

Barbara Vujanović  
Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović – Zagreb  
barbara.vujanovic@mestrovic.hr

## DERIVACIJA KLASIČNIH MODELA U MODERNOJ UMJETNOSTI: PRIMJERI MONUMENTALIZMA U SPOMENIČKOJ PLASTICI IVANA MEŠTROVIĆA

*Statuomanija – naglašena potreba za komemorativnim spomenicima – svoj vrhunac u Europi te sjevernoj Americi doživljava u razdoblju od 1870. do 1914. godine. Iznimka su, međutim, ratni spomenici i spomenici velikanima, koji niču nakon Velikog rata poslije kojeg su nastale nove nacionalne države. Ivan Meštrović se dvadesetih i tridesetih godina svojim kiparskim i arhitektonskim ostvarenjima apsolutno uklapa u europski okvir međuratnog neoklasicizma. Ivan Meštrović podlogu za paradigmu monumentalizma, koja se u spomeničkim projektima očituje u njihovim oblikovnim karakteristikama, dimenzijama i smještaju u prostoru, pronalazi u klasičnim motivima, antičkim kiparskim temama, derivacijama klasičnih kompozicijskih rješenja i arhitektonskih elemenata. Mahom neostvarenim rješenjima za ambijent pojedinih spomenika (Bukurešt, Varšava), Meštrović se približava suvremenim tendencijama arhitekture i urbanizma dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća koje su u klasiци prepoznavale potvrdu društvenog reda te mogućnost idealne propagande snage nacije i njezine ideologije.*

**Ključne riječi:** Ivan Meštrović; monumentalizam; neoklasicizam; art déco; konjanički spomenik; Viktorija

Derivacija klasičnih modela u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi znakovit je fenomen drugog i trećeg desetljeća 20. stoljeća.<sup>1</sup> I dok se klasični *revival* u 18. i 19. stoljeću posve jasno čita na osnovi prilično ujednačenih stilskih tendencija, u modernoj umjetnosti i arhitekturi tendencija stila očituje se na višeznačan i heterogen način. U razdoblju između dva svjetska rata, nakon avangardnih iskoraka, te usporedo s njima, događa se povratak temi i figuraciji. Riječ je o *povratku redu*, europskom umjetničkom pokretu, koji je ime dobio prema knjizi eseja Jeana Cocteaua (*Le Rappel à l'ordre*), objavljenoj 1926. godine. Određeni broj umjetnika okreće se starim majstorima i izgubljenosti vještini. Neki otkrivaju ponovno pronađenu tradiciju, a drugi, poput primjerice Pabla Picassa, traže mogućnost obnovljenog modernizma.

<sup>1</sup> Više o razdoblju tridesetih godina 20. stoljeća u: Eric de Chassey et al., *L'ABCdaire des années 1930*, Paris 1997., ponovljeno izdanje 2009.

U arhitekturi se ističe monumentalni stil kao alternativa internacionalnom stilu. Od Londona do Moskve ostvaruje se trijumf novog klasicizma, odnosno neoklasicizma. Javna arhitektura koja pomiruje modernitet i klasicizam, impozantna je i spektakularna. Prava oznaka vremena, bilo da je riječ o Berlinu, Moskvi ili Parizu, jest prekomjernost. Monumentalizam tridesetih godina, u snažnom ideološkom zamahu, očitovao je aspiraciju za rehabilitacijom povijesne dimenzije i nacionalnih izvora kolektivnog identiteta kroz arhitekturu modernog vremena. Suočena s političkim i ekonomskim krizama koje su razdirale Zapad, arhitektura je trebala dati poruku veličine i stabilnosti. Monumentalizam zgrade Parlamenta Republike Finske u Helsinkiju (Johan Sigfrid Sirén, 1926. – 1931.), Kraljevskog instituta britanskih arhitekata u Londonu (George Grey Wornum, 1934.), ili pak Palače Chaillot u Parizu (Louis-Hippolyte Boileau, Jacques Carlu i Léon Azéma, 1935. – 1937.), malo se razlikuje od građevina kakve je željela vlast u Berlinu, Rimu ili Moskvi.

Od tada, ljepota proizlazi isključivo iz točnosti proporcija, a ornament predstavlja jednostavan kontrapunkt cjeline. Ta strogoća u upravljanju oblicima kao i njezino simboličko značenje, dakle monumentalizam, preslikava se i na javnu skulpturu, spomenike, koji su jednako tako rezultat državne narudžbe, a time i podloga za izražavanje ideologije vladajućih struktura. Projekti vezani uz države implicitno sugeriraju translataciju elemenata politike, povijesti i tradicije u jezik plastičkog oblikovanja. Pri generiranju kolektivne memorije nacionalna povijest prelazi u mitski narativ čija se inscenacija ostvaruje upravo u javnom prostoru, njegovim obilježavanjem – postavljanjem spomenika.

*Statuomanija* – naglašena potreba za komemorativnim spomenicima – svoj vrhunac u Europi te sjevernoj Americi doživljava u razdoblju od 1870. do 1914. godine.<sup>2</sup> Naime, tada se njihova društvena i politička uloga izjednačava s onom iz vremena Rimskog Carstva. U vremenu kada se izgubljeni identitet nanovo stvara, spomenici postaju uporišta „kolektivnog sjećanja“. Nakon 1914. godine dolazi pak do opadanja postavljanja monumentalnih javnih spomenika, te ovakav medij institucionalizirane društvene memorije gotovo izumire. Iznimka su, međutim, ratni spomenici koji niču nakon Velikog rata poslije kojeg su nikle nove nacionalne države. Monumentalne vizije u mramoru i bronci snažnoga simboličkog naboja izlaze iz mode, odnosno takav se način obilježavanja zadržava u zemljama na čijem su čelu restriktivni, diktatorski režimi koji su težili pompoznoj reprezentaciji političkih i ideoloških programa.

