
Ikonografija socrealizma u opusu Antuna Augustinčića

Ljiljana Kolečnik

Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 73 Augustinčić, A.
73.041.5(497.5)"19"
73.044(497.5)"19"

25. lipnja 1995.

Na primjeru poslijeratnog opusa Antuna Augustinčića, predstavnika socrealizma nakon II. svjetskog rata, autorica izdvaja osnovne ikonografske teme koje se pojavljuju u spomeničkoj skulpturi (1945.-1952.). Izdvaja tri tematska kruga: portreti vođa i heroja revolucije, prizori bitaka i narodnog otpora, te simboličke figure boraca i radnika, koja Augustinčić usvaja tijekom svojega dvogodišnjeg boravka u SSSR-u (1945.-1946.) i koristi se njima kao predloškom svih svojih poslijeratnih spomeničkih ostvarenja. U njihovu se oblikovanju oslanja na rješenja historijskog spomenika druge polovice XIX. stoljeća, kao i većina sovjetskih umjetnika. Po veličini zahvata i političkom značaju Augustinčićevi projekti više bi se mogli mjeriti s djelima Vučetića, Manizera ili Merkurova no sa spomenicima domaćih autora iz istog razdoblja. Predimenzioniranost, pretjerana narativnost, obilje političkih metafora i jeftine simbolike, prihvaćanje koncepcije umjetnosti kao sredstva ideološke propagande, obilježavaju većinu Augustinčićevih spomenika tijekom 60-ih i 70-ih godina, kada je ideološki pritisak na umjetnost bio već znatno oslabljen.

Faza socijalističkog realizma u Hrvatskoj traje relativno kratko - od godine 1945. do otprilike 1952. No, sve ono što se događalo do godine 1952. dugo će utjecati na hrvatsku umjetnost, napose na kiparstvo, a u spomeničkoj plastici određeni elementi socrealističke doktrine održavaju se još tijekom idućih godina. Uzme-mo li kao dokaz njezine perzistencije, monumentalni dio Augustinčićeva poslijeratnog opusa, bili bismo nepravedni ako pri tom ne bismo rekli da nije riječ o usamljenu primjeru. Kako je upravo spomenička plastika desetljećima smatrana najvažnijim zadatkom kiparstva, nastao je, uz Augustinčićeve, niz što većih što manjih spomenika koji, sve do kraja šezdesetih, naseljavaju javne prostore. Svako naselje, čak svaka mjesna zajednica, držala je potrebnim podići spomenik, ako ne određenom događaju, ono bar heroju revolucije koji je na bilo koji način vezan uz njezin teritorij. Tako u članku iz godine 1961. "Dva vida

spomenika revolucije"¹ prof. M. Prelog može samo konstatirati inflaciju neinventivnih, koncepcijski i oblikovno anakronih herojskih poprsja postavljenih "na malenim, banalnim postoljima-pijedestalima" unutar obveznih zelenih površina koje "često liče na malograđanske vrtiče"². Prate ih u gotovo jednakome broju i veliki spomenički projekti koji pak neodoljivo podsjećaju na "dobro poznate generalske ili državničke spomenike prošlog stoljeća"³.

¹ PRELOG, M., Dva vida spomenika Revolucije, Arhitektura, Zagreb, br. 1/2, 1961.

² N. dj., str. 6.

³ Isto

Preuzimanjem socrealizma kao programa, koji je u osnovi ovakvih realizacija, preuzeta je i oblikovna norma akademskog realizma druge polovice XIX. stoljeća. I dok se hrvatska umjetnost na nekim drugim područjima, u slikarstvu primjerice, već početkom pedesetih počela emancipirati u smjeru suvremenih europskih zbivanja, spomenička plastika, koja je i dalje bila pod budnim okom dežurne ideologije, nastavlja se vrtjeti u krug.

Preuzimanje akademskog realizma u funkciji formalnog uzora, često isticano kao paradoks totalitarnih društava XX. stoljeća, ima svoje relativno jednostavno objašnjenje. Svi totalitarni režimi XX. stoljeća, koji su, ideološki i povijesno gledano, čeda XIX., ustanovljeni su kao relativno stabilni sustavi samo zahvaljujući tehnologiji našega vremena. Njihov nedvojbni konzervativizam i konstantna okrenutost prema prošlosti u kojoj pronalaze mjeru vlastitih postignuća, uzrok su, prema R. Barthesu, "nemoći da vlastitu sliku, sliku onoga što bi htjeli imati, stvore neovisno o onome što žele uništiti"⁴. Zatvoreni u krug ideoloških, klasnih ili rasnih isključivosti totalitarizmi se ne mogu prepoznati u kozmopolitskoj kulturi i u estetski pluralnoj umjetnosti XX. stoljeća. Pa kada i preuzmu neke od metoda iz prakse modernih avangardi, onda je to odluka vođena prije svega političkom logikom koja u umjetnosti prepoznaje samo snažno propagandno sredstvo. Instrumentalizaciju umjetnosti propisivanjem jasnih oblikovnih i tematska pravila, uniformiranje likovnog jezika, stvaranje komiteta i strukovnih udruga radi nadzora nad likovnom produkcijom, upoznala je i hrvatska umjetnost, ali ovakvi, za nju pogibeljni politički pritisci, relativno su brzo slabili⁵. Pojave koje svjedoče o postupnoj liberalizaciji na području likovne produkcije, ne govore, međutim, o cjelini zbivanja. Bakićev Bik na ulasku u Jugoslavenski paviljon Venecijanskog Biennala 1956. ne kazuje ništa o još živim polemikama oko apstraktne umjetnosti i jednako je usamljen kao "crne slike" Gattinae koje nastaju iste te godine. Refleksi djelovanja nekolicine umjetnika i umjetničkih grupa koje nastoje na uvođenju suvremenoga likovnog govora, relativno se dugo održavaju na razini usamljenih napora - oni su gotovo neka vrsta čežnje za uspostavljanjem kontinuiteta sa zbivanjima u širem civilizacijskom krugu kojem se prije rata, kako se vjeruje, pripadalo. Iako se partijski, ideološki pritisak na umjetnost nikada nije potpuno izgubio, presudnu ulogu u promjeni situacije, odigrala je moć, odnosno nemoć, same sredine da pluralizam na likovnoj sceni prihvati kao normalno i poželjno stanje stvari. Prodor u suvremeno najsporije se zbiva na područjima kao što je javna skulptura, koja predstavlja historijski jasno određenu kategoriju oslonjenu, kao i u slučaju bilo koje druge konvencije, na čvrstu unutrašnju logiku. Ova postaje još čvršća, podložna još sporijim promjenama, ako se u formalnome smislu vezuje uz model potpuno ispražnjen od prvotnoga značenja. Rigidna i u oblikovnom i u ikonografskom smislu, javna

skulptura XIX. stoljeća, koju socrealizam preuzima kao obrazac, u biti je neodvojiva od logike spomenika - skulpture postavljene na određenu mjestu koja svojim simboličkim jezikom govori o značenju i uporabi tog mjesta. Funkcija označavanja - interpretacije događaja bitnih upravo za to mjesto ili onih koje je moguće predstaviti samo njime, čini je bitno prostorno determiniranom, a u oblikovnome smislu nužno realističkom i narativnom. Ideološki, svjetonazorski pretekst historijskog spomenika XIX. stoljeća, na koji je usmjerena posebna pažnja novih estetičara, složeni je racionalistički konstrukt povijesti kao narativnog niza susljednih događaja⁶. Odabir značenjski najpregnantnije epizode koja sažima cjelinu povijesno-narativnog toka koji joj prethodi, odnosno onoga koji će iz nje slijediti, stoga je sama bit njegove ikonografske koncepcije. Kao što se u povijesnom nizu događaja međusobno oslanjaju i osnažuju, čineći dio (u biti uvijek istog) povijesnog mehanizma zasnovanog na nepromjenljivim zakonitostima, čitljivim i u uzrocima aktualnih zbivanja, tako se i u koncepciji spomenika ikonografija oslanja na tradicijske kompozicijske elemente - kombinaciju pune plastike i reljefa vezane uz, najčešće, visoki postament. Repertoar elemenata nadopunjuje katkad obelisk, baldahin ili slavoluk uz koji se figuralni prikazi vezuju bilo fizički bilo metaforično. Na oblikovnoj pak razini, naglašava se čvrsta veza unutrašnje strukture i vanjske pojavnosti forme, jasna obrisna linija i jedinstveno očište iz kojeg se oblici ne mogu pročitati drukčije do kao podređeni dijelovi veće narativne cjeline⁷.

⁴ BARTHES, R., "Critical essays", Evanson, Northwestern University Press, 1972., str. 42.

⁵ Prvi znakovi liberalizacije izravna su posljedica Rezolucije Informbiroa (1948.) i političkog udaljšavanja između SFRJ i SSSR-a. Kako bitne partijske direktive koje se tiču umjetnosti uvijek dolaze od njezinih videnih ideologa, istup Edvarda Kardelja u Ljubljani godine 1949. (Slovenska Akademija znanosti i umjetnosti) možemo smatrati prvim nagovještajem promjene. Podrazumijevao je tek upozorenje da se umjetnici i likovni kritičari moraju potruditi kako bi pronašli autentični izraz jugoslavenske umjetnosti, koji bi odgovarao naporu Partije da pronađe autentični politički put čitavoga društva. Sljedeći Kardeljev nastup godine 1954., na III. kongresu Saveza književnika Jugoslavije, zbiva se u trenutku kada su polemike oko apstraktne umjetnosti već u punom jeku i kada se, na određeni način, očekuje očitovanje Partije o tom pitanju. Njegovim izlaganjem (vidi KARDELJ, E., *Sabrana dela II*, Beograd, 1967), u kojem se nalazi izjava: "Nije na nama komunistima da se opredjeljujemo za umjetničke pravce. To je stvar kulturnog stvaranja ... ne znači da mi moramo propisivati bilo tematiku, bilo formu kulturnog stvaranja. Kada bismo i htjeli, ne bismo ništa postigli.", samo su potvrđeni rezultati liberalizacije koji su nas do toga trenutka već dobarano usmjerili ka europskoj sceni. Određeni oblik nadzora zadržao se i dalje, pa tako pri najvišim saveznim tijelima postoje ideološke komisije kojih je zadatak praćenje zbivanja u umjetnosti i kulturi, te upozoravanje na "negativne pojave". Pazilo se, međutim, da se otvorene intervencije do kojih je povremeno dolazilo ograniče i provedu uza što manje buke tako da su nastajale "crne", "sive" i "bijele knjige" podobnih i nepodobnih umjetnika.

⁶ Vidi: KRAUSS, R. E., "The Originality of Avant-Garde and other Modern Myths", MIT Press, MA, 1989.

⁷ Sve ove odlike skulpture možda je najkonzicnije obrazložio A. Hildebrandt u djelu "Problemi forme" (1893), prema A. Wittkoweru, najčitanijoj i najutjecajnijoj teorijskoj raspravi o skulpturi kraja XIX. stoljeća.



1. Grupa autora, *Spomenik Pobjedi*, Staljingrad, 1948

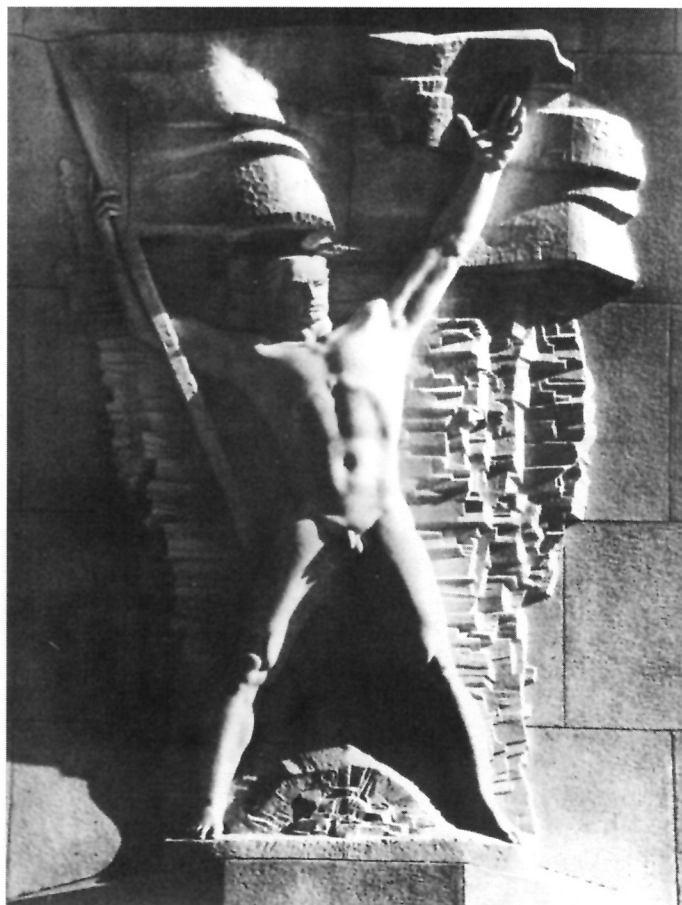
2. A. Augustinčić, *Spomenik Titu*, Kumrovec, 1947.

4. A. Augustinčić, *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, Batina, 1946.-47. detalj reljefa

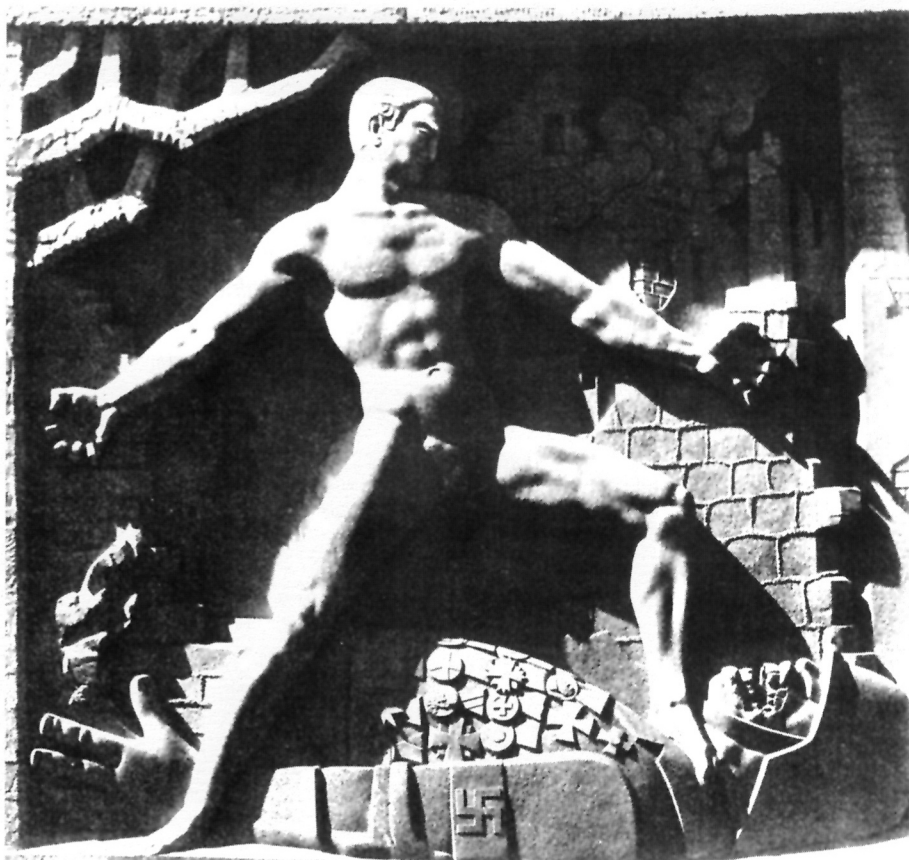




3. E. Vuchetic, *Skica za spomenik Staljinu, kanal Volga-Don, 1937.*



5. A. Augustinčić, *Pobjednik, detalj Spomenika palim Krajišnicima, Šehitluci 1948.-60.*



7. A. Augustinčić, *detalj reljefa sa Spomenika palim Krajišnicima, Šehitluci, 1948.- 60.*

Ideolozi socrealizma koji, međutim, sebe vide kao jedini pravi početak povijesti, odbacuju krhku intelektualnu osnovu historijskog spomenika XIX stoljeća i zamjenjuju je katekizmom totalitarne ideologije, a njegova oblikovna rješenja preuzimaju poput neke vrste ready-madea. Kada ih, u slijedećem koraku, pokušaju prilagoditi novim ideološkim sadržajima, nastaje narušavanje estetske prirode predložka, njegovo krivotvorenje i uklanjanje izvora iz kojeg spomenička plastika XIX. stoljeća crpe formalnu uvjerljivost. Socrealistički spomenički surrogati, bezobzirno usmjereni k otvorenoj ideološkoj propagandi, iscrpljuju se u relativno malome broju stereotipnih obrazaca - redovito predimenzioniranih, preopterećenih naracijom, arogantno nametnutih okolišu. Kako ne bi došlo do "zastranjivanja", umjetnicima se nude i oblikovni uzorci koje je preporučljivo konzultirati. U nas su oni preuzeti uglavnom iz sovjetskih izvora, tek u beznačajnim detaljima prilagođeni osobenostima nacionalne situacije. Dodatna specifičnost te, nacionalne situacije, bila je i relativno mali broj umjetnika sposobnih ostvariti ovako zamišljene, grandiozne kiparsko-političke zadatke. Augustinčić se dojmljivo nametnuo kao jedan od malobrojnih, ako ne i jedini, koji je mogao zadovoljiti sve kriterije - od umjetničkih do političkih.

Prijeratni ugled jedinog dostojnog nasljednika Meštrovićeva monumentalizma, isto tako prijeratna lijeva politička orijentacija, odlazak u partizane u jesen godine 1943. i gotovo istodobni ulazak u sam partijski vrh, učinile su Augustinčića osobom predodređenom za ulogu najvećeg i najvažnijeg kipara u poraću. Uvjereni realist s izrazitom vokacijom za monumentalnu plastiku, u međuratnom razdoblju pošteđen epiteta državnog umjetnika, gotovo samo zahvaljujući činjenici što ga je već mnogo prije ponio i uvjerljivo nosio Meštrović, već nakon nešto više od pola godine provedene s partizanima, Augustinčić biva poslan u Moskvu. Uz obavljanje određenih diplomatskih dužnosti, on bi se u toj Meki

nove socijalističke umjetnosti trebao prije svega pripremiti za kiparske zadatke koji ga tek očekuju. No, kao pripadnik one struje kiparske umjetnosti koja, prema B. Gagri, označuje "kulminaciju realizma započetog 70-ih godina XIX. stoljeća"⁸ i već sasvim izgrađeni umjetnik, Augustinčić je malo toga mogao naučiti od Vučetića, Merkurova ili Fedjakova, tada vodećih sovjetskih kipara. Poputbinu s kojom se vraća čini stoga niz ikonografskih, ideološki prikladnih rješenja, koja su se od 1932. pa do te, 1945. godine, oblikovala u sovjetskoj umjetnosti u jasnoj tematskoj hijerarhiji. Na prvome mjestu su svakako portreti vođa i heroja revolucije, potom dolaze prizori bitaka i narodnog otpora, a slijede ih simboličke figure njezinih anonimnih stupova - boraca i mornara, te radnika, prije svega metalaca i rudara⁹. Klasični skulptorski žanrovi kao što su individualni portret ili akt, u koliziji su s proklamiranim vrijednostima novoga društva i dolaze tek na posljednje mjesto ili ih gotovo uopće nema¹⁰. Jedan od najvećih problema Augustinčićeva poslijeratnog opusa upravo je u tome što se, kada je jednom prihvatio ovako postavljenu tematsku hijerarhiju i oblikovne matrice koje ju prate, više nikada nije uspio osloboditi njezinih ograničenja. Svaku od ovih tema obrađivat će do kraja karijere, suočavajući se katkad, u kasnijim godinama i s uljudnim odbijanjem određenih projekata, jer su čak i za ukus nove vlasti postali previše konzervativni.

PORTRETI VOĐE

Počevši od prvog iz godine 1943., pa sve do posljednjeg iz 1977., portreti Tita pripadaju uglavnom kategoriji oficijelnih poprsja, s izuzetkom Spomenika Titu u Kumrovcu koji se po mnogočemu razlikuje i od sličnih Augustinčićevih djela. Iako je njegov predložak preuzet izravno iz sovjetske umjetnosti - od impostacije lika, izraza lica, sve do odabira i načina oblikovanja odjeće - mjerilo je mnogo humanije i usklađenije sa zahtjevima mjesta na koje je skulptura postavljena. Sama lokacija prilično je sretno odabrana, jer uključuje spomenik u cjelini unutar koje se njezin ikonografski pretekst precizno, ali relativno nenametljivo ostvaruje. S tom je svrhom i ideološka komponenta znatno utišana, koncentrirana u psihološkom portretu i zamišljenu izrazu lica, suptilno razvijena i podvrgnuta kompleksnome simboličkome značenju prostornog konteksta. Gotovo impresionistička obrada površine, atrofija postamenta i postavljanje skulpture "na razinu pješaka", te umjetnikov naglašeno emocionalni pristup temi - rezultiraju vrlo uspješnim portretom osobe, a ne kiparskim prikazom ideološko-političkog simbola. Kumrovečki Tito izdvaja se stoga ne samo iz cjeline Augustinčićeva opusa nego mu pripada i jedinstveno mjesto među bezbrojnim portretima vođe koji nastaju u tijeku idućih četrdeset godina. Tek poslije, sedam metara visoko uvećanje istog djela, postavljeno na

⁸ GAGRO, B., "Skulptura građanskog razdoblja u Hrvatskoj" u katalogu izložbe "Jugoslovenska skulptura 1870. - 1960.", MSU, Beograd, 1978, str. 89

⁹ Za razliku od skulpture koja se uglavnom trebala koncentrirati na spomenik i službeni portret, slikarstvo je imalo zadatak ponuditi uvjerljivo, svijetlu i radosnu - plakatnu - sliku stvarnosti. Kao i skulpturi ponuđen mu je kao uzor akademski realizam XIX. stoljeća. Trebalo se pritom čuvati naturalizma, dakle, svakog realnog pokazivanja nimalo ružičastog života novoga društva, te se potruditi da se u djela unese ponešto romantičnog zanosa kojim se ovo gradi.

¹⁰ Socrealizam očitava portret kao previše privatno, buržujsko, individualno, protukolektivno, protuklasno, i stoga opasno naslijeđe kapitalizma, a nago ljudsko tijelo kao hedonističku subverziju koja želi prikriti bitno socijalno određenje osobe. Upravo potonje upućuje na zanimljivu razliku između socrealističke i nacističke umjetnosti u čijoj tematskoj hijerarhiji akt zauzima vrlo značajno mjesto, jer, iz njezine vizure, nago ljudsko tijelo jedino može uvjerljivo očitovati rasnu pripadnost (vidi u HEWITT, A., "Fascist modernism: aesthetics, politics and the avant-garde", Stanford: Stanford University Press, 1993).

jedan od trgova u Velenju (1977.), kod kojeg se relacija prema kontekstu i ambijentu posve izgubila, mnogo je bliže oficijelnim sovjetskim spomenicima iz 40-ih i 50-ih godina. Možda se upravo u njemu ogleda neki naknadni pokušaj da se podigne jedan "pravi", grandiozni spomenik vođi, poput Manizerovih, Vučetićevih ili Merkurovljevih, koji Augustinčić nikada nije doista uspio ili htio realizirati.

BITKE I NARODNI OTPOR

Drugi temat koji smo približno odredili kao prizore bitaka i narodnog otpora, susrećemo također u čitavu Augustinčićevu poslijeratnu opusu - uglavnom na reljefima uklopljenim u velike spomeničke cjeline u kojima nose svu težinu fabuliranja. Izrazito narativni, prividno bogati detaljima, a zapravo opterećeni bezbrojnim ponavljanjima jedne te iste geste i istovjetnih kompozicijskih odnosa u kadru, ovi reljefi ne označuju Augustinčićevu kiparsku invenciju. Kako je u ranome poslijeratnom razdoblju novo društvo imalo potrebu ostaviti budućim naraštajima jasnu sliku povijesnih događaja, oni su morali biti ispričani obiljem pojedinosti koje ništa ne prepustaju zaboravu ili slučaju i u tom kontekstu, shvaćanjem spomenika istodobno kao metafore i proleterske *Biblie pauperum*, Augustinčić je posve u skladu sa zahtjevima vremena. No, dok je Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji u Batini načinjen u vrijeme kada je to bio i jedini mogući pristup (1946.-1947.), Spomenik palim Krajišnjicima u Šehitlucima započet 1948. dovršen je tek godine 1962. Već na spomeniku u Batini može se uočiti Augustinčićeva potreba da svakoj velikoj spomeničkoj cjelini osigura snažno metaforično značenje koje bi nadišlo značenja pojedinačnih narativnih nizova. I dok na Spomeniku Crvenoj armiji nije uspio dovoljno utišati glas Pobjede kako bi se jasno čuo zvuk komunističkog broda koji nas nosi u svijetlu budućnost, u Šehitlucima je pokušao biti mnogo doslovniji. Povorke naših naroda koje revolucijom, borbom i patnjom ulaze u povijest iz stanja posvemašnje povijesne neartikuliranosti, vodi lik Pobjednika koji se više puta javlja na bočnim reljefima, da bi nakon svega, u pravoj Brekerovskoj maniri, razvio zastavu iznad ulaza u mauzolej. Metoda povezivanja cjeline varijacijom istovjetnog motiva praćena je u ovom slučaju i dosljedno provedenom formalnom stilizacijom, koja u pojedinim prizorima gotovo prelazi u grotesku ne štedeći ni pobjednika ni pobijedenog. Nakon Šehitluka, svi Augustinčićevi spomenici, do Spomenika Seljačkoj buni (1973), znatno su skromnijih dimenzija, manje narativni, ograničeni na kombinaciju jednostavnih simbola i prigodnog teksta, što je na određeni način posljedica pojave mlade generacije kipara koja pokušava dosljedno provesti ideju "spomenika-znaka" onako kako je nastoji formulirati M. Prelog¹¹.

SIMBOLIČKI LIKOVI

Treći tematski krug, simbolički likovi boraca i radnika, prisutan je u hrvatskom kiparstvu do godine 1950., da bi se postupno počeo transformirati u spomenike konkretnim osobama - metaforičkim predstavnicima određene socijalne skupine. U potrazi za adekvatnim predlošcima iz domaćih kiparskih radionica, rana poslijeratna likovna kritika često će posegnuti i za prijeratnim ostvarenjima, pa će se među njima naći i Augustinčićev Rudar iz godine 1939., iako prave predstavnike ovog temata u njegovu opusu čini niz varijacija na temu Nošenja ranjenika što započinje 1944., a završava godine 1965. S velikim oscilacijama u kvaliteti, nižu se verzije tročlane skulpturalne grupe, koncepcijski vrlo bliske rješenju *Pietà* (Šleska mati) sa Spomenika šleskom ustanku. Neizbježna asocijacija nije, međutim, nikome zasmetala, jer se njezino tematsko opravdanje uvijek moglo pronaći u sovjetskoj umjetnosti, u kojoj se ova tema pojavljuje odmah nakon II. svjetskog rata, podjednako često u slikarstvu, kao i u skulpturi¹². U odnosu prema grupi *Pietà* iz 1937., kompozicija Nošenja ranjenika donekle je izmijenjena dodavanjem još jednog lika, te nadopunjena narativnim pojedinostima koji je situiraju u prostor i u vrijeme. Svaka od idućih verzija, pod istim ili malo izmijenjenim nazivom, bilo da se radi o punoj plastici ili visokom reljefu, razlikuje se od prethodne u ponekom detalju - od spola likova, do pojedinosti što je povezuju s lokalnom zajednicom, naručiteljem spomenika. Iako nije posve izgubljena, kvaliteta prijeratne kompozicije *Pietà* potisnuta je pokušajem da se izraz boli i dostojanstva na licima protagonista, povijesno vezan uz izvorno biblijski prikaz ove teme, zamijeni nekom mješavinom odlučnosti i odsutnosti svake emocije, čime se Augustinčić drastično približio sovjetskim kolegama. Radilo se, međutim, o neophodnom ustupku ideološkim zahtjevima trenutka koji ne mogu prikriti činjenicu da je u kiparskom smislu uzor našeg kipara daleko viši. U kompoziciji, kao i u izduženoj (manirističkoj) proporciji Augustinčić se bez sumnje poveo za Michelangelovom *Pietà Rondanini*, pokušavajući svoje viđenje klasične kiparske teme (u prvoj "šleskoj", kao i u svim potonjim realizacijama) prilagoditi potrebama vremena dodavanjem prigodnih, dekorativnih detalja.

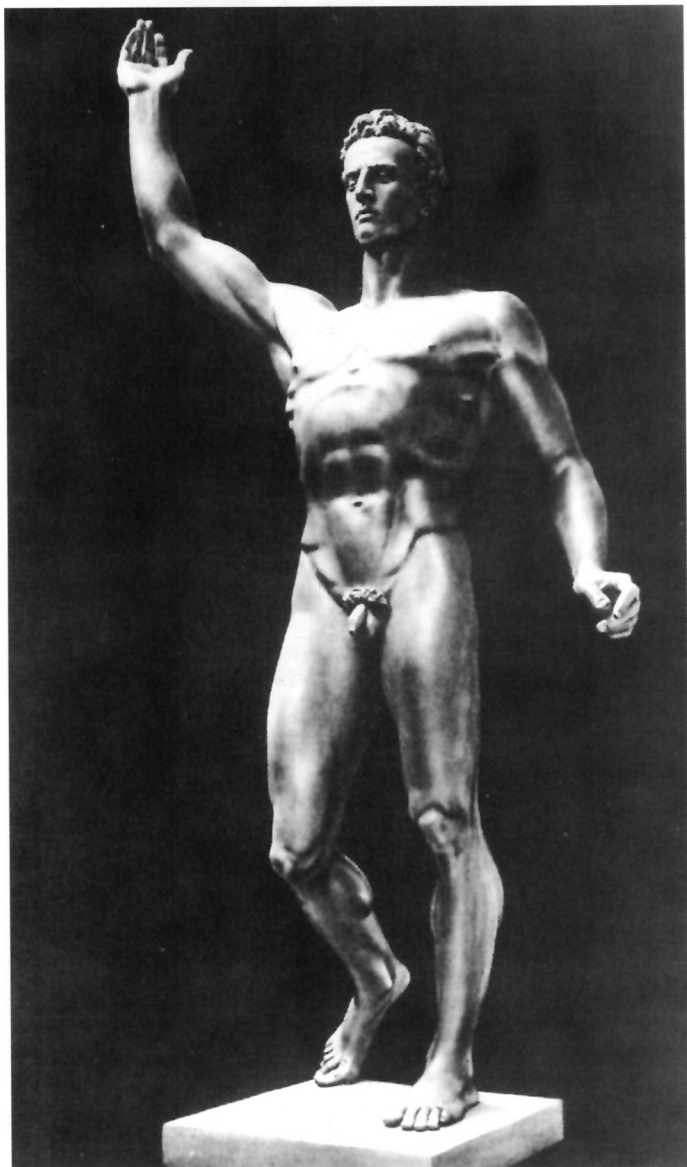
Više od deset inačica "Nošenja ranjenika" postavljenih u brojnim gradovima širom Hrvatske¹³, učinile su je gotovo metaforom spomenika posvećenih "palim borcima", a osobnu vezanost za tu temu autor je iskazao i njezinim izborom za svoj nadgrobnii spomenik¹⁴.

¹¹ PRELOG, M., n. dj.

¹² Kao kod A. Fijevskog ili P. Ostena, na primjer. Vidi u GOLOMSTOCK, I., "Totalitarian art", Collins-Harvill, London, 1990.

Usporedo sa spomenicima, tamo negdje od godine 1950., Augustinčić radi i komornu plastiku, portrete i aktove. Izuzmemo li veliki Brijunski akt iz godine 1948., u čijoj herojskoj koncepciji ima više duga socrealizmu nego metafori Pramajke, ovaj dio njegove produkcije izlazi iz okvira problema kojima se ovom prilikom bavimo.

6. *A. Breker, Glasnik, skulptura predviđena za tribinu Zepelinovog polja, Nürnberg, 1937.*



13. Bez namjere da ih spomenemo sve ili da uspostavimo neki kronološki red, nabrojmo samo verzije postavljene u Imotskom, Krapinskim Toplicama, Sisku, Klanjcu, Zagrebu, Livnu, Drvaru ...

14. Urna s Augustinčićevim posmrtnim ostacima smještena je u postament "Nošenja ranjenika" (odljev prema verziji iz 1948. godine), postavljen u parku, lijevo od ulaza Galerije Antuna Augustinčića u Klanjcu.

UZOR-KIPAR SOCIJALIZMA

Podređujući u potpunosti formu sadržaju, ne upuštajući se u istraživanja, Augustinčić je u prvim poslijeratnim godinama doista uzor-kipar socijalističke Jugoslavije. Likovna kritika ne štedi pohvala ističući ga kao primjer progresivnog umjetnika kojemu su strani svaki formalizam i larpurlartizam - dva najveća grijeha "dekadentne" umjetnosti Zapada, prema idealima komunističkog socrealizma. Ni tada, ni poslije, sklonost eksperimentu nije nešto čega se Augustinčić morao odreći, niti je kiparsko oblikovanje političkih sadržaja problem s kojim se tek sada prvi put susreće. Što je to državna narudžba, a kada i u kojoj je mjeri moguće, ipak, na prvo mjesto staviti likovni, a ne ideološki sadržaj - naučio je još tridesetih godina. No, kada je potonje u određenoj mjeri postalo moguće i u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti, Augustinčić i dalje inzistira na svojoj sovjetskoj lekciji, bez volje da išta radikalnije promijeni. Uostalom, zašto bi od njega trebalo očekivati da svoj relizam "iz uvjerenja" zamijeni neuvjerljivom apstrakcijom? Inovacije koje je u spomeničku plastiku unijela mlađa generacija kipara, poput Bakića ili Džamonje, ionako su se u djelima njihovih epigona vrlo brzo pretvorile u ispraznu maniru. Pledoaje za "spomenik-znak" zaglušen je nizovima kvaziapstraktnih betonskih rugoba bez smisla i razloga, u kojima su njihovi neuki naručitelji prepoznavali onakvu "modernost" kakvu je trebao novi politički projekt liberalizacije umjetnosti. Upravo prema tom "novom kursu" ideologije, Augustinčićeva dosljednost svojem Moskovskom iskustvu počela je, negdje od Šehitluka, biti neželjeni anakronizam kojem se izašlo u susret još samo jednom - Spomenikom seljačkoj buni iz godine 1973. u Stubici.

Neposredno nakon rata Augustinčić je imponirao novim vlastodršcima i svojom umjetničkom i svojom partijskom reputacijom. Kao portretista Maršala bio je preodređen za "državnog" kipara. Postao je autor najzahtjevnijih državnih narudžbi, voditelj strukovnih udruženja, pripadnik nove društvene elite - ukratko - državni umjetnik broj jedan. Iako mu je tako pružena možda jedina mogućnost da nastavi raditi i ostane vjeran svojoj vokaciji, drastično ograničavanje vlastite umjetnosti na sredstvo ispunjavanja određena političko-propagandnog programa obilježilo ga je kao miljenika jednog sustava, koji je u ime ideologije, iznevjerio estetski integritet umjetnosti. Zašto? To pitanje zahtijeva vrlo složen odgovor koji najvjerojatnije nikada neće biti posve točan ili posve po volji vremenu koje ga postavlja.



8. P. Osten, *Drugovi*, 1944.



9. A. Augustinčić, *skica za Nošenje ranjenika*, 1948.

Ljiljana Kolečnik

SOCIALIST-REALIST ICONOGRAPHY IN ANTUN AUGUSTINČIĆ'S SCULPTURES

The work of Antun Augustinčić, the most representative practitioner of socialist realism in Croatian sculpture after World War II, is a paradigm of the prevailing iconography of monumental sculpture produced during that brief and quite traumatic period of Croatian art. In it three thematic circles seem particularly important: the portraits of the Leaders and Heroes of the Revolution, scenes from the Resistance Movement, and the symbolic figures of fighters and workers as anonymous weapons of political propaganda and the "building" of socialist society. Augustinčić adopted these themes and styles during his two-year stay in the USSR (1945-6), adding details specific of the Croatian scene. Constructing his monuments (statues) he relies on the formal-compositional characteristics of nineteenth-century historical monuments, as did the majority of Soviet artists. In their scope and political message Augustinčić's projects are closer to the works of Vučetić, Manizer or Merkurlov than to corresponding monuments made by Croatian sculptors at this period. Large dimensions, detailed, even excessive narration, a surfeit of political metaphors and cheap symbolism, the deliberate use of art as political propaganda, all this marks the majority of Augustinčić's monumental sculpture which must be seen as a series of unconvincing political slogans of questionable artistic merit. He continued to use these themes even in the Sixties and Seventies when the ideological pressure on art was already considerably weakened in the name of "liberalization".