts of Augustinčić's monuments, is used to explain the above mentioned successes. By a combination of the traditional concept of monument whole and realistic-expressionist details aiming at monumentality, and by the introduction of equestrian statue as the composition center, Augustinčić's program meant a step forward in a society deprived of an adequate tradition in the field of sculpture, in which promotion of the development of monumental sculpture was considered as a reflection of its patriotic, political and economic strivings.

Milica Maširević

NAIVE SCULPTURE IN SERBIA, 1960—1980

Current naive sculpture in Serbia has originated from rural areas. It first appeared at the end of the 1950ies and the beginning of 1960ies, as a distinctly determined category and a valuable contribution to the international contemporary naive arts. It is mostly characterized by fantastic-symbolic contents, with some individuals, though, whose works have naturalistic features too. The former strongly indicate their firm linkage to their domicile, impact of the rich national spirit legacy, specific relations toward popular arts, particularly concerning common symbols, but also discovering own symbols, and use of a traditional material—wood. Most prominent representatives of the fantastic-symbolic sculpture are Bogosav Živković, Milan and Dragiša Stanisavljević, and Dragutin Aleksić. A pillar, taken over from ancient, most probably Slavic cultures, is a basic common form of expression in all these individualists. Cvijko Popović and Ilija Filipović are best known representatives of the naturalistic approach.

Dinka Romaj

IMPORTANCE OF THE COLLECTION OF PAINTINGS AND SCULPTURES — BRANISLAV GLUMAC'S DONATION TO THE DOMICILE MUSEUM IN VIROVITICA

The collection of Branislav Glumac, a writer, in Virovitica, was first publicly presented in 1933. Since then, the collection has been included in the permanent exhibition of the Virovitica Domicile Museum located in the wonderful premises of the Pejačević Castle. The collection has been displayed on the first floor of the Pejačević Castle, built in 1804 according to N. Roth's design, in the classicist-baroque style, representing a unique and meaningful museum when viewed as a whole. Branislav Glumac, a donator (a Virovitica man himself) has presented his native town with a rich collection of valuable works of art belonging to recent styles, mostly by Croatian artists. The collection contains paintings and sculptures by many famous artists of various generations and stylistic provenance, from the past few decades. At present, about 120 original works of art are exhibited in the Virovitica Museum, while the value of the collection is both qualitatively and quantitatively on an almost daily increase.

Vlastimir Kusik

ILJKO GORENČEVIĆ (1896—1924) — FIRST MODERN CRITIC OF THE MODERN ART

Modern art is not the artistic practice alone; art critique explaining the art and expanding the horizon of understanding, has also been part of its history. Visual art critique, as part of the art critique focused on modern art, has observed modalities in the artistic practice alterations, thus undergoing certain changes itself. Iljko Gorenčević (Lav Grun) was one of the first modern critics of modern art at the time of its onset and introduction onto the scene of art history of this century. He wrote literary, music and especially visual art pieces of criticism, in the spirit of great social transformations of the 1920-ies; later on, he also wrote theoretical papers, primarily on the relationship between the art and society, i.e. on the art changing in the society undergoing transformations through revolution itself. Although he did not write about the avant-garde practice, his criticism was avant-garde by nature, providing theoretical hypotheses for understanding the role and importance of the avant-garde. Until his premature death, Gorenčević had accumulated quite a large and significant opus of critical-theoretical papers, without which the history of our modernism would be considerably curtailed.

Lidija Vranić Blažinić

INTEGRITY OF PAINTINGS IN THE ERA OF VISUAL COMMUNICATIONS

A book entitled *Vrijeme slike* (*The Time of Paintings*) considers, in both directions, relations among the visual structure of thought, visual artefacts and other visual media, as parts of a unique visual communicative-informative system. The contribution and structure of clear perception to our overall knowledge and concepts relative to the information received by the forms of visual communication predominating in current civilized societies, and functioning of particular communication models at both individual and universal level, are also discussed.

A work of art in the system of visual communications, where the medium is a message, can be defined as an artefact with a maximal and unique set of information, thus allowing it to be fully and adequately explained concerning its semantically structured source of visual information. For all this, it naturally occupies the primary and most prominent place in the existing informative-communicative chain, thereby by no means underestimating the integral role of other visual-communication media.

Zdenko Balog

RECONSTRUCTION OF TRAKOŠČAN IN THE 19th CENTURY

While working in Trakošćan and studying its history, I have readily observed a striking lack of adequate literature on this castle, the more so as it is one of the capital objects, both as a fortification and an example of the 19th century architecture.