<sup>2</sup> Brian S. Osborne, *Landscapes, memory, monuments, and commemoration: putting identity in its place*, URL: <http://www.canada.metropolis.net/events/ethnocultural/publications/putinden.pdf>, str. 15, pregledano 5. veljače 2014.

Značajke neoklasicizma, racionalizma i povratka redu dominiraju na Međunarodnoj izložbi *L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* u Parizu 1925. godine. Na toj je izložbi, važnoj za sagledavanje *art déco* stila, sudjelovao i Ivan Meštrović, nagrađen Grand Prixom za projekt cavtatskog Mazuleja Račić u sekciji arhitekture. Za razvoj neoklasicizma i monumentalizma znakovita je Međunarodna izložba *L'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, održana 1937. godine u Palači Chaillot i u muzeju Moderne umjetnosti u Parizu. Komisija, osnovana 1936. godine, kojom je predsjedao direktor École des Beaux-Arts, Georges Huisman, i u koju su bili uključeni kipari Charles Despiau, Henri Bouchard i Paul Landowski, imala je funkciju dijeljenja narudžbi i određivanja ikonografskog programa, uglavnom utemeljenog na alegorijama koje su poticale iz antike, i to dakako među „službenim“ umjetnicima. Trag koji je ostavila ta najveća kiparska izložba predstavlja zajednički stil jedne epohe – neoklasicizam, koji uvelike premašuje granice Francuske.

Narudžbe Francuske Republike na Međunarodnoj izložbi 1937. godine, skulpture koje su bile namijenjene ukrašavanju njezinih građevina, pokazuju trijumf škole predvođene Maillolom. Nju karakterizira klasicizam i opredijeljenost za aktove, zaobljenih masa, u klasičnim, monumentalnim i idealiziranim formama. Kipari zemalja totalitarističkih režima egzaltiraju pak nacionalnu ideologiju: Josef Thorak ili Arno Breker naglašavaju ratnički nacizam, Vera Mukhina, čija je gigantska skulptura *Radnik i kolhoznica* nadvisivala paviljon SSSR-a, naglašava kolektivistički žar.

Ivan Meštrović se dvadesetih i tridesetih godina svojim kiparskim i arhitektonskim ostvarenjima apsolutno uklapa u ovaj europski okvir međuratnog neoklasicizma. Njegovi ženski aktovi zagrebačkog razdoblja, kao što su *Žena kraj mora* (1926.), *Čekanje* (1928.) ili *Na odmoru* (1933.), doista su potvrda klasicističkog povratka redu.<sup>3</sup>

Projekti javne plastike također su značajan segment stvaralaštva Ivana Meštrovića. U razdoblju između dva svjetska rata kipar dobiva velik broj narudžbi, te se javlja na domaće i međunarodne natječaje. U Kraljevini Jugoslaviji i u inozemstvu do početka Drugoga svjetskog rata postavljeno je šesnaest Meštrovićevih javnih skulptura.<sup>4</sup> Određeni broj projekata ostaje neostvaren, odnosno

<sup>3</sup> Više u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića, studentsko – zagrebačko razdoblje“ u: *Adrias* 18 (2013.), str. 243–245.

<sup>4</sup> Spomenik Marku Maruliću (Split, 1925.), Spomenik Josipu Jurju Strssmayeru (Zagreb, 1926.), Spomenik Indijancima (Chicago, SAD, 1927.), Pobjednik (Beograd, 1928.), Spomenik zahvalnosti Francuskoj (Beograd, 1930.), Spomenik Petru I. Oslobodiocu (Kastav, 1931.), Spomenik Andriji Meduliću (Zagreb, 1932.), Sveti Vlaho (Dubrovnik, 1934.), Spomenik Ionu C. Brătianu (Bukurešt, 1937.), Petar Berislavić (Trogir, 1938.), Spomenik neznanom junaku (Beograd,

projekti naknadnim, često političkim, odlukama i povijesnim događajima biva-ju izmijenjeni ili u potpunosti poništeni. Kipar je veliku pozornost posvećivao osmišljavanju njihova ambijenta, kako bi ih dodatno istaknuo u urbanom okru-ženju. Razvijanje mitskog narativa kod Meštrovića naglašeno je u *Kosovskom ci-klusu*, odnosno nerealiziranom *Vidovdanskom hramu*.

Medij širenja njegove političke poruke su izložbene manifestacije na kojima izlaže djela iz toga ciklusa kao i iz ciklusa *Kraljevića Marka: 35. kolektivna izložba Secesije* održana u siječnju i veljači 1910. godine u Beču, zatim dvije izložbe u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu iste 1910. godine, *Nejunačkom vremenu u prkos* i skupna izložba *Medulić*. Puno značenje ciklusa i izložbe kao platforme prikaziva-nja programa očitovale se 1911. godine na velikoj umjetničkoj izložbi *Esposizione internazionale di Roma* na kojoj je, umjesto u austrijskom ili u mađarskom, izlagao u paviljonu Kraljevine Srbije.

