



Radovan Ivančević

Kružna forma

u opusu Ivana Meštrovića

Meštrovićev život i rad trajno je pratila podjednako likovna kritika kao i najšira javnost i – kao kod malo kojeg našeg umjetnika – njegovo je djelo popraćeno golemim brojem napisa, kritika, studija i knjiga.¹

Unatoč tomu koliko je mnogo rečeno i napisano o opusu u cjelini, o stilskim karakteristikama i ideološkim smjernicama, iznenađuje kako je, u usporedbi s magistralnim sintezama o tom kiparu, malo pažnje posvećeno interpretaciji pojedinog djela.² Čini se kao da se ponekad možda prebrzo dolazilo do općih zaključaka i sudova, prije no što se temeljito razmotrio predmet prosudbe. Danas, u devetom desetljeću pisanja o Meštroviću, mislim da je došao trenutak da se *vratimo izvoru*, da se vratimo *Meštrovićevu djelu*. Neka njegova djela neosporno zaslužuju veću koncentraciju pažnje i sabranost promatranja no što smo im do sada posvetili, zahtijevaju intenzivnu umjesto ekstenzivne interpretacije. Tome je namijenjen i ovaj prilog, u kojem ću pokušati reinterpretirati samo dva majstorova djela.

Umjesto uvoda prisjetimo se samo triju konstatacija, jednostavnih i neospornih istina.

Prvo, velik je to kipar.

Drugo, stilski i tipološki Meštrovićeva djela izvanredno su raznolika: nalazimo i rodenovski simbolizam i bečku secesiju, arhaizirajući monumentalizam i ekspresionizam s pučkim natruhama, otkrit ćemo ponegdje maniristička nagomilavanja ili akademsku idealizaciju. Ali, tomu je upravo i bilo do sada posvećeno najviše pažnje;³ prepoznavanje stilistike, uočavanje općeg u njegovu opusu nerazmjerno je prevagnulo nad razabiranjem posebnog, osebnog, individualnog.

A treće, u golemom Meštrovićevu opusu nastalom u tijeku šest desetljeća i kvalitativni je raspon razmjerno velik: od remek-

1

Kritički popis literature vidi u: *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, MSU, Beograd 1975, i Kečkemet, D., *Ivan Meštrović*, Beograd 1983. Cjeloviti popis literature, koji bi uključivao zaista sve relevantno što je o Meštroviću i njegovu djelu napisano u Evropi i Americi, bit će veoma teško ikada sastaviti.

2

O tom problemu govorio sam na javnoj diskusiji (»okruglom stolu«) posvećenoj Ivanu Meštroviću u okviru popratnih manifestacija uz veliku retrospektivnu izložbu u Muzejskom prostoru na Jezuitskom trgu u Zagrebu, a tekst ovog priloga neznatno je prošireno i redigirano predavanje što sam ga pod istim naslovom održao na istom mjestu 1983. godine.

3

»Meštrović ako i gori za apsolutno personalnim stilom, daje se silno impresionirati te je kratkim boravcima u Parizu ili Londonu gotovo dijametralno mijenjao svoj stil, udešujući ga sad po Rodinu, sad po Helenima, sad po jednostavnim linijama londonskog Parthenona ili Louvreskog Misira i Asirije...« – piše Matoš, ali dodaje: »... no dok bi sve to kod drugoga bio znak epigonstva, kod Meštrovića je tek dokaz nevjerovatnog asimilacionog genija«, i zaključuje da »sve te gigantske zablude dolaze otud što nije vezana s ukusom jedna golema umjetnička snaga«. U vezi s problemom, o kojem će kasnije biti riječi, sjetimo se i onoga što je s malo uopćavanja Matoš pisao još 1907. godine: »...zamisao je kod njega uvijek veća od izvedbe.« Vidi: *Misli i pogledi A. G. Matoša*, Zagreb 1955, str. 365 i 361.

-djela do promašaja, od savršenih kompozicija do nesraštenih konglomerata, od kreativnih sinteza do opisnih zbrajanja, i od nesumnjivih invencija do preuzetih konvencija. Poseban je problem u nekim Meštrovićevim djelima odnos između onoga što je naručeno ili zadano i ostvarenog (bez obzira na to dolazi li narudžba izvana ili ideološki projekt potječe od samog umjetnika), odnos između intencionalnog sadržaja i onoga što je realizirano u predmetu, objektu, skulpturi ili arhitekturi. Treba reći, također, da Meštroviću, kao uostalom i mnogim drugim umjetnicima, težnja savršenstvu nije apsolutni imperativ, nije isključiva namjera i nije dominantna u radu. Napomenimo da to nije bila težnja čak ni tako velikim stvaraocima renesanse kao što su Uccello ili Juraj Dalmatinac: katkada ih je više zaokupljao problem ili projekt i eksperiment nego apsolutna ljepota, krajnji umirujući sklad.

Kada sam zaključio kako je u pristupu Meštroviću nakon svih ekskursa i problema oko umjetnosti, pa donekle i izvan nje,⁴ potrebno da se vratimo samom djelu koje je zapravo jedini realitet, jedino što objektivno postoji, moj se izbor zaustavio na dva djela. Smatrao sam da možemo eksplicirati jednu moguću metodu pristupa opusu Ivana Meštrovića na dva djela koja su: kronološki veoma udaljena (jedno iz 1905, drugo iz 1935. godine), pripadaju dvjema granama umjetnosti (jedno skulpturi, drugo arhitekturi), stilski su posve dispartatna (prvo u tragu rodenovske impresionističke skulpture s kraja prošlog stoljeća, drugo u sklopu moderne arhitekture tridesetih godina), od dvaju likovno oprečnih materijala (bronce i kamena), a zajednička im je samo formalna struktura – kružni tlocrt, oblik valjka.

U tome ne vidim samo izvanjsku morfološku sličnost, nego dublju strukturalnu srodnost: krug shvaćen kao simbol savršenstva, zatvorenosti, ali, naravno, i beskonačnosti, kretanja koje nigdje ne počinje niti završava. Zajedničko im je i to što svjedoče o kreativnoj suradnji naših kipara i arhitekata, a oba su javni spomenici, namjenski objekti. Svako od tih dvaju djela – a to je izuzetno u Meštrovićevu opusu javnih spomenika – isključivo je u svojoj vrsti. Dom likovnih umjetnosti (1935) u Zagrebu jedino je Meštrovićevo arhitektonsko djelo u kojem nema ni traga naznake udjela kipara, apsolutizirani arhitektonski izraz. Jednako, a suprotno, *Zdenac života* (1905) apsolutna je skulptura. To postaje naročito jasno ako se podsjetimo koliko druge fontane sadrže arhitektonskih elemenata. To brončano tijelo izražava se isključivo antropomorfnom reljefnom oblogom koja je potpuno prekrila posudu što zadržava vodu zdenca.

Zdenac života

Počet ćemo, dakle, razgovor o *Zdencu života*. Taj je spomenik jedan od najpoznatijih. Spominje se često da je Meštrović ovdje u tragu i u znaku Rodinove skulpture. Međutim, Meštrović ne stvara rodenovski u smislu da slijedi i nasljeđuje velikog majstora, nego smatram da tim djelom razvija rodenovsku skulpturu, i to u dva smjera: humanizacije skulpture i humanizacije javnog spomenika. Ekspresija ideje *Zdenca života* ostvarena je isključivo golim ljudskim tijelom, a sâm spomenik postavljen je u najintimniju komunikaciju sa čovjekom. Kontakt čovjeka sa skulpturom osiguran je zapravo na način za kojim jedino može težiti kipar: ne samo promatranjem i obilaskom, nego mogućnošću neposrednog taktilnog dodira: opipavanjem, naslanjanjem i prislanjanjem (kad se nadviješ nad vodu da zaviriš ili kada dijete pusti neki čamčić ili zagrabi vode).

Arhitektonski prostorni okvir kružnog tlocrta koncentričan je sa skulpturom zdenca, odnosno zdencem-skulpturom, koja time postaje valjak u središtu drugog valjka, a kružni ophod idealan je primjer usmjerivanja komunikacije čovjeka sa skulpturom.⁵ U tom amfiteatru ograde, kamenih klupa i stuba, što se postupno spuštaju prema valjku-zdencu smještenom na dnu i opet uzdignutom na svom postolju, visine su odmjerene tako da je moguća vizuelna komunikacija među svima onima koji sjede na klupama, ali tako da je skulptura uvijek uključena u vizuru promatrača: nikad ne sprečava razmjenu pogleda među susjedima, prisiljava nas da je gledamo, ali se ne nameće. Smještena je i ponuđena tako da poziva i na dodir. Od toga koliko – već osam desetljeća – oko nje obilaze djeca i odrasli, naslanjaju se, prislanjaju, grabe vodu i prskaju se, istaknuti dijelovi modrikastozelenog brončanog reljefa ljudskim su dodirima korigirani i zaglađeni do zlatnožutog sjaja. U jezgri skulpture je otvor, u posudi voda. Zdenac slijedi spomenutu impresionističku tendenciju skulpture, jer je nemirna vodena površina s odrazima i odbljescima idealan motiv, trajna tema impresionističke umjetnosti. Nije slučajno da se rijeke, jezera i more tako često javljaju na impresionističkim slikama: izlomljenim odbljescima oblika, trajnom igrom svjetlosti i mijenom boja vodene su površine otkriće i posvojče impresionista. Voda u zdencu organski je nastavak titravog refleksa svjetlosti na nemirnim površinama bronce, nagih tijela što isprepletena u krugu opisuju simboličku temu – *Zdenac života*. Koloplet brončanih tijela uokolo vode nije, naravno, slučajno tako prozvan, jer je voda oduvijek bila simbol života, a naročito izvor-voda ili vrutak, kao ovaj ovdje što neprekidno titra prelijevajući se nečujno i neprimjetno preko unutrašnjih rubova posude. U tematskom smislu ponovljena je zapravo predodžba, slika koju znamo odavna, od srednjega vijeka. Temu ciklusa, životnog kruga, razvila je gotika. Sjećamo je se s jednog ili čak s nekoliko kapitela Duždeva palače u Veneciji, gdje se tako u krugu nižu likovi i prizori

4

Mnogi zapisi o Meštroviću, umjesto da se bave konkretno njegovim djelima, posvećeni su spekulativnim pitanjima na temu »što je umjetnik htio reći« kao u domaćim zadaćama iz lektire.

5

Idejni projekt za postav zdenca i oblikovanje prostora oko njega izradio je arhitekt V. Kovačić. Slijedeći slikoviti princip same skulpture Kovačić je bio predvidio znatu i koloristički živu (impresionistički titravu?) teksturu riječnih oblutaka, »kulira«, ali je u izvedbi (A. Augustinčić) upotrijebljen bijeli brački kamen. Za ovaj podatak zahvaljujem prof. N. Šegviću.



ukazujući na cikličko ponavljanje ili obnavljanje života. Kao godišnja doba, tako se od rođenja pa do groba nižu i životna doba ljudska: novorođenče postaje dječakom pa vitezom, udvara djevojci, ženi se, rađa im se dijete, koje postaje dječakom, pa vitezom, ... itd. beskonačno, kako u krugu obilazite kapitel.⁶ I na Meštrovićevu *