

# javni spomenici u hrvatskoj do drugog svjetskog rata

duško kečkemet

O javnom spomeniku kao društvenom i estetskom fenomenu u našoj sredini možemo govoriti zapravo tek počevši od druge polovine prošlog stoljeća. Tada je skulptura takva oblika i takve namjene poistovjećena u najširim slojevima s pojmom »javnog spomenika«.<sup>1</sup> Međutim, tražeći po našim gradovima, ili pak po muzejskim zbirka preteče suvremenih javnih spomenika, nećemo ih naći doduše mnogo, ali ipak dovoljno da uočimo historijski kontinuitet kojemu začetak nalazimo na području današnje Hrvatske još u starom vijeku.

Mnoge figuralne skulpture, najčešće torza, u arheološkim kolekcijama dalmatinskih gradova predstavljaju javne spomenike pojedinim rimskim carevima, namjesnicima ili ostalim javnim ličnostima. Među njima je najpoznatiji, zacijelo, *Torzo nepoznatog imperatora* iz Salone, danas u Arheološkom muzeju u Zagrebu, monumentalan i raskošan, iako ostvaren u ljudskim dimenzijama i realističkim stilom klasičnog doba rimske umjetnosti. Jednako torzo *Rimljanina* u togi u istom muzeju, zatim statue rimskih velikodostojnika u Zadru ili neki portreti u splitskom Arheološkom muzeju.

Iz našeg srednjeg vijeka rijetki su primjeri koji bi se mogli svrstati u suvremeno shvaćenu kategoriju javnog spomenika. Likovi vladara ili velikana dio su nadgrobne skulpture (Žarko Dražojević, Toma Nigris, npr., u Splitu), ili su pak povezani uz građevne objekte religioznog karaktera (poput stonske freske vladara, reljefa hrvatskog vladara na splitskoj krstionici, donatorskog lika kralja Bele IV i kraljice Marije na nedalekom zvoniku, likova na zadarskoj raki sv. Šimuna i sl.).

1) Otada pa do danas u široj je našoj javnosti »spomenik« sinonim isključivo za javni spomenik, a ne za dio kulturne baštine uopće, tj. shvaćen kao spomenik nekome, a ne spomenik nečega. Pojam »monumentalni spomenik« mislim da nije uvijek tačan jer javni spomenik može biti i intimna karaktera i malenih dimenzija. Tako shvaćen spomenik nije u stvari »monument«, već »memorijal«, što mu i sama naša riječ kaže, iako on, svjesno ili nesvjesno, nosi u sebi i mnoge oznake monumenta.

Renesansa je u stvari obnovila antički kult ličnosti (i u pozitivnom i u negativnom smislu tog pojma), ali kako se vlast u našim krajevima u toku stoljeća često mijenjala, to su obično uklanjani i uništavani spomenici prethodnih uprava i nije ih mnogo ostalo. Najčešći javni spomenik u dalmatinskim gradovima bio je, a donekle je i sačuvan, simbol Mletačke Republike, krilati *Lav* s v. *Marka* s otvorenom knjigom ako je podignut u doba mira, ili zatvorenom i režeći ako je podignut u vrijeme rata. Na svakoj javnoj građevini, utvrđi, nad gradskim vratima, na javnim mjestima nalazio se spomenik Republici u obliku lava, ostvarenog manje ili više stereotipno i s manje ili više umjetničke kvalitete. Među još danas postojećim lavovima možda su najzanimljiviji lav kipara Vicencija Alvisova iz 1568. na renesansnom stupu pred gradskom vijećnicom u Korčuli i lav sa splitskog šandarca za zastavu, danas u Muzeju grada Splita.

U svim mletačkim gradovima, pa i u onima na našoj obali, bilo je javnih spomenika podizanih najčešće u čast generalnih providura (namjesnika) Dalmacije ili mjesnih knezova-kapetana (načelnika), što znamo iz nekih pismenih dokumenata ili na temelju sačuvanih njihovih postolja. Razlog tome što nisu do danas sačuvani moramo tražiti u činjenici da je mletačka vlada u Veneciji u nekoliko navrata zabranjivala podizanje javnih spomenika državnim funkcionerima, a u težnji za demokratizacijom i isticanjem jedine vrhovne vlasti dostojne slavljenja — same *Serenissime*. Tako su uklanjani čak i spomen-natpisi u čast pojedinih upravitelja ili vojnih zapovjednika, grbovi i poprsja, naročito u XVII st. Poznata je jedna uredba kojom se u Zadru na početku XVII st. zabranjivalo podizati javne spomenike. 1691. otučeni su u Korčuli po nalogu mletačkog Senata svi javni natpisi, a 1695. uklonjeni su s trga u Šibeniku svi javni spomenici. Šibenski historičar Franjo Difnico spominje među njima javne spomenike generalnih providura Dalmacije Leonardna Foscola, Lorenza Dolfina i Girolama Cornara. Sličan odnos prema Republici i prema njenim privremenim funkcionerima bio je i u Dubrovačkoj Republici; stoga ni u Dubrovniku ne po-

stoje javni spomenici knezova ni ostalih državnih velikodostojnika. Jedini javni spomenik podigao je Dubrovnik svom pučaninu dobročinitelju Mih Pracatu. Brončanu bistu načinio je P. P. GIACOMETTI iz Recanatija 1638, a postavljena je u dvorištu Kneževe palače.

U posljednjem ratu propao je u Kotoru kip Petra Doda, 1691. vanrednog mletačkog providura. U Korčuli je krajem prošlog stoljeća, kada su se rušile gradske zidine, uništen kip gradskog kneza Marka Lippomanija iz god. 1681.

U Splitu se u Muzeju grada čuva kameni kip nadnaravne veličine mletačkog generala i generalnog providura Leonarda Foscola, koji je 1648. protjerao Turke iz Klisa i tako započeo oslobađanje Dalmacije od njihove vlasti. Iako bez natpisa, lik dostojanstvenika u svečanoj vojničkoj odjeći, šiljate bradice, identičan je s ostalim likovnim prikazima generala Foscola. Spomenik je nađen, sa još tri manja kamena spomenika vojnih zapovjednika rađena u istom stilu i u isto doba, u splitskom pučkom predgrađu Lučcu. Tamo su dospjeli zacijelo pogodeni mletačkom naredbom s kraja XVII st. o uklanjanju javnih spomenika. Da je general Foscolo, oslobodilac Dalmacije od Turaka, bio najpopularnija i ujedno od lokalnih vlasti najviše slavljena ličnost toga doba, svjedoče i ostali spomenici podizani njemu u čast. Tako u torzu vojnog zapovjednika u palači Arnerić u Korčuli možemo prepoznati njegov lik. U istom mjestu sačuvan je trijumfalni luk u čast Leonarda Foscola na unutrašnjoj strani gradskih vrata iz 1650. g., u niši kojega je nekada stajao Foscolov kip.

U Zadru, u niši zgrade gradske straže podignute 1562. g. nalazi se poprsje mletačkog zapovjednika, vjerojatno gradskog kneza, a poznata nam je odluka gradskog Vijeća da u mjesnoj loži podigne spomenik providura Alvise Zorzija. U Trogiru pak barokna piramida na trgu pred katedralom podignuta je 1600. g. u čast zapovjednika mletačke flote na Jadranu. U Šibeniku iza katedrale postavljen je oko 1611. javni spomenik gradskog kneza Nicole Marcela.

Iz razdoblja francuske uprave postoji u Trogiru spomen-glorijet u čast za Dalmaciju veoma zaslužnog vojnog zapovjednika maršala Marmonta, kojemu su Splićani dali skovati spomen-medalju.

Gotovo za sve navedene javne spomenike u Dalmaciji (osim za spomenik Pracatu) može se reći da nisu podizani u želji da se sačuva uspomena na nekog velikana duha ili mača, već jednostavno radi dođoravanja pojedinim mletačkim velikodostojnicima, generalnim providurima Dalmacije, zapovjednicima Jadrana ili gradskim knezovima koji su dolazili iz Venecije. Ti spomenici bili su birokratski postavljani, a jednako birokratski ubrzo i uklanjani.

Feudalno uređenje u sjevernoj Hrvatskoj nije uvijek podizanje javnih spomenika. Feudalčev utvrđeni dvorac u pokrajini bio je jedini njegov spomenik, a slobodni gradovi poštivali su uglavnom tek vrhovnog vladara koji im je jamčio njihove povla-

stice i njegov lik su uklapali katkada u razne spomenike profanog ili religioznog karaktera.

Međutim, postoji u Hrvatskom zagorju, Medimurju i Slavoniji veći broj javnih spomenika iz razdoblja i u stilu baroka (iako se povlače duboko u XIX st.), kod kojih religiozna karakteristika uglavnom prevladava, iako je riječ o javnim spomenicima, koji nisu postavljeni u sklopu crkve, već na javnim mjestima. To su ukrasni javni spomenici sa skulpturama religioznog sadržaja, ili, još češće, klesani, zidani, pa i oslikani, u većini slučajeva rustično i bez naročite umjetničke kvalitete izvedeni, spomen-stupovi, tzv. pilovi. Iako potječu od arhitektonskih spomenika, crkava i kapela, djeluju izrazito skulptorski i obično, u urbanom ili pejzažnom ambijentu, vrlo slikovito. Sadržajno su vezani uz neku pošast, kugu, poplavu, požar, pa su tako spomeničko-memorijalni karaktera, navodeći u natpisu određene događaje i godine. Ali često imaju ujedno i praktičnu funkciju kamena-medaša, orijentacijske tačke, a i urbanističko-ukrasnog elementa. U Sloveniji ih ima još iz razdoblja gotike («znamenja»), a najviše ih ima u sjeverozapadnom dijelu Hrvatske, ali tek iz XVII i XVIII st., a također iz prve pol. XIX st. U samom Varaždinu bio je veći broj spomenika i pilova s likovima svetaca, od kojih je najveći s Marijinim likom srušen 1842, a dio mu je sačuvan u mjesnom muzeju. Đ. Szabo navodi kao najljepši Beli pil u polju nedaleko Varaždina. A. Horvat obradila je spomen-stupove XVII—XIX st. u Međumurju, gdje ih je, prema navodima u vizitacijama, bilo oko 100, a sačuvano ih je oko 70. Na raskršćima su obično raspela, odnosno Kalvarije, a u samim mjestima pilovi ili statue na postamentima. Tako u Čakovcu, Prelogu, Donjoj Dubravi, Maloj Subotici, Kotoribi kraj Čakovca i dr. Neki uz svetačke likove imaju i kipove hrvatsko-ugarskih kraljeva Stjepana, Ladislava i Emerika. U Slavonskoj Požegi postoji kužni pil majstora GABRIJELA GRANICIJA iz 1749, jedan od najljepših u Hrvatskoj. U Koprivnici je grupa od 5 kamenih statua i kip sv. Ivana Nepomuka iz 1747. g. U Osijeku se ističe kužni pil iz 1729. g. s grupom od osam statua oko stupa sv. Trojstva. I dvije fontane u Osijeku (inače tako rijetke u nas) imaju karakter ukasnog urbanog spomenika.

Svi navedeni spomenici u sjev. Hrvatskoj, sa svetačkim likovima i zapisima, potječu u suštini od poganskih fetiša, tj. od likovno prikazanih simbola nadnaravnih bića kojima treba odati počast ne bi li ih oni zaštitili od nekog zla, a podizani su obično u kritičnim momentima neke nesreće, pa su tako memorijalnog karaktera, ali namijenjeni uklanjanju te nedaće u budućnosti. Oni imaju ujedno i istaknut dekorativni karakter, i u urbanom i u pejzažnom ambijentu. Između navedenih crkveno-baroknih spomenika XVII—XVIII st. i onih profano-gradanskih XIX i XX st. stoje prvi izrazito gradski spomenici XIX st., još uvijek religioznog sadržaja, ali izrazito javnog značenja, namijenjeni isključivo urbanom ambijentu. Upravo simboličnu prelaznu kariku između jednih i drugih predstavljaju djela njemačkog kipara Fernkorna koji je u Zagrebu izveo posljednje javne spo-

menike religioznog karaktera i prvi izrazito javni spomenik novog građanskog društva.

ANTUN DOMINIK FERNKORN (1813—1878) započeo je kao običan mehaničar i ljevač, a zatim se školovao u Münchenu i konačno stekao u svoje doba kao kipar velik ugled. Bio je učenik Ludwiga Schwanthalera, autora minhenske »Bavarije«, a stajao je pod utjecajem klasiciste Bertela Thorwaldsena. Izveo je veći broj ukrasnih figura za privatne naručioce u Beču, a među prvim djelima konjaničku statuu »Sv. Jurja«. Za Zagreb je kasnije načinio drugu kopiju te skulpture. Najpoznatiji su Fernkornovi javni spomenici: nadvojvodi Karlu u kiparevu rodnom mjestu Erfurtu, spomenik carice Marije Terezije i princa Eugena u Beču, bista Radetzkgoga, »Pobjednik od Asperna« i dr. Gotovo dvadeset godina proživio je kao duševni bolesnik i posljednje godine života proveo je u bečkoj ludnici, gdje je i umro.

Konjaničku grupu Sv. Juraj u borbi sa zmajem izradio je Fernkorn prvotno za nišu u palači grofa Montenuova u Beču 1853. godine. Zatim je izradio drugi odljev od kositra i izložio ga na svjetskoj izložbi u Parizu 1855. i u Münchenu 1862. g. 1867. g. kupio ga je kardinal Haulik i smjestio u svom parku Maksimiru.

O namjerama koje su potakle zagrebačkog kardinala da otkupi spomenik govori njegovo pismo Stjepanu Pejakoviću, koji ga je u Beču i nabavio: »... Meni je, priznajem, dobivanje toga kipa na veliku utjehu, jer vidim da će on biti znameniti ures ne samo mojoj Jurjavesi, nego i gradu, dapače i cijeloj Hrvatskoj.« Međutim, uskoro je kositreni spomenik počeo brzo propadati, uništavan od oborina, pa ga je Haulikov nasljednik nadbiskup Mihalovich, da bi uštedio trošak popravaka, poklonio Jugoslavenskoj akademiji, a ova ga predala zagrebačkoj Općini da se popravi i postavi na Zrinjevcu pred Akademijinom palačom. Spomenik je bio postavljen pred zgradom Kemijskog laboratorija iza Akademijine palače. Budući da je spomenik i dalje propadao, naručen je u Beču 1908. g. novi brončani odljev i postavljen na treće, današnje mjesto. Namjera je bila, međutim, da se tu sagradi zid s nišom, pred kojom bi stajao spomenik, u prvoj svojoj zamisli namijenjen niši u bečkoj palači Montenuovo. Na tom ne baš sretnom mjestu konjanički lik sv. Jurja već gotovo pedeset godina prkosi širokom prostoru i živom prometu oko sebe. Drugi Fernkornov zagrebački spomenik religioznog sadržaja jest fontana sa statuama Marije i četiri anđela pred katedralom. Postojao je na Markovu trgu barokni spomenik što ga je dao postaviti zagrebački gradski senator Ivan Hyacinth još sredinom XVIII st. Sastojao se od uzvišena postolja na kojemu su bile četiri statue sv. Josipa, sv. Ivana Nepomuka, sv. Ivana Evanjeliste i sv. Ivana Krstitelja, a u sredini visok stup s Gospinom statuom na vrhu. Spomenik je uklonjen uoči posjeta Franje Josipa Zagrebu 1869. g., a danas su vidljivi njegovi kameni temelji na Markovu trgu (obično smatrani mjestom Gupčeva pogubljenja).

Fernkornov spomenik, statua Marije, nadnaravne veličine, i četiri manje statue anđela, alegorije Vjere,

Nade, Nevinosti i Poniznosti, salivene od cinka, naručio je grad Zagreb u umjetnika još 1864. godine i isplatio dobrovoljnim doprinosima građana i prinosima Općine i Kaptola. Namjera je bila da se postavi na položaju bivšeg Marijina spomenika na Markovu trgu. Međutim, nakon što je stari spomenik uklonjen, ustanovljeno je da je novi spomenik prevelik za to mjesto, pa je ležao uskladišten sve do 1879. godine, kada je postavljen na današnje mjesto. Rušenjem stare kaptolske vijećnice iz XVII st. dobio se pred katedralom prostor na kojem se namjeravala podići ukrasna fontana. Prema nagovoru i projektu arhitekta Schmidta, a po nacrtima njegova suradnika Bolléa, obojice restauratora zagrebačke katedrale, načinjena je u Trstu fontana s kamenim postamentom i visokim stupom. Rušenjem kule i kaptolskih zidina pred katedralom postigao je taj, inače kiparski neizrazit i ekletički, spomenik svoje urbanističko opravdanje.

Prvi u pravom smislu riječi javni spomenik u Hrvatskoj bio je spomenik banu Jelačiću u Zagrebu. Otkriven je 1866. g., a načinio ga je također Fernkorn. Deset godina kasnije izrađen je konjanički spomenik srpskom knezu Mihajlu Obrenoviću za Beograd, a načinio ga je talijanski kipar Pazzi. Ni u Hrvata ni u Srba nije dakle umjetnost mladog građanskog društva bila zrela da dade domaćeg kipara koji bi mogao načiniti monumentalni spomenik u svom glavnom gradu.

Spomenik banu Jelačiću nije nastao kao rezultat servilnosti nekom državnom funkcioneru, već popularnosti koju je Jelačić u narodu tada uživao. Ideja podizanja spomenika hrvatskom banu nikla je neposredno nakon njegove smrti 1859. godine, i to na trgu koji je još 1850. nazvan njegovim imenom (prije toga Harmica). I sabiranje za spomenik provedeno je među narodom. U proglašenju odbora za podizanje spomenika isticale su se zasluge Jelačićeve »za spasenje načela ravnopravnosti i narodnosti svih žiteljah u celome carstvu«. U opisu otkrića spomenika 1866. izričito se veli: »Narod podignu hrvatskomu banu a ne austrijskomu generalu spomenik...«

Fernkorn je najprije načinio model spomenika, u stilu svojih konjaničkih spomenika nadvojvodi Karlu i Eugenu Savojskome, koji model je bio izložen u Zagrebu, a zatim mu je povjerena izvedba spomenika u bronzi. Otkriven je krajem 1866. g. na podnožju od moslavačkog granita. U idućim godinama postao je Jelačićev spomenik simbol borbe protiv mađarskih hegemonističkih težnji.

Spomenik je 1947. g. demontiran i predan Gliptoteci zbog uloge koju je Jelačić odigrao 1848. g. u ugušivanju mađarske buržoaske revolucije.

Ostaje još otvoreno pitanje da li je Jelačićev spomenik zaista djelo Fernkornovo i u kojoj mjeri je to djelo njegove ruke, a u kojoj njegovih suradnika. D. Szabo i A. Schneider posumnjali su u Fernkornovo autorstvo spomenika (Fernkorn je, misle, djelomično autor skice), a spomenik da je djelo R. Winderera, F. Pönningera, Th. Friedla i Bardorfa, dapače da je i Gospin kip na Kaptolu djelo F. Pönningera. Činjenica je da je Fernkorn u doba narudžbe Jela-



I. Rendić: Andrija Kačić Miošić



A. D. Fernkorn: Spomenik banu Jelačiću

čićeva spomenika već bolovao; međutim, on je 1861. g. osobno bio u Zagrebu da sam sklopi ugovor za izradbu konjaničkog spomenika.

Nešto više svjetla na pitanje autorstva Jelačićeva spomenika baca isprava pisana na pergameni koja je nađena u njegovu trupu prigodom demontiranja 1947. g. U njoj se veli da je izvedba spomenika povjerenja Antonu Vitezu von Fernkornu iz Beča, a da su u njoj sudjelovali: kao majstor (autor, Meister) sam Fernkorn, a kao kipari Franz Pönninger, Theodor Friedel, Franz Braig i Josef Weismann, sva četvorica iz Beča.

Promatran s urbanističkog stajališta, Jelačićev spomenik na središnjem zagrebačkom trgu bio je najistaknutiji i dobro postavljen spomenik u tom gradu. Njegove dimenzije odgovarale su proporcijama trga koji se oblikovao u posljednjoj četvrti prošlog i prvoj četvrti ovog stoljeća, a gradnjom velikih građevina u godinama pred drugi svjetski rat i sve življim prometom na trgu njegova se monumentalnost vidno smanjivala.

Govoreći o javnim spomenicima devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj, mislimo u prvom redu na spomenike IVANA RENDIĆA, pionira naše skulpture novijeg vremena. Jer činjenica je da je on u dugom vremenskom razdoblju od oko 40 godina, sve do prvog svj. rata, izveo u nas više javnih spomenika nego svi domaći i strani kipari zajedno. Načinio je dvadeset i šest javnih spomenika sa čitavim figurama ili poprsjima i projektirao šest neizvedenih, a među brojnim njegovim nadgrobnim spomenicima devet je po-

digla zajednica i imaju karakter javnih, a ne obiteljsko-privatnih spomenika.

Tako velik broj spomenika bio je uvjetovan, s jedne strane, ideologijom samog autora, a, s druge, općim društvenim idejama tog doba.

Ivan Rendić umjetnički se i ideološki odgojio u Italiji, u godinama studija, i to na revolucionarnim idejama tadanjeg građanskog nacionalizma. Borba za oslobođenje i ujedinjenje Italije i slavljenje ljudi istaknutih u toj borbi stavilo je čitav Rendićev rad u programnu službu borbe za oslobođenje i ujedinjenje južnih Slavena. Toj ideji buđenja i poticanja nacionalne svijesti trebalo je poslužiti i podizanje javnih spomenika slavnim ljudima prošlosti i sadašnjosti. Kao dokaz tome navodim da je Rendić još kao student na venecijanskoj Akademiji 1868. g. izradio samoinicijativno poprsje srpskog kneza Mihajla Obrenovića, u kojega su tada južni Slaveni polagali mnogo nade, a malo zatim poprsje do tada najvećeg pjesnika hrvatskog jezika Ivana Gundulića, s izrazitim karakteristikama monumentalne skulpture. Tada je želio da izradi spomenik Petra Zrinjskoga. 1875. načinio je prvo poprsje Andrije Medulića za Strossmayera, a iduće godine prve skice za nesuđeni spomenik Nikole Tommasea u Šibeniku.

Naša pak građanska javnost pratila je s izvanrednim zanimanjem školovanje i razvoj mladog kipara. Tadanje novine i časopisi puni su vijesti i prikaza o novim njegovim djelima, a u svima se izražavala želja da Hrvatska konačno dobije svog umjetnika koji će po gradovima i mjestima diljem domovine javnim



I. Rendić: Ivan Gundulić



I. Rendić: Stojna i satir

spomenicima ovjekovječiti narodne velikane i time doprinijeti podizanju nacionalne svijesti.

Za te spomenike sakupljaju se obično prilozu u narodu i tu akciju prati živo čitava javnost. Sama pak otkrića spomenika pretvaraju se u nacionalne manifestacije, žive, šarene, bučne, romantično-patriotske i nazdravičarske. Stoga najčešće Rendićeve javne spomenike i treba promatrati u prvom redu kao kulturno-historijske, a tek zatim umjetničke spomenike, jer su se likovne težnje samog kipara vrlo često morale podrediti raznim uz sadržaj vezanim željama naručilaca. Razni rekviziti pretrpavali su inače čisto i likovno zdravo oblikovane figure, bile one realne, bilo alegorijske, da konačan rezultat bude često jedna hrpa u kamenu oblikovanih sadržaja, kao što je vidljivo, npr., na spomeniku Ante Starčevića u Šestinama.

Rendićevo kiparstvo bilo je u suštini realistično, često blisko verizmu njegova učitelja Dupréa, a realizam ili naturalizam vrlo se teško ili nikako mogu sprijateljiti sa u osnovi monumentalnim karakterom javnih spomenika. Bilo da je Rendić modelirao čitave figure prikazanih ličnosti, bilo njihova poprsja, bilo samo alegorijske figure, uvijek su mu modeli bili realni ljudi, koji bi u nekom intimnom ambijentu djelovali mnogo sretnije i uvjerljivije nego na visokim i u stilu vremena kićenim postamentima, okruženi jednako kićenim željeznim ogradama, kandela-brima i sl. To postavljanje realnih figura u neodgovarajuće i deplasirane ambijente i u više arhitektonske nego skulptorske cjeline, oduzimalo je vrijednost Rendićevim javnim spomenicima. Pokušamo li pak

izolirati same figure, oslobodivši ih sveg dodanog balasta, nalazimo se u većini slučajeva pred vrlo dobrim skulptorskim ostvarenjima, radenima bez velikih likovnih pretenzija i majstorski zrelo. To vrijedi već za prva dva alegorijska nadgrobna spomenika s karakterom javnih spomenika, Ivana Perkovića u Samoboru (1875) i Petra Preradovića na Mirogoju u Zagrebu (1879). Ti su mu spomenici i pronijeli slavu prvog i jedinog hrvatskog kipara XIX stoljeća, sve do afirmacije mlade generacije i moderne prelazu stoljeća.

Uspjelu urbanističko-parkovnu cjelinu predstavljaju Rendićeva poprsja na Zrinjskom trgu u Zagrebu. Iako su to javni spomenici, na javnom mjestu, a podignuti velikanima prošlosti imaju donekle i značajke monumentalnih spomenika, njihova realistična obrada i jednostavna postava u parku, na jednako jednostavnim kamenim postamentima, daju im stanovit intiman karakter. Tako promatrani oni ugodno popunjavaju i obogaćuju Zrinjski trg, hortikulturno i arhitektonski oblikovan u cjelini u XIX st., jedan od najuspjelijih naših urbanističkih ambijenata prošlog stoljeća.

Iz jednog pisma mladog Rendića iz Zagreba 1877. g. možemo zaključiti da je njegova bila ideja postavljanja spomen-bista na Zrinjskom trgu:

»Sada sam uvjerio Gradsko vijeće, da je apsolutno potrebno za zemlju, da se ovdje nastani jedan umjetnik. A da bi njemu bila osigurana egzistencija, treba ga sam grad opskrbiti poslom. Nato su članovi Gradskog vijeća odmah prihvatili moju ideju, da svake



I. Rendić: Andrija Medulić

godine podignem na jednoj koloni po koju bistu najslavnijih ljudi naše domovine, naokolo prostranog Zrinjskog trga. Na taj način će se u svim staležima puka buditi narodni osjećaj...»

Rendić se mogao inspirirati slično postavljenim portretima slavnih Talijana na rimskom Aventinu, padovanskom »Pradella Valle« ili u dvorištu firentinskih Uffizija. »Bila bi to živa slikovnica hrvatske povijesti, na kojoj bi se građanstvo odgajalo i bodrilo«, pisao je tada »Vienac«. U »Obzoru« pak 1879. g. čitamo da je ideja postavljanja spomen-bista na Zrinjskom trgu potekla od Matice hrvatske.

Ivan Rendić je na Zrinjskom trgu podigao pet spomen-bista: Julija Klovića (1878), Andrije Medulića (1879), Krste Frankopana (1884), Nikole Jurišića (1886) i Augusta Šenoe (1914). S obzirom da je uglavnom riječ o historijskim ličnostima koje on nije poznao, nisu sva ta poprsja likovno na visini poprsja Rendićevih suvremenika, kao što je poprsje Augusta Šenoe, npr., najkvalitetnije među njima. Poprsja Ivana Kukuljevića i Ivana Mažuranića izveo je Rudolf Valdec (1911), a Rugjera Boškovića Toma Rosandić (1911). Najmonumentalniji zagrebački spomenik trebalo je da bude spomenik Nikoli Šubiću Zrinjskom na istoimenom trgu. Ivan Rendić je izvedbu tog spomenika shvatio kao najvažniji svoj zadatak po dolasku u Zagreb, nakon završenih studija u Italiji, a hrvatska javnost nije mogla tada ni zamisliti drugog umjetnika koji bi trebao da taj spomenik izvede osim Rendića, »našeg Rendića«, kako se općenito govorilo.

Teško je danas reći, kada ne znamo niti kako je gipsana skica neizvedenog spomenika izgledala, da li bi taj spomenik pridonio svojom likovnom kvalitetom Zrinjcu i Zagrebu uopće ili ne bi. Međutim, prema opisu spomenika mislim da nećemo pogriješiti ustvrdimo li, da bi to bio tek stilski i kulturno-historijski dokument svog vremena, a likovno nečist, pretrpan i izrazito »literaran« spomenik.

Suvremenici ovako opisuju veliku gipsanu skicu spomenika u Rendićevu atelieru: »Podnožje sačinjava piramidalni četverokut, a sa svake njegove strane prštila bi voda u bassin. Nad glavnim podnožjem uzdižu se dvie uže pačetvorine, a na svakom uglu stoje bojni znakovi sa štitovi na kojih se vide grbovi hrvatskih zemalja. Na vrhu stoji ban Zrinjski u naravnoj veličini i u svečanom banskom odijelu. U ljevici mu je zastava hrvatska, a u desnici mač; iz očiju mu sieva vatra, lice izražuje zadnju odluku odrješita ali zdvojna junaka, koji gazi nogom zadnji top što ga je bilo u sigetskoj tvrđi, prezirno gledajuć smrti u oči — kličući »U boj!«.

Međutim, veliki zagrebački potres 1880. g. srušio je i ideju podizanja spomenika Zrinjskome.

Isto tako Rendić nije imao sreće da izvede ni drugo djelo koje bi zacijelo bilo najbolji njegov rad uopće, a ujedno najkvalitetniji naš javni spomenik XIX st., spomenik Nikoli Tommaseu u Šibeniku. Izradio je veći broj skica i maketu spomenika, ali je, unatoč želji naroda, odlukom općinske administracije Šibenika, koja se sastojala od autonomaša i talijanskih simpatizera, izvedba Tommaseova spomenika povjerenata tada cijenjenom talijanskom kiparu Ettore Xi-

menesu. Taj spomenik je uklonjen nakon Oslobođenja.

I najpoznatiji, a po sudu kritičara, pa čak i strogog i Rendiću nesklonog kršnjavoga, najbolji Rendićev monumentalni spomenik, tzv. »Jubilarni spomenik Trsta«, uništili su Talijani nakon pada Austrougarske. Od ostalih Rendićevih javnih spomenika navest ćemo najprije one s čitavom figurom. Najpoznatiji je zacijelo spomenik *Andrije Kačića-Miošića* u Makarskoj (1890) i zatim u Zagrebu (1891). Iako je riječ o historijskoj, a ne suvremenoj osobi, Rendić je portretirao živu osobu, nekog redovnika, pa i taj spomenik ima sve oznake u suštini intimne realističke skulpture, kojoj tek visoki položaj na postamentu oduzima prisnost, a ne daje samim tim monumentalnost. Nakon velikih nacionalnih manifestacija pri otkrivanju Kačićeva spomenika u Makarskoj (ploča s grbovima slavenskih zemalja nije smjela biti stavljena na spomenik, nego tek nakon pada Austrougarske), otkrivanje istog spomenika u Zagrebu predstavljalo je također u prvom redu veliku nacionalnu manifestaciju. Poseban značaj dobila je svečanost otkrića što je priređena u vrijeme velike gospodarske izložbe u Zagrebu 1891. g., na kojoj je i Dalmacija, tada odvojena od gornje Hrvatske, sudjelovala. Spomenik je simbolizirao bratstvo i jedinstvo Dalmacije, Hrvatske i Slavonije. Zagrebački spomenik trebalo je da bude izrađen od mramora, ali je najposlije, iz ekonomskih razloga, od'iven od bronz. Postavljen je na vrlo prometnu raskršnicu, koji mu položaj još više onemogućuje miran i intiman pristup.

Otkrivanje spomenika *Ivanu Gunduliću* u Dubrovniku (1893) bila je velika južnoslavenska manifestacija. Ivan Rendić je navodno u privatnom arhivu obitelji Gundulić našao neki portret pjesnikov, proučirao odjeću tog vremena da tako stvori što autentičniji lik Gundulićev. Međutim i tu je u stvari riječ o realistički oblikovanom suvremenom portretu, u historijskoj odjeći. Gundulićevu bistu, nešto idealiziranu, izradio je Rendić još kao student 1871. godine, što dokazuje da je izvedbi nekih spomenika pristupao s mnogo afiniteta i ljubavi. I u Rendića je patriotski movens često bio ispred umjetničkog. Ipak, kompozicijom same figure, kao i čitavog spomenika, sa četiri ilustrativna reljefa, predstavlja Gundulićev spomenik u Dubrovniku uspješno djelo. Tome doprinosi i sretan smještaj na malenom, arhitektonski i urbanistički zatvorenom i riješenom trgu.

Za drugi dubrovački Rendićev javni spomenik, također inspiriran Gundulićem, to se ne bi moglo reći. Figuralna kompozicija *Stojna i satir* na velikoj Amerlingovoj česmi na Pilama toliko je minuciozno razrađena da predstavlja gotovo naturalističku kopiju prirode. Dok bi jedna takva kompozicija, sa dobro postignutim ritmom igre, s neskrivenom senzualnošću, potenciranom mekoćom i bjelinom mramora, u nekom parku, bez visokog postamenta, bila privlačna, na ovom položaju, na visokoj fontani, na prometnom mjestu taj motiv i taj tretman djeluju neuspješno. Samo je figuralnoj skulpturi bolje bi odgo-

varala bronza nego mramor, a Rendić ja za jednog privatnika u Trstu i bio izradio jednu kopiju u bronzi, danas izgubljenju.

I spomeniku *Petra Preradovića* u Zagrebu (1894) smeta visoki teatralni postament koji dolikuje više Preradoviću generalu nego Preradoviću pjesniku. Zanimljivo je, dok je pokretač i davalac priloga za podizanje javnih spomenika u ostalim slučajevima (osim Amerlingove fontane u Dubrovniku) bio narod, Preradovićev spomenik naručio je incognito u Rendića književnik i kazališni radnik Stjepan Miletić. Stoga je i sama ceremonija otkrića spomenika imala više služben nego općenarodni karakter. Još jedan javni spomenik sa čitavom figurom izradio je Rendić: kapetan *Niki Duboković* u Jelsi na Hvaru (1914). Pokojnik je prikazan sjedeći u stolici na postamentu, pa taj izrazito intiman položaj, uz realističku obradu cjeline i detalja figure nije odgovarao karakteru javnog spomenika. Stanovitu prisnost postizavao je spomenik time što je bio smješten u zelenilu mjesnog parka. Sada je skinut i nalazi se u obitelji Duboković u Jelsi.

Velik broj Rendićevih javnih spomenika sastoji se samo od poprsja, postavljenih više ili manje neuspješno na postament. U osnovi je teško ili nemoguće skulpturu poprsja neke osobe pomiriti s pojmom javnog spomenika i dići je na visok postament koji se nalazi na javnu prometnu mjestu. Poprsje je izrazito intimna skulptura i podnosi neposredan i ljudski kontakt s gledaocem, iz normalne perspektive, smješteno u prvom redu u enterjeru ili eventualno u niši ili pored zidne plohe u eksterjeru. Kad se takva intimno oblikovana bista podigne na visok i obično kičen postament, s nekoliko redova stepenica i baza i postavi pod otvorenim nebom, često na nekom prometnom mjestu, onda je željeni intiman pristup njoj izgubljen, a monumentalan utisak nije u suštini postignut.

Izolirano gledajući, sami portreti tih Rendićevih spomenika predstavljali su uspješna likovna djela kada im je prethodio intiman kontakt autora i pokojnika, dok su predstavljali više ili manje majstorski vješte ali u biti hladne skulpture kada je autor morao raditi prema fotografiji ili nekom drugom predlošku nepoznate mu osobe.

Uspijemo li izolirati same portrete, a eliminirati postamente i sve ono ostalo što tvori javni spomenik, otkrit ćemo u nekima dobra kiparska ostvarenja, uvijek u okvirima intimne realističke skulpture. Tako poprsje što ga je Rendić izradio za spomenik generala *Antuna Mollinara* u Karlobagu (1891), poprsje *Ivana Despota* u Zaostrogu (1890), poprsje *Lovre Montija* u Kninu (1923), poprsje *Josipa Marchija* u Splitu (1881). Manje uspješna su poprsja na spomenicima *Rade Lopašića* u Karlovcu (1901), reljefno poprsje *Ivana Tkalčića* u Zagrebu (1910) i službena poprsja na spomenicima *caru Franji Josipu* (kojega je portretirao u Beču) u Visu (1898), *Zemu* (1901) i *carici Elizabeti* u Varaždinu (1900) i Trstu (1916). Poprsje cara nalazi se danas

u zagrebačkoj Gliptoteci, a carice u varaždinskom muzeju.

Od ostalih Rendićevih javnih spomenika spomenut ću jednostavnu fontanu koja se nalazila na Griču u Zagrebu (1887), veći spomenik Franji Josipu u Bosanskom Petrovcu (izrađen 1918, ali nije postavljen) i jednostavan ali skladan spomenik palim ratnicima u Prijepolju (1924) u obliku obeliska. Usto i neki Rendićevi nadgrobni spomenici imaju karakter javnih spomenika, jer su podignuti uglavnom priložima naroda i u počast istaknutih ličnosti; tako, osim već navedenih Ivana Perkovca i Petra Preradovića, Mate Relkovića u Vinokovcima (1880), Viktora Dolenca u Trstu (1880), Augusta Šenoa u Zagrebu (1888), Gaje Bulata u Splitu (1902), Ante Starčevića u Šestinama (1903), Eugena Kumičića u Zagrebu (1904) i Mihovila Pavlinovića u Podgori (1908).

Uza sve opravdane kritike, uloga koju je kipar Ivan Rendić odigrao na području skulpture javnog spomenika u Hrvatskoj značajna je i neizbrisiva.

Rendiću se pogrešno pripisivao spomenik Luki Brašimoviću, istaknutom u borbi s Turcima, u Slavonskoj Požegi (1893), međutim to je rad mađarskog kipara ĐURE KISSA.

Očekivali bismo da će ROBERT FRANGEŠ-MIHANOVIĆ izvesti veći broj javnih spomenika, jer je njegova stilizacija skulpturâ, pojednostavnjivanje detalja i smisao za kompoziciju cjeline u biti odgovarao duhu javnih i monumentalnih spomenika. Međutim, danas postoji tek jedan istaknutiji Frangešov javni spomenik, spomenik kralja Tomislava u Zagrebu i nekoliko spomen-bista. Za plodan opus Frangešov i za njegovu sklonost dekorativnoj monumentalnoj skulpturi, koja se odrazila i na nekim monumentalno-dekorativnim reljefima za arhitekturu, to je zbilja malo. Možda su tome razlog i nove društvene i političke prilike i stanovito iscrpljenje onog literarno-patetičnog nazdravičarstva, tipičnog za drugu polovinu XIX st., tj. za razdoblje buđenja društvene i nacionalne svijesti u našem narodu.

Frangešova karijera i slava zapravo su započele istaknutim i kvalitetnim javnim spomenikom: Spomenikom palim Šokčevićcima u Osijeku (1898), tj. palim vojnicima 78. osječke pukovnije. Skulptura što prikazuje ranjena vojnika koji se posljednjim snagama uspravlja u osnovi je momentana, gotovo genre-skulptura, a stilski je obrađena impresionistički. Vjerojatno je to bio plodan utjecaj Rodinove umjetnosti. Pa ipak, iako »trenutačnost« tog položaja i impresionistički tretman ne uvjetuju u principu monumentalnost, već intimnost i dokumentarnost (što je uočljivo i na većini Rodinovih djela), ipak je mladi Frangeš ovom figurom ranjenog vojnika uspio ostvariti ne samo najbolje svoje djelo uopće, ne samo do tada najbolji naš javni spomenik, već i stanovitu monumentalnost, tako karakterističnu za javni spomenik te vrsti. Polet ranjenog vojnika, povik, dijagonalno stremljenje čitave kompozicije prema naprijed i prema gore, a uz to jednostavnost i svježina same skulpture uvjetovali su

kvalitet ovog jedinstvenog spomenika u našoj novijoj umjetnosti.

Da su i tadašnja publika i kritika, još u doba punog zamaha Rendićeva realističkog i narativnog shvaćanja spomenika, uočili originalnost i stilsku novost ovog spomenika, govore i brojni suvremeni novinski prikazi: »... cijela je kompozicija skroz u modernom stilu, te je to u svojoj vrsti prva i najbolja radnja u našoj domovini«, — piše inače konzervativni »Vijenac«. »Preporod« ističe da je to »remek-djelo moderne kiparske umjetnosti. To je prvi spomenik što ga je isklesala vješta i umjetnička ruka mladoga hrvatskoga kipara Roberta Frangeša, koji će poput slavnoga Ivana Rendića proslaviti naše ime«. A bečki »Fremden-Blatt« piše da spomenik Šokčevićcima predstavlja »sjajno djelo modernog kiparstva«.

Spomenik nije na žalost ostao na prvotnom mjestu, već je demontiran i danas se nalazi u zagrebačkoj Gliptoteci.

Očekivalo se da će mladi Frangeš u tom stilu nastaviti, ali su ga moderna i secesija povukle u svoju struju, pa je često dopadljivost stila pretpostavljao sadržaju i umjetničkom doživljaju. Stilizacija koju je provodio bila je u mnogim slučajevima tek formalne naravi, a ne logično uvjetovana sadržajem skulpture. Stoga su mu najbolja djela intimne skulpture, životinje, ratne scene i više-manje realistički tretirani portreti. Sanjao je stalno o monumentalnim javnim spomenicima i pravio skice, ali do izvedbi nije dolazilo. Tako su sačuvane njegove skice za spomenik zvan »Stup života«, za Trenkov spomenik, za zdenac s Perzejem koji je trebalo da bude izrađen i postavljen na jednom zagrebačkom trgu, za spomenik »Pred sigetskom bitkom«, »Lipanjskim žrtvama«, zatim Adolfu Mošinskom, dru Antunu Baueru, Radi Lopašiću i dr., a već su bile odlivene biste Mihanovića i Runjanina koje je trebalo postaviti iza Umjetničkog paviljona ili iza Sveučilišne biblioteke u Zagrebu. Pa ni veći Frangešov dekorativni spomenik nazvan Elegija ili Uskrsnuće, zdenac sa ženskim aktom, koji inače u mnogome zaostaje kvalitetom za Meštrovićevim Zdencom života, nije postavljen na Rokovu perivoju, zbog konzervativne reakcije građana, da ne sablazni djecu, pa se i danas nalazi u dvorištu Gliptoteke.

Prije prvog svj. rata podignuto je nekoliko manjih Frangeševih spomenika i spomen-bista, tako spomen-bista Ivanu Filipoviću u trijemu Učiteljskog doma u Zagrebu (1902), spomenik u obliku obeliska s medaljonom Franje Josipa u Donjem Miholjcu (1905; do danas je sačuvan samo obelisk); spomen-ploča graničarima palim u bitci kod Gospića i Bilaja 1809. godine, s reljefnim prizorom u bronzi, postavljena 1909. godine na crkvi u Gospiću; spomen-ploča Franji Josipu s medaljonom na Vijećnici u Sarajevu (1909); spomenik Antunu Mihanoviću s brončanom bistom u Klanjcu (1910); portretni reljef Svetozara Borojevića, koji je bio postavljen 1916. u auli zagrebačkog Sveučilišta. U razdoblju između dva rata izveo je tek spomen-ploču s brončanim reljefom Antuna Mihanovića na pročelju kuće u Opatičkoj ulici,





R. Frangeš Mihanović: Spomenik kralju Tomislavu



R. Frangeš Mihanović: Spomenik kralju Tomislavu

dva poprsja braće Antuna i Stjepana Radića u rodnom selu Trebarjevu (1935), spomenik Lijepoj našoj i Antunu Mihanoviću u pejzažu Zelenjaka i najveće svoje djelo, konjanički spomenik kralju Tomislavu, kojega je radio od 1928. do 1938, a postavljen je tek nakon njegove smrti 1947. g. Oko postavljanja tog monumentalnog spomenika digla se tolika prašina kao nikada dotad. Oспоравала mu se umjetnička vrijednost, originalnost (sličan je konjanički spomenik kralju Stjepanu u Budimpešti), idejnost, odgovarajući smještaj, smjer postave i sl. Činjenica je, međutim, da to ipak ostaje najistaknutiji zagrebački spomenik, i po svojoj vlastitoj skulptorskoj vrijednosti i po urbanistički uravnoteženom smještaju na tom istaknutom trgu kojim se sa željezničke stanice prilazi Zagrebu.

Frangešov suvremenik RUDOLF VALDEC kao da se posvetio službenim i reprezentativnim portretima i spomenicima, iako mu je osobno odgovarao intimno rješavan portret s impresionističkom skiciznošću obrade. Izradio je veći broj portreta i kompozicija za spomenike i epitaf svog mecena biskupa Strossmayera. Službeni karakter imala je plaketa cara Franje Josipa u Novom Vinodolu (1916), a i dvije velike konjaničke skulpture kralja Petra u Bečkereku i u Bjelini (1928), hladni reprezentivni spomenici. Izveo je i veći broj skica za spomenik Franji Račkome, spomen-ploču s brončanom plaketom Račkoga na kući u kojoj je pokojnik boravio na Kaptolu (1928) i spomenik s poprsjem u Fužinama (1928).

U Samoboru je spomen-ploča s reljefnim poprsjem Ferdinanda Livadića (1902), u Zagrebu spomen-ploča Augusta Šenoae, a u Križevcima spomenik Antunu Nemčiću, bista nadnaravne veličine na veoma visokom postamentu (1899). Izradio je i veći broj nadgrobnih spomenika uglednim pokojnicima, od kojih neki imaju i karakter javnih spomenika.

Ranije sam spomenuo dvije Valdecove biste na Zrinjskom trgu u Zagrebu, Ivana Mažuranića i Ivana Kukuljevića (1911). Valdec je autor i dviju alegorijskih skulptura, Slikarstva i Kiparstva, pred Umjetničkim paviljonom u Zagrebu.

(Međutim, najistaknutiji javni spomenik Rudolfa Valdeca jest spomenik Dositeju Obradoviću na Kalemegdanu u Beogradu. Brončana figura dana je u baroknoj lakoći, u pokretu, potpuno nestatički, originalno i svježe, iako ne savršeno, jer sveukupni umjetnički domet Valdečeva kiparstva nije bio naročito velik).

Skulptura IVANA MEŠTROVIĆA i nehotice asocira monumentalnu javnu skulpturu, jer je ta od čitavog golemog njegova opusa najpoznatija i najviše viđena. Intimni Meštrović obično je u sjeni monumentalnog Meštrovića. A pojam monumentalnog sastavni je dio Meštrovićeva stvaranja. Od prvih svojih djela on je težio monumentalnome, što je odgovaralo i njegovu shvaćanju programatske skulpture u službi određene ideologije. Pa koliko god to forsiranje idejnog i monumentalnog često škodilo likovnoj kvaliteti njegovih djela, neosporno je da je, zaokupljen uvijek, u svim



R. Frangeš Mihanović: Spomenik Šokčevićевой regimenti



I. Meštrović: Zdenac života (detalj)

fazama stvaranja, zamisli nekog monumentalnog spomenika, ostvario na tom polju djela koja idu među najbolje naše javne i monumentalne skulpture. Da je posjedovao nešto više smisla za arhitektonsku kompoziciju spomenika, njegovi bi se spomenici mogli ubrojiti među najbolje spomenike suvremene umjetnosti uopće.

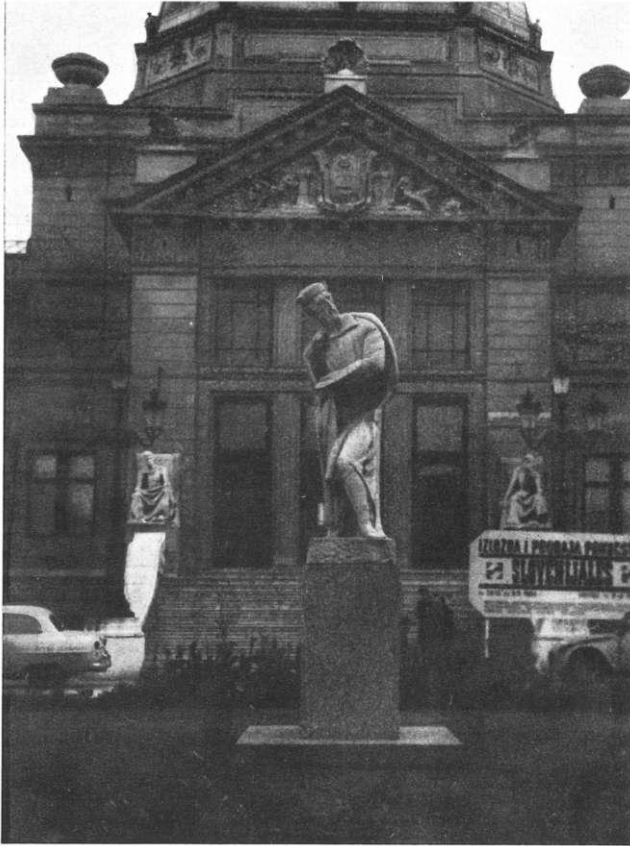
Stojeći na samom početku stvaranja pod izravnim utjecajem Rodinova impresionizma, iako taj stil sam po sebi nije omogućavao stvaranje monumeta, još manje nego prethodni realistički, Meštrovićev je mladenački genij ipak dao i u tom stilu dva javna spomenika istaknute umjetničke vrijednosti: *Luka Botića* u Splitu (1905) i *Zdenac života* u Zagrebu (1905).

Splicani su spomenik Luki Botiću naručili u Ivana Rendića i on je načinio skicu s realistički modeliranim portretom na ornamentiranom postamentu. Vijest o neobičnom talentu mladog Meštrovića izmijenila je odluku građana. Meštrović je načinio dvije varijante Botićeva poprsja, ponešto literarno i impresionistički, ali oba predstavljaju kvalitetna djela i imaju u sebi istaknute karakteristike monumentalnog. Visoki kameni postament, s reljefom *Bijedne Mare*, koji je reljef izazvao opću sablazan u konzervativnim krugovima zbog ženskog akta, odaje već stil secesije, naročito slova natpisa. Međutim, spomenik koji se sastoji od portreta na postamentu, u biti ne podnosi širok i otvoren prostor, pa je bila sretna ideja da se sa bivšeg Botićeva trga (danas Trg Republike) prenese u intimni ambijent pod borove krošnje na vrhu Marjana. Ali nikako nije bila sretna

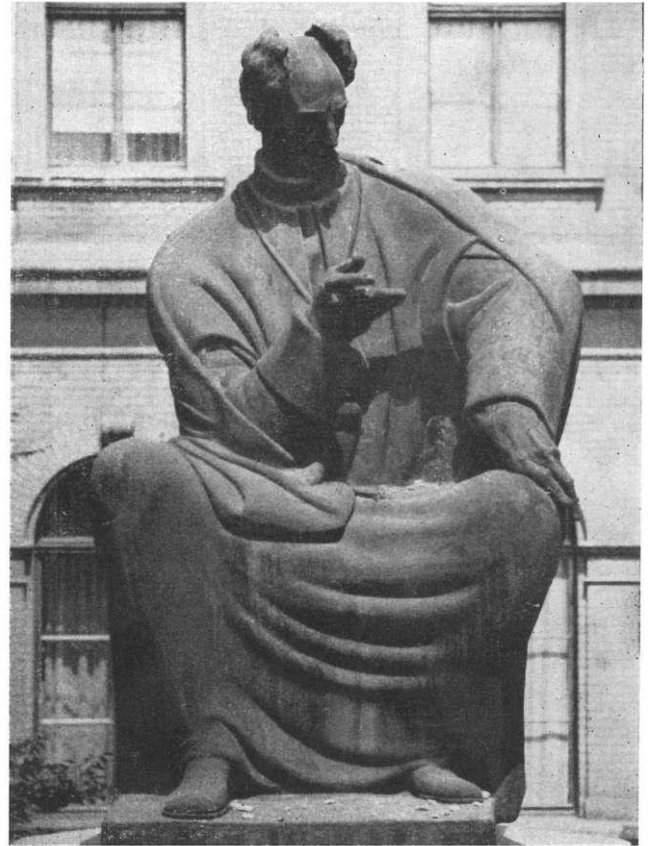
ideja da ga odatle uklone i postave usred prometnog trga-raskrsnice pred Kazalištem.

*Zdenac života* samim svojim literarno koncipiranim, a impresionističkom tehnikom ostvarenim motivom ne bi bio u biti prikladan za javni spomenik, kad mu zatvoreni i funkcionalni oblik okruglog zdenca i vrlo dobar položaj u odnosu na urbanistički prostor oko njega i pozadina zgrade Kazališta ne bi uvjetovali karakter javnog, pa čak u nekoj mjeri i monumentalnog spomenika, doživljavajući tu monumentalnost više u stanovitoj simbolici, povezanoj uz neprekidni prsten ljudskih figura i uz vječno protjecanje vode, nego uz pojednostavnjenu stilizaciju i hipertrofiju volumena, što su glavne karakteristike Meštrovićevih monumentalnih spomenika. Dovoljno je zamisliti drugu Meštrovićevu skulpturu modeliranu u istom rodenovskom impresionističkom stilu i s još većim idejnim pretenzijama monumentalnosti, tzv. *Nogu božju*, postavljenu na nekom javnom mjestu, pa da se vidi kako bi ona krajnje nemonumentalno, pa čak i neukusno djelovala.

Secesijska stilizacija i nacionalna ideologija, ti isti elementi koji su upropastili stvaralaštvo mnogih osrednjih talenata, pa čak i jednog natprosječnog, Branka Deškovića (koji je uzalud nastojao da oponaša Meštrovićevu monumentalnu programatsku skulpturu), pomogli su Meštrovićevu talentu da stvori izrazito monumentalna djela. Poznavajući njegovo nesnalaženje na polju arhitekture, ne znam da li smo što izgubili što nije došlo do ostvarenja nadljudske zamisli »Vidovdanskog hrama« u cjelini. Ali svakako treba požaliti što nije podignuta sredi-



I. Meštrović: Andrija Medulić



I. Meštrović: Spomenik J. J. Strossmayeru

šnja skulptura tog ciklusa, konjanički spomenik Marku Kraljeviću, jer bi, sudeći prema fotografijama gipsanog kolosa i prema sačuvanim dvjema varijantama manje skice, to bio najmonumentalniji i najkvalitetniji naš spomenik, sav nabijen koliko idejnom, toliko fizičkom snagom.

(Pobjednik na Kalemegdanu, iako pripada idejno istom ciklusu, u biti je statički koncipiran. Stilizacija figure odgovara udaljenosti promatranja, a vertikalna stupa na kome se figura nalazi simbolički potencira personifikaciju pobjede i vedru perspektivu u budućnost. Sretan položaj na brijegu Kalemegdana stvorio je od tog spomenika, arhitektonski iznimno dobro komponiranog, vizuelni simbol Beograda, čime se vrlo rijetki spomenici mogu pohvaliti. Zacijelo najbolji Meštrovićevi spomenici, ostvareni u sretnoj harmoniji realizma i stilizacije, statičnosti i dinamičnosti, narativnosti i simbolike jesu **Indijanci** (1928) u Chicagu, ali ni oni ne spadaju u okvir ovog prikaza.)

Ostali Meštrovićevi spomenici koji su nastali u tom razdoblju između dva rata sve više su gubili osnovnu anatomsku i organsku konstrukciju, a prelazili u stilizaciju, u što jednostavnije likovno oformljenje određene ideje: nacionalne, kulturne, religiozne. Kada je ta simplicistička stilizacija bila trodimenzionalna, kada su uzimani u obzir volumen plastike i mogućnost promatranja spomenika sa svih strana, onda su stvorena djela istaknute vrijednosti i naglašene monumentalnosti. Međutim, često je stilizacija reducirala skulpturu, pa i čitav spomenik, na dvodimenzionalan crtež, na siluetu, što je konačno omo-

gućavalo pogled samo s jednog određenog položaja i smanjivalo spomeniku mogućnost ukomponiranja u urbanistički ambijent. (Tako je i druga Meštrovićeva skulptura na Kalemegdanu, Spomenik zahvalnosti Francuskoj (1930), dvodimenzionalno, a ne trodimenzionalno rješavana).

Spomenici Marku Maruliću u Splitu (1925) i Andriji Meduliću u Zagrebu sastoje se od donekle stiliziranih figura, u pomalo teatralnom stavu, koji uza sve to djeluju još uvijek više intimno nego monumentalno, kako je bila želja autorova. Ni visok i težak postament Marulića nije pojačao monumentalnost spomenika, ali je to učinio maleni i starom arhitekturom zatvoreni urbanistički ambijent trga, čega u spomeniku Meduliću na tratini pred Umjetničkim paviljonom nije bilo, pa je i željeni svečani utisak spomenika smanjen.

U reljefima većih dimenzija Petar Berislavić u loži u Trogiru (1933) i kralj Petar i na vratima od Pila u Dubrovniku, dvodimenzionalna stilizacija imala je više efekta, iako su samim istaknutim crtežom plastične vrijednosti spomenika bile negirane. Portret kralja Petra na trgu u Kastvu bio je bolje riješen u volumenu, a projektirani tzv. Kraljev kamen na obali u Splitu, koji bi s jedne strane kubičnog kamenog bloka imao veliki konjanički reljef kralja Tomislava, a s druge kralja Petra I, imao je velike i skulptorske i urbanističke ambicije, ali u principu ne bi odgovarao slikovitoj i razigranoj splitskoj obali.

Najveću galamu izazvao je dimenzijama ujedno najveći Meštrovićev spomenik Grguru Ninskom e



I. Meštrović: Grgur Ninski



I. Meštrović: Grgur Ninski

u Splitu (1929). Ninskog biskupa shvatio je autor kao simbol otpora slavenstva prema romanstvu u prošlosti i u suvremenoj politici. Kao takav imao je spomenik i vrlo određeno ideološko opravdanje, jer je agresija prekomorskog susjeda bila još uvijek moguća. Stoga je i bila opravdana težnja kipareva da slavenstvo, kao etničku većinu, kao statičku nadmoćnost, kao masu o koju se lome sva vjekovna stremjenja Latina, predstavi golemim brončanim kolosom velikih dimenzija. Međutim, pretjerana i neumjerena je bila želja da se taj kolos postavi usred antikle Dioklecijanove palače, i to u već arhitektonski i urbanistički uravnotežen i usklađen ambijent Peristila. Činjenica je da je taj strogo zatvoreni i dimenzionirani ambijent veoma doprinio spomeniku i isticao njegove određene plastične vrijednosti (odnosno sakrivao nedostatke, jer se mogao promatrati samo s prednje strane i u efektom siluetarnom izresku kroz istočni luk arkada, a ne i s druge bočne ili stražnje strane), njegovu veličinu i naglašenu propagandnu idejnost (tu u srcu careve palače, pred hramom, na mjestu crkvenog sabora). S druge pak strane Peristil je izgubio sve svoje urbanističke i arhitektonske vrijednosti, minijaturno se smanjio u odnosu na taj golemi lik, izgubio dubinu i vanredni ritam svojih stupova i lukova, izgubio svoju arhitektonsku i simboličnu simetriju i, jednom riječi, postao kulisa podređena spomeniku. Jedna nesumnjiva arhitektonska kvaliteta žrtvovana je drugoj skulptorskoj i ideološkoj kvaliteti (nakon oslobođenja je kipar Studin predlagao da se spomenik palim borcima postavi usred Vestibula Dioklecijanove palače).

Današnji pak položaj Meštrovićeva kolosa pred palačom, u okviru parka, svakako je nedefinitivan i dozvoljava samo jedan jedini povoljan pogled sa samih Zlatnih vrata. Takvu brončanom kolosu odgovarao bi jedino velik arhitektonski zatvoren ambijent, s velikim zidnim površinama kao pozadinom. Ideje o njegovu postavljanju u otvoren pejzaž apsurdne su, jer bi mu mogućnost promatranja iz daljine oduzela jednu od najimpresivnijih vrijednosti — veličinu. Reducirani spomenik Grgura Ninskoga u Varaždinu izgubio je baš tim realnim smanjenjem svoj osnovni efekat (što nije slučaj, npr., s malenom konjaničkom skicom Kraljevića Marka).

Spomenici Josipu Jurju Strossmayeru u Zagrebu (1926) i Rugjeru Boškoviću, izvedenom pred II svjetski rat za Dubrovnik, bolje su skulpture s obzirom na svoju trodimenzionalnost. Oni olakšavaju postavljanje u različite ambijente i dozvoljavaju promatranje sa svih strana. To dokazuje postava Strossmayerova spomenika iza Akademijine palače, mada na nešto previsokom postamentu. Iako nenametljiv sadržajem, izradom, i položajem, Strossmayerov je spomenik jedan od najljepših zagrebačkih spomenika uopće.

Spomenimo i sadržajno intimno riješen Meštrovićev spomenik Majka i dijete koji se u dvjema kopijama nalazi pred zagrebačkim i splitskim bolničkim ustanovama.

Poslijeratne Meštrovićeve skulpture dobile su mnogo na likovnoj kvaliteti, ali su izgubile na monumentalnosti.



A. Augustinčić: Spomenik Pilsudskome



F. Kršinić: Don Frane Bulić

Meštrovićev suvremenik TOMA ROSANDIĆ, iako je bio sklon dekorativno-monumentalnoj obradi skulpture, izveo je malo javnih spomenika. Već smo spomenuli njegovu bistu Rugjera Boškovića na Zrinjskom trgu (1911) u Zagrebu. (Najuspjelije njegove javne skulpture jesu dvije grupe na temu »Igrali se konji vranici« pred zgradom Skupštine u Beogradu. Skulpture su dobro povezane s arhitekturom s kojom tvore funkcionalnu i dekorativnu cjelinu).

Uz Meštrovića najistaknutiji naš kipar monumentalne skulpture zacijelo je ANTUN AUGUSTINČIĆ. Ne zalazeći u stilizaciju i ostajući uvijek u domeni realizma, on je ipak uspio dati nešto izrazito monumentalno svojim figurama. Nije to intimni realizam, već realizam s patosom kao odrazom osnovne ideje spomenika. Dinamika pokreće te skulpture kad su prikazane u pokretu, a dinamika izbija iz njih i kada su statične i naoko mirne.

(Već prvi javni spomenik palim Šumadinima u Kragujevcu (1928) istakao je Augustinčićev talenat za tu vrstu kiparstva. Slijede zatim: spomenik Petru Kočiću za Banjaluku (1929), spomenik palim Nišlijama u Nišu (1930), dvije konjaničke figure Karadorđevića na mostu cara Dušana u Skoplju (1937), spomenik strijeljanim radikalima u Zaječaru (1940)... Istakao se i izvan domovine figurom Rudara pred Međunarodnim uredom rada u Ženevi (1936), prvom nagradom za spomenik Skenderbegu za Tiranu (1937) i poljskom maršalu J. Pilsudskom

za Varšavu (1936-41). Mada posljednja dva spomenika nisu u cijelosti izvedena ni postavljena, konjanički lik Pilsudskoga, u bronzi odljeveni kolos, jedna je od najljepših konjaničkih skulptura u nas i može se mjeriti samo s neizvedenim Meštrovićevim Markom Kraljevićem. Ta figura predstavlja krajnji domet dokle se moglo stići realističnom skulpturom na području monumentalne plastike). Dalji razvoj morao je Augustinčića usmjeriti traženju novih stilskih rješenja.

FRANO KRŠINIĆ je realističkim stilom ostvario u prvom redu vanredne lirske ugođaje svojih figura, naročito u materijalu bijelog kamena. Javna skulptura monumentalnog karaktera nije u osnovi ležala njegovu temperamentu ni njegovu likovnom izrazu. Stanovita stilizacija njegovih spomeničkih figura bila je više formalne nego suštinske naravi. Takvi su bili javni spomenici Vladara u Sušaku (s Augustinčićem, 1935) i za Sarajevo (1941), a takvi su, više intimni nego monumentalni, poznati Kršinićevi spomenici arheologa don Frane Bulića (1935) i pisca Eugena Kumičića (1937) u Zagrebu. Zagreb je grad koji se urbanistički oblikovao u razdoblju između dva rata mnogo sretnije i manje amorfno nego ostali naši gradovi. Novi trgovi, parkovi, šetališta uvjetovali su postavljanje javnih spomenika, a i idejna je podloga podizanja spomenika istaknutim kulturnim radnicima u Zagrebu, kao kulturnom središtu Hrvatske, postojala. Dvadeset šest javnih spomenika i veći broj spomen-plaketa ukomponirano je u razdoblju do drugog svj. rata u urbani raster Zagreba, uglavnom nenametljivo i skladno,

čime se malo koji drugi naš grad može pohvaliti. To je ujedno galerija hrvatskih kipara koji su djelovali u tom razdoblju.

Među starije spomenike ide skulptura za zdenac Čovjek sa zmijom SIME ROKSANDIĆA, koja je našla svoj intimni ambijent među starim gornjogradskim zgradama.

Jednako dobro ukomponirana je u historijsku arhitekturu starog Zagreba uspješno stilizirana figura Zlatareva zлата IVE KERDIĆA, u niši kule na Kamenitim vratima. Bista Dragutina Domjanića, dobar portret VANJE RADAUŠA, našla je sebi odgovarajući smještaj u okviru zelenila na Strossmayerovu trgu. Brončana figura Dječaka EMILA BOHUTINSKOG jednako se sretno stopila s bazenom i dječjim šetalištem na Lenjinovu trgu. Za krutu figuru Stjepana Deželića u vatrogasnoj uniformi, rad FRANJE COTE, donedavno na prometnom križanju Trga maršala Tita to se ne bi moglo reći.

I u drugim gradovima podizani su u razdoblju između dva rata mnaje istaknuti spomenici, obično službeno-patriotskog karaktera, ili po kojem zaslužnom sinu tog mjesta. Tako Kraljev spomenik JOSIPA TURKALJA u Travniku; spomen-poprse Stjepana Radića Rodinove učenice MILE WOOD u Petrinji; spomenik Baltazara Bogišića PETRA PALLAVICINIJA u Cavtatu; Kraljevo spomen-poprse ROBERTA JEAN-IVANOVIĆA u Sisku; Kraljev spomenik VINKA MATKOVIĆA u Sušaku; sličan spomenik lokalnog kipara IMUNA DUJMOVIĆA na Hvaru; Kraljevo poprse splitskog kipara MIHOVILA PERUZZIJA u Supetru i drugi. Zanimljivo je, tražeći ideje pokretnice za podizanje nekog spomenika, navesti slučaj spomenika ruskom književniku Lavu Tolstoju, što su ga podigli klesari i zemljoradnici mjestanca Selca na Braču, oduševljeni njegovim djelima i njegovim idejama.

Bacivši pogled unatrag na navedene spomenike druge polovine XIX i prve XX stoljeća u Hrvatskoj, možemo uočiti tri različita razloga koji su potakli podizanje spomenika. U prvu grupu idu reprezentativno službeni spomenici, uglavnom vladarima, živima i pokojnima. Tih je spomenika relativno velik broj, od monumentalnih konjaničkih figura do skromnih portreta i plaketa u provinciji. Izvodili su ih svi kipari, i najbolji i osrednji, pa čak i diletanti, a njihova fizička veličina nije bila u razmjeru s umjetničkom veličinom. Čak i kad su dobri kipari izvodili te reprezentativne spomenike uzmanjkala im je stanovita zagrijnost, stvaralački zanos, pa su rezultati takva rada bili više plod njihova majstorstva nego kreativnog akta. Većina tih spomenika nije ni preživjela svoje doba, pa za historiju umjetnosti više i ne postoji.

U drugu grupu idu spomenici podizani političkim ličnostima i ideološkim vođama. Inicijatori podizanja tih spomenika jesu političke stranke, politička društva. Otkriće takva spomenika uvijek je predstavljalo i istaknutu političku manifestaciju.

U treću grupu idu spomenici koje je najšire društvo, obično građanski stalež, podizalo zaslužnim ličnostima iz bliže ili dalje prošlosti. Ako je riječ o osobama koje su igrale stanovitu ulogu u političkoj historiji (Zrinjski, Jelačić), obično spomenik nije imao svrhu da veliča samo dotičnu osobu i njena djela već je ta osoba bila simbol čitave jedne ideologije, uglavnom nacionalne, te je spomenik u stvari podizan toj ideologiji. U tim režimima bez nacionalne slobode često su i neka kulturno-historijska ličnost, neki književnik, kulturni radnik i sl. bili u stvari izlika za podizanje spomenika ne izričito njemu, već patriotskoj ideji koja se krila u njegovu djelovanju. Takvi su bili spomenici Kačiću, Gunduliću i dr.

Ostale spomenike podizala je neka društvena zajednica, obično mjesto, grad, rjeđe pokrajina ili čitava nacija, svojim pokojnicima koji su se istakli na kulturnom, naučnom, literarnom, dobrotvornom ili drugom polju. Akcije za podizanje tih spomenika bile su široke, sabiranje sredstava u samom narodu; a i među suvremenim kiparima bio bi obično izabran onaj koji je općepoznat i popularan u narodu.

Analizirajući postavu i aranžman spomenika u navedenom razdoblju, opaža se velik nazadak u odnosu na ranije spomenike. U doba renesanse ili baroka spomenici su bili integralni dio zatvorenih i skladnih urbanih ambijenata, bili oni svjetovnog ili crkvenog karaktera. Dužnost autora bila je ne samo da izradi već i da postavi spomenik u unaprijed poznatu arhitektonsku ili urbanističku cjelinu.

Potpunim odvajanjem skulpture od arhitekture u XIX st. postaje i javni spomenik nešto posve izolirano i neovisno o namijenjenom mu ambijentu. Često tek kad je spomenik izrađen traži mu se položaj, i tada počinju seljenja, polemike i sl. Činjenica je da kipari XIX, pa i prve polovine XX st., nisu više bili arhitektonski izobraženi, već su strogo izolirano poznavali samo svoju struku, tj. kiparstvo. Stoga se dešavalo da su javni spomenici sa inače vrlo dobro modeliranim figurama kao spomenici vrlo loše komponirani. S druge pak strane i dobri spomenici izgubili bi mnogo od svojih kvaliteta javnih spomenika s nesretnim smještajima. Postavljali su se tako spomenici pjesnicima koji inače izazivaju stanovitu meditaciju na najprometnija i najbučnija mjesta; postavljani su portreti koji traže intiman i ljudski pristup na visoke postamente, na širokim i otvorenim prostorima. Nije se znalo odmjeriti koji spomenik zahtijeva arhitektonski ambijent, a koji parkovni, koji podnosi pristup iz daljine, a koji samo neposredno promatranje. Arbitri u tim pitanjima obično su bili osobe koje ni s umjetnošću, a često ni s kulturom nisu imale nikakve veze. Na same kipare pravilo se pritisak da u skulpturu spomenika unesu razne rekvizite koje je bilo teško ukomponirati a da se ne naruši čistoća ili monumentalnost spomenika. Tako smo s mnogim dobrim ostvarenjima naslijedili i mnogo neugodnog balasta. Baš zato pregled javnih spomenika nije samo pregled skulpture određenog razdoblja već i pregled kompleksnog društvenog nazora i razvoja tog razdoblja.