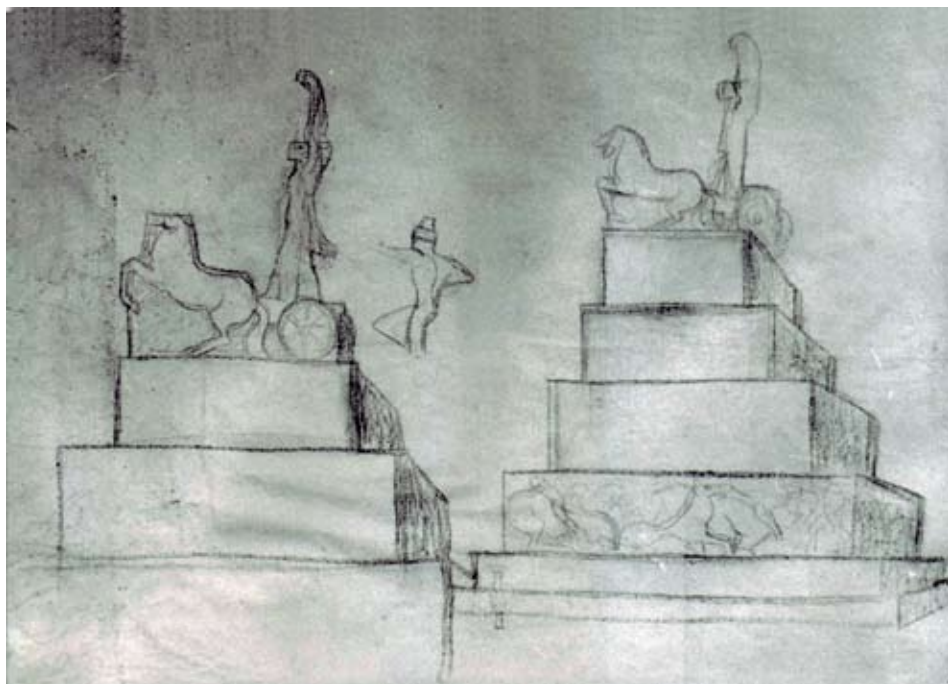
Na odabranim primjerima razmotrit ćemo kako je Meštrović u kontekstu me-đuratnog monumentalizma i neoklasicizma pristupao trima glavnim tipovima spomeničke plastike: samostalnoj stojećoj muškoj figuri, konjaničkom spomeni-ku i sjedećoj figuri. Također, analizirat ćemo derivaciju elementa krilate božice pobjede, Viktorije, u sklopu pojedinih spomeničkih rješenja.

Nakon Balkanskih ratova, 1912. godine, beogradska je Općina od Meštrovi-ća naručila da predloži rješenje za *Spomenik slobodi*, odnosno za *Fontanu pobjede*, koja se trebala nalaziti na Terazijama u Beogradu.<sup>5</sup> Kipar je osmislio fontanu u obliku recipijenta, kojeg u podnožju nose četiri stilizirana lava, a u sredini je stup – nosač središnje muške figure s orlom i mačem, odnosno lik *Pobjednika* u nad-naravnoj veličini. Skicu za spomenik izradio je tijekom ljeta u Otavicama, dok je realizaciju spomenika započeo krajem ljeta u Beogradu. Nakon što je Općinski odbor prihvatio rješenje, započeo je rad na spomeniku koji je trajao osam mjeseci. Neki detalji kompozicije i sama figura *Pobjednika* odliveni su prije početka Prvoga svjetskog rata u bronci u ljevaonici Srpek u Brandýsu na Labi, u Češkoj, ali zbog ratnih zbivanja spomenik nije dokraja završen i postavljen. Poslije rata *Pobjednik* je vraćen u Srbiju, ali umjesto na Terazijama završava u jednoj šupi na Senjaku.

Nakon duljih rasprava, mahom po novinama, dolikuje li obnažena figura *Pobjednika* javnom moralu, mora li simbol srpske pobjede imati opanke i šajka-ču, te treba li spomenik od nacionalnog značaja raditi jedan Hrvat, ali i to je li

1938.), Spomenik Svetozaru Miletiću (Novi Sad, 1939.), Spomenik rumunjskom kralju Karolu I. (Bukurešt, 1939.), Majka doji dijete (Zagreb, 1940.), Spomenik rumunjskom kralju Ferdinandu I. (Bukurešt, 1940.), Spomenik kralju Aleksandru (Cetinje, ?).

<sup>5</sup> Raymond Warnier, „Notes biographiques sur Ivan Meštrović et son œuvre“ u: *Exposition Ivan Meštrović*, katalog izložbe (Musée National des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, Paris, mars 1933.), Pariz 1933., str. 7.



**Slika 1.** Ivan Meštrović, *Skica za spomenik Pobjede*, ugljen na papiru, 89,7 x 124 cm, AMZ-259, Atelijer Meštrović, Zagreb

Meštrović uopće kvalificiran umjetnik za ovakav pothvat, 1928. godine, u povodu proslave desetogodišnjice proboja Solunskog fronta, na visokom je stupu na vrhu beogradske tvrđave i parka Kalemegdan, postavljena samo naga muška figura – *Pobjednika*. Meštrović se nije slagao s postavljanjem na Kalemegdan jer se tamo ne uklapa u bastionski sklop.

O njegovim stilskim značajkama Ana Adamec je napisala: „(...) uvjerljivo evociraju uzor u grčkom arhajskom kiparstvu: frontalni stav, plohe s oštrim bridovima, kose oblikovane poput kacige s ‘vijencem’.“<sup>6</sup> Tradicija samostalne stojeće muške figure potječe još od antike. Jedan od najpoznatijih antičkih spomenika, koji se ubraja u sedam svjetskih čuda, jest *Kolos s Rodosa*. Također, usporedbe su moguće i s antičkim i renesansnim prikazima Herakla, te atletičara. Prikazi nagih muškaraca naglašene muskulature i borbenog stava doseći će, naposljetku, apogej tridesetih godina 20. stoljeća u kultu heroja.

<sup>6</sup> Ana Adamec, „Arhaična komponenta u kiparstvu Ivana Meštrovića“ u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18 (1994.), str. 73–86.



**Slika 2.** Ivan Meštrović, *Pobjednik*, Beograd, 1913., Beograd, 1928., snimio Filip Beusan

U fundusu Atelijera Meštrović u Zagrebu čuva se dosad neobjavljivana skica za koju se pretpostavlja da je jedna od varijanti toga spomenika. Na crtežu ugljenom, naslovljenom *Skica za spomenik Pobjede* i datiranom 1912. godinom, Meštrović je prikazao krilatu boginju kako stoji u kočiji. Desno od prve varijante nacrtao je i strijelca. Skulptura je postavljena na stupnjevanu kubusnu bazu, te je na drugoj inačici skice na jednoj od strana postamenata naznačen reljef, na kojem je očito prikazana bitka. Stilski elementi ove skice, naglašena stilizacija Viktorije i konja, impostacija ratnika povezuju je s *Kosovskim ciklusom*, a na semantičkoj razini može se pretpostaviti da je doista riječ o jednoj od varijanti za beogradski spomenik.

Lik krilate ženske figure, preuzet dakako iz antike, čest je motiv Meštrovićevih spomenika. Kipar se za svoga boravka u Parizu od 1908. do 1909. godine zasigurno mnogo puta u Louvreu, u koji je dolazio skicirati antičke skulpture, susreo s *Nikom Samotračkom*. Kipar je boginju pobjede koristio kao samostalan, samostojeći element, odnosno kao dekorativan element na reljefima postavljenima na postamente spomenika, o čemu će riječi biti nešto kasnije.

Tradiciju prikaza *Viktorije* pratimo od rimskih slavoluka, potom se ponovno javlja u razdoblju klasicizma, kada se postavlja u kvadriga, kao primjerice na Brandenburškim vratima u Berlinu. Također je prisutna u razdoblju statuomanije, ali i u godinama kada Meštrović osmišljava *Spomenik pobjede*, te nakon njih. Godine 1912. na londonski *Wellington Arch* postavlja se brončana skulptura kipara Adriana Jonesa, kvadriga koju vozi dječak i na koju se spušta anđeo slobode. Kvadriga s krilatim Viktorijama dio su i rimskoga monumentalnog arhitektonsko-skulptorskog kompleksa Oltara domovine, započetog osamdesetih godina 19. stoljeća, i dovršenog 1935. godine.

Ivan Meštrović je krajem 1929. godine dobio narudžbu za rješenje spomenika Simonu Bolívaru, južnoameričkom vojskovođi i državniku.<sup>7</sup> Ne zna se koja je zemlja naručila projekt, Venezuela ili Bolivija. U članku Vesne Barbić, prve voditeljice Atelijera Meštrović, objavljenom 1983. godine u *Bulletinu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, doznajemo o skicama na papiru, te kiparevoj korespondenciji s Rufinom Blanco-Fombonom<sup>8</sup> iz 1929. i 1930. godine, u vezi s narudžbom spomenika Bolívaru.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Više o spomeniku i korespondenciji Meštrović – Fombon u: Vesna Barbić, „Skica za spomenik Simonu Bolívaru. Prilog monografiji Ivana Meštrovića“ u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 1(54) (1983.), str. 11–29.

<sup>8</sup> Rufino Blanco-Fombona (Caracas, Venezuela, 1874. – Buenos Aires, Argentina, 1944.), venezuelanski diplomat te književnik i povjesničar književnosti, vrlo važna figura modernizma u svojoj zemlji. Odigrao je važnu ulogu u približavanju južnoameričkih pisaca svjetskoj javnosti. Kao i mnogi drugi latinoamerički pisci i umjetnici njegove generacije, živio je u egzilu u Parizu (1910. – 1914.) te potom u Madridu (1914. – 1936.).

<sup>9</sup> Podatci su preuzeti iz navedenog članka Vesne Barbić, u vrijeme pisanja ovog članka navedena dokumentacija nije pronađena u arhivi Atelijera Meštrović.



**Slika 3.** Ivan Meštrović, *Skica za spomenik Bolivaru*, Zagreb, 1929., olovka na pauspapiru, AM 540, Atelijer Meštrović, Zagreb, vlasništvo Mate Meštrovića, snimio Filip Beusan



Skica za spomenik Simonu Bolívaru objavljena je u monografiji *Meštrović*, Zagreb, Nova Evropa, 1933., na stranici CXI, uz popratni tekst da je "... bila izrađena na želju jedne južnoameričke vlade; ali prije nego što bi se počelo s radom na samom spomeniku, pala je ta vlada uslijed revolucije i sve je ostalo samo na skici." Spomenik je koncipiran kao konjanička skulptura na visokom postamentu na kome su reljefi tematski vezani uz Bolívarovo djelovanje. U Meštrovićevu pismu od 16. siječnja 1930. nalazimo opis skice: totalna visina spomenika je 22 m: 15 m pijedestal, statua 7 m; dva reljefa u gornjem dijelu pijedestala: Borba i Sloboda 4 m dužine i 2,40 m visine; četiri reljefa na donjem dijelu pijedestala koji prikazuju: *Bolívar na konju govori oficirima (britanske i irske legije)*, *Bolívar pred kongresom u Panami*, *Bitka kod Junina* i *Zakletva u Rimu*.<sup>10</sup> Spomenik nije ostvaren, a trebao je biti dovršen 1930. na godišnjicu Bolívarove smrti. *Studija za Bolívara na konju* i tri reljefa (*Konjanička smotra*, *Govor oficirima /Predaja odlikovanja*, tj. *Bolívar pred kongresom u Panami*, *Konjanička bitka*) nalaze se u fundusu Atelijera Meštrović.

Iz dopisivanja su razvidna dva za Meštrovića jako bitna elementa. Kao prvo, inzistiranje na što većoj vjerodostojnosti izgleda, zbog čega traži podatke o fizičkim karakteristikama, o odijelima i uniformama koje je Bolívar nosio, te podatak kada je imao brkove i kada ih je obrijao. Međutim, za razliku od kasnijih rješenja za rumunjske kraljeve, deskriptivnost ne dominira nad cjelinom. Drugi je element odnos spomenika prema prostoru u kojem se treba smjestiti, i shodno tomu usklađivanje njihovih dimenzija. S druge pak strane Fombona je tražio smanjivanje dimenzija kako bi se postigla manja cijena, što Meštroviću nije odgovaralo iz upravo navedenog razloga.

Prilično netaktična, primjedba na koju se Fombona u više navrata vraćao, jest spominjanje Bourdelleova spomenika generalu Alvearu za Buenos Aires (1914. – 1923.). Upravo se na usporedbi s tom konjaničkom statuom, po francuskim kritičarima jednom od najljepših u francuskoj skulpturi, može uočiti specifičnost Meštrovićeva pristupanja ovoj klasičnoj temi. Odustajući od klasičnog realizma, te odmjerene geste i stava konjanika, Meštrović dinamizira kompoziciju zakretanjem uzdignute desnice u suprotnu stranu, zakretanjem glave konja, i vijorenjem draperije plašta, čime eksplicitno naglašava bočni pogled na skulpturu.

Još zamjetnija stilizacija tijela i draperije, naglašenija ritmičnost i linearnost skulptura čikaških *Indijanaca* i beogradske *Zahvalnosti Francuskoj*, približit će Meštrovićev monumentalizam krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina stilskim značajkama *art décoa*. Govoreći o toj stilskoj tendenciji u međuratnom hrvatskom kiparstvu, Irena Kraševac uočava kontinuitet secesijske stilizacije koja

<sup>10</sup> Vesna Barbić (bilj. 7), str. 12.

se „stvrđuje“ pod utjecajem konstruktivizma i neoklasicizma prelazeći tako u svojevrstan *art déco*.<sup>11</sup>

Kompozicija ženskog lika, personifikacije Pobjede, postavljene u snažnu dijagonalu, na reljefu gornjeg dijela postamenta Bolivarova spomenika varirana je u rješenju spomenika *Zahvalnost Francuskoj*. Spomenik je otkriven 11. studenoga 1930. godine, na ulazu u park Kalemegdan u Beogradu. Podignut je u znak zahvalnosti za pomoć koju je Francuska pružala srbijanskom narodu i vojsci tijekom Prvoga svjetskog rata. Spomenik je koncipiran u obliku brončane ženske figure koja stoji na podnožju od crvenog kamena s bočnim reljefima – *Francuska uči srbijansku djecu* i *Bratstvo francuske i srbijanske vojske*, koje su klesali kipari Franjo Kršinić, Antun Augustinčić i Grga Antunac.

Ženski lik s mačem dvostruka je personifikacija pobjede i alegorija Republike Francuske, na što upućuje frigijska kapa. Meštrović, ponovno, doživljava kritiku. Tako joj kritičar Petar Odavić predbacuje da je „rađena bez obzira na nenadmašnu klasičnu grčku skulpturu, sve do danas jedino mjerodavnu za pravilnu ocjenu umjetničke vrijednosti skulptorskih djela; da je rađena više s obzirom na povremeni ukus, i na prolazne zahtjeve mode i modernizma, nego na prirodnost i lakoću stava...“<sup>12</sup>

Sljedeća varijacija teme i kompozicije, dinamična dijagonalna impostacija tijela, skvrčena noga na kojoj ženski lik stoji i druga noga ispružena u snažnom zamahu unazad, jest rješenje za četiri *Viktorije*, alegorije Valahije, Moldavije, Transilvanije i Besarabije, postavljene na visokim postamentima kao dio spomeničke cjeline, ispred konjaničke figure kralja Ferdinanda I. u Bukureštu. Spomenik koji je rumunjska Vlada naručila, kao i onaj za kralja Karola I., nakon dva propala natječaja 1937. godine, nakon Drugoga svjetskog rata jest demontiran pod socijalističkim režimom. Meštrovića je rumunjskom kralju Karolu II., za izvedbu spomenika njegovu ocu i djedu, preporučio jugoslavenski kralj Aleksandar.

U Atelijeru Meštrović čuva se dokumentacija obaju projekata, korespondencija, nacrti, skice i fotografije, u vlasništvu Meštrovićevih nasljednika, koja dosad nije bila cjelovito obrađivana. Izdvojit ćemo segment iz Meštrovićeva pisma odvjetniku iz pravne službe rumunjskog Ministarstva kulture i umjetnosti, Nicolaeu Rușso-Crutzescuu, napisanog 9. lipnja 1939. u Zagrebu. U tom pismu kipar se osvrće na opaske naručitelja kako kralj Ferdinand I. treba biti prikazan kao ratnik s kacigom. Meštrović ga oblači u njegovo vladarsko ruho, a na glavu mu postavlja krunu.

<sup>11</sup> Irena Kraševac, „Hrvatsko kiparstvo u doticaju s art décoom“ u: *Art déco: umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2011., str. 120.

<sup>12</sup> P(etar) J. Odavić, „O skulpturi. Povodom Meštrovićevog ‘Spomenika zahvalnosti’“ u: *O Meštroviću u okviru povijesti umjetnosti*, Beograd 1932., str. 14–18.



**Slika 4.** Ivan Meštrović, *Spomenik Zahvalnost Francuskoj*, Zagreb, 1930., Beograd, 1930., snimio Filip Beusan



**Slika 5.** Ivan Meštrović, *Spomenik kralju Ferdinandu I*, Zagreb, 1937., Bukurešt, 1940.

Svoju odluku da ga upravo tako prikaže Meštrović u pismu na francuskom jeziku pojašnjava da „s obzirom na najveći nacionalni značaj kralja Ferdinanda I., pod čijom su vlašću ostvareni najveličanstveniji ideali Nacije, koje čini oslobođenje svih Rumunja i osnivanje Velike Rumunjske, moja zamisao je bila nametnuti kao simbol svih najboljih fizičkih i moralnih snaga Nacije, ratničkih i intelektualnih, posvema utjelovljenih u ovom vladaru, koji njima upravlja te ih potiče.“<sup>13</sup>

I dalje služeći se uzvišenom retorikom kojom opravdava svoj odabir, Meštrović naglašava i važnost simbola, odnosno „insignia“ preko kojih će narod pojmiti i prepoznati njegovu moć koja ujedinjuje sve prije navedene kvalitete. Simboli su kruna, žezlo, ogrtač itd. Baš kao što se iscrpljuje u ovom pisanom opisu, tako se iscrpljuje i o deskriptivnom, detaljnom oblikovanju konjaničke statue, koja u kiparskom smislu ne nudi nikakvu invenciju, nego ponavlja akademska, klasična rješenja teme, koja je ionako na svom zalazu. Četiri *Viktorije* kao simboli Velike Rumunjske upotpunjuju narativ nacionalne i političke reprezentativnosti i monumentalnosti.

Meštrović osmišljava i prostor koji će u sinergiji s dvojnim konjaničkim spomenikom kraljevima podržati taj narativ. U suradnji s arhitektom Haroldom Bilinićem razvija neostvoreni projekt tri varijante plana kružnog Trga Viktorije na

<sup>13</sup> Pismo Ivana Meštrovića Nicolaeu Rușso-Crutzescuu, datirano 9. lipnja 1939., Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Atelijer Meštrović, Zagreb, fascikl 48.

križanju ulica. Meštrović je ovako opisao svoju viziju u pismu Ministarstvu u Bukureštu: „Pokušavajući naći prihvatljivo rješenje kojim bi se uvelo malo reda u ovo kaotično stanje koje čini slijevanje ulica i avenije na imaginarni i još nepostojeći trg dolazio sam uvijek samo na jedno rješenje i to: treba dati prostoru gdje će spomenik biti podignut *kružni oblik*.“<sup>14</sup> Meštrović surađuje i s rumunjskim arhitektom Ionom Davidescuom, što dosad nije bilo spominjano u literaturi.

Meštrović promišlja uvjete velegrada (nova široka ulica koja bi kružila oko trga iza prstenastih zgrada prihvaća velik promet), mogućnost priređivanja državnih priredbi na otoku trga, te njegova izoliranja, bez štete za protjecanje prometa, artikulaciju spomeničke scenografije prstenastim oblikom građevine s pravokutnim stupovima koji se izmjenjuju s glatkim zidnim masama. Ovo potonje rješenje koristio je i za neizvedeni spomenik Jozefu Pilsudskom za Varšavu.<sup>15</sup>

Krajem 1938. godine Meštroviću je posredstvom poljskih konzularnih predstavnika predloženo da načini maketu spomenika Pilsudskom.<sup>16</sup> U prvoj polovini iduće godine Meštrović je u suradnji s arhitektom Haroldom Bilinićem načinio makete i skice triju prijedloga. Svaki od njih, osim kiparskog, predstavlja i cjelovito urbanističko-arhitektonsko rješenje prostora za koji je spomenik predviđen. Konačan prijedlog s maketama poslan je u Varšavu krajem lipnja 1939. godine. Njima se tijekom Drugoga svjetskog rata gubi trag, no sačuvani su arhitektonski nacrti, fotografije i korespondencija, u vlasništvu Meštrovićevih nasljednika, pohranjeni u Atelijeru Meštrović, te sadrene skice u Gliptoteci HAZU.

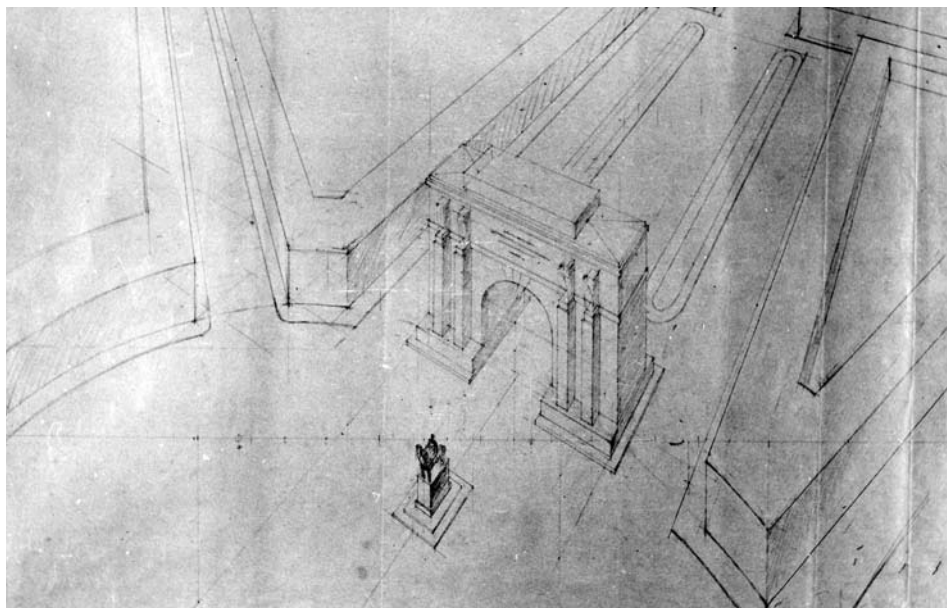
Spomenik u središtu elipsoidnog trga u svojoj je koncepciji blizak rješenjima 19. stoljeća. Riječ je o klasičnoj konjaničkoj skulpturi na visokom, uskom postamentu, monumentalnih dimenzija. Slavoluk u njegovoj pozadini potencira plastički i monumentalni dojam skulpture. Na jednoj će varijanti slavoluk imati jedan otvor i reljef konjaničkog portreta Pilsudskog u središnjem dijelu frontona, dok će na drugoj varijanti odabrati trolučno rješenje, odbacuje reljef, zadržava jednak broj *Viktorija* na pilastrima, samo ih razmiče ovisno o rasporedu lukova. Shodno estetici novog monumentalizma, ljepota proizlazi isključivo iz točnosti proporcija, a ornament je jednostavan kontrapunkt cjeline.

Slavoluk ustoličuje ideju kontinuiteta povijesti i identitet kolektiva, dok se snaga pojedinca, koji brani interes toga kolektiva, utjelovljuje u odlučnoj gesti realistično prikazanog maršala. Samo pak urbanističko rješenje, uočila je Ljiljana Kolešnik, blisko je projektima Meštrovićevih suvremenika: da Finettiju, njegovu

<sup>14</sup> Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“ u: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za likovne umjetnosti* knj. 13 (1986.), str. 32–33.

<sup>15</sup> Ana Deanović (bilj. 14), str. 33.

<sup>16</sup> Više o projektu u: Ljiljana Kolešnik, „Neostvoreni Meštrovićev spomenik Jozefu Pilsudskom za Varšavu“ u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 19 (1995.), str. 142–155.



**Slika 6.** Aksonometrijski prikaz slavoluka i Spomenika Pilsudskom (skica), ozalid, AM 391, (1938), vlasništvo Mate Meštrovića

prijedlogu za preoblikovanje Milana, te Sauvageu, njegovu prijedlogu za novi centar Bruxellesa.<sup>17</sup>

Uz konjaničku i stojeću figuru Meštrović koristi u svojim spomeničkim rješenjima i sjedeću kompoziciju. *Sjedeći muški akt* (Zagreb, 1928. ?), skulptura izložena u stalnom postavu Atelijera Meštrović, kompozicijskim rješenjem muške figure u sjedećem položaju predstavlja kompozicijsku studiju čiji se odjek prepoznaje u rješenjima javnih spomenika oblikovanih tridesetih godina.<sup>18</sup> Rješenje, koje je derivirao od Michelangelove kompozicije za skulpturu *Noć grobnice Giuliana de Medicija*, primijenio je na figuri Petra Njegoša za Mauzolej na Lovćenu i za spomenik Ionu C. Brătianu u Bukureštu.<sup>19</sup> Spomenik rumunjskom državniku klesao je u jablaničkom granitu 1936. i 1937. godine, pod Meštrovićevim nadzorom uz pomoć šest klesara, njegov đak i suradnik, Ivan Lozica. Za razliku od spomenika rumunjskim kraljevima, ovaj nakon rata nije pretrpio potpuni *damnatio memoriae*,

<sup>17</sup> Ljiljana Kolečnik (bilj. 16), str. 153.

<sup>18</sup> Ljiljana Čerina, *100 djela Ivana Meštrovića: Atelijer Meštrović, Stalni postav, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, Zagreb 2010.*, str. 164.

<sup>19</sup> Ion I. C. Brătianu (1864. – 1927), rumunjski političar, osnivač Nacionalne liberalne stranke (PNL), pet puta biran za rumunjskog premijera, više puta obašao dužnost ministra vanjskih poslova.



**Slika 7.** Ivan Meštrović,  
*Sjedeći muški akt*, 1928. (?),  
Zagreb, bronca, 44 x 41 x  
15 cm, AMZ-265, Atelijer  
Meštrović, Zagreb,  
snimio Filip Beusan



**Slika 8.** Ivan Meštrović,  
*Bratijan*, 1936. - 1937.  
Zagreb, Split, bronca,  
41 x 41 x 19,5 cm, AMZ-301,  
Atelijer Meštrović, Zagreb,  
snimio Filip Beusan



nego je izmješten, i danas se nalazi u malom parku južno od Bulevara Dacia u Bukureštu.

Cvito Fisković smatrao ga je njegovim najuspjelijim monumentalnim djelom te je o njemu zapisao sljedeće: „Svakako je jedan od najjačih spomenika sjedeće figure u našoj umjetnosti, u kojoj je taj temat bio dosad osrednje tretiran. Ivan Rendić već je sa svojim spomenikom Niku Dubokoviću u Jelsi upustio u to rješavanje, ali on nije bio dorastao zahtjevima monumentalne plastike zbog toga što je cjelinu žrtvovao realistički obrađenim detaljima. Palavicinijev spomenik Baltazaru Bogišiću u Cavtatu odveć je stiliziran i neizrazit u svojoj masivnosti, pa i Meštrovićev Štrosmajer u Zagrebu nešto je forsiran u stavu i konturama. Usporedi li se s poznatim spomenicima u svijetu, na kojima je čovječji lik prikazan sjedeći, Meštrovićev spomenik Bratianu ne će pred njim zaostati. Monumentalnosti je i čvršće komponiran od Rodinova spomenika Goethe-u i Kundmann-ova spomenika Schubertu u Beču. Tome je sigurno doprinio i materijal, jablanički granit, koji je prisilio majstora, da se odrekne dinamičke kretnje i podredi svoje djelo čistoj monumentalnosti“.<sup>20</sup>



**Slika 9.** Ivan Meštrović, Spomenik Ionu C. Brătianu, Zagreb, 1937., Bukurešt, 1937.

<sup>20</sup> Cito Fisković, „Dva najnovija djela Ivana Meštrovića. (Reljef bana Berislavića u Trogiru i spomenik rumunjskom političaru Bratianuu)“ u: *Hrvatska revija* 12/1 (1939), str. 46–47.



Ivan Meštrović podlogu za paradigmu monumentalizma, koja se u spomeničkim projektima očituje u njihovim oblikovnim karakteristikama, dimenzijama i smještaju u prostoru, pronalazi u klasičnim motivima, antičkim kiparskim temama, derivacijama klasičnih kompozicijskih rješenja i arhitektonskih elemenata. Arhetipske prezentacije *Pobjednika*, *Viktorije*, figura na konju, i druge reprezentativne moduse prikazivanja mitskih ili povijesnih ličnosti, kipar usuglašava s aktualnim vlastitim stilskim interesom, što je najočitije na primjeru *Spomenika zahvalnosti Francuskoj*. Mahom neostvarenim rješenjima za ambijent pojedinih spomenika (Bukurešt, Varšava), Meštrović se približava suvremenim tendencijama arhitekture i urbanizma dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća, koje su u klasici prepoznavale potvrdu društvenog reda, te mogućnost idealne propagande snage nacije i njezine ideologije.

## Summary

## THE DERIVATION OF CLASSICAL MODELS IN MODERN ART: THE EXAMPLES OF MONUMENTALISM IN MONUMENTAL PLASTIC ART OF IVAN MEŠTROVIĆ

This paper discusses the contribution of Ivan Meštrović to the monumentalism of the 1920s and 1930s through both, his realised and unrealised projects. It provides an outline of previous researches, but also presents the so far unpublished and unanalysed Meštrović's sketches, and parts of correspondence relating to particular projects.

*Statuomania*, an overly emphasized need for putting up commemorative monuments, reached its peak in Europe and North America in the period from 1870 to 1914. The exception being war memorials and monuments to great men, sprouting after the Great War and the birth of new nation-states. In the period between the two world wars, Ivan Meštrović was commissioned to build a great number of works, furthermore he participated in domestic and international competitions. By the beginning of World War II, there were sixteen Meštrović's public sculptures put up in the Kingdom of Yugoslavia, as well as abroad.

In this period, his sculptural and architectural realisations absolutely fit within the European framework of interwar Neoclassicism and monumentalism. Meštrović finds the basis for the paradigm of personal monumentalism, which in memorial projects is conveyed through formal qualities, dimensions and their setting, in classical motives, Ancient sculptural subjects, derivations of the classical compositional designs and architectural elements.

With his, for the most part, unrealised proposals for the surrounding environment of particular monuments (Bucharest, Warsaw), Meštrović comes close to contemporary tendencies of architecture and urban design of 1920s and 1930s which in Classical style acknowledge the need for social order and the ideal propaganda platform to demonstrate the power of a nation and its ideology.

**Keywords:** *Ivan Meštrović; monumentalism; Neoclassicism; Art Déco; equestrian monument; Victoria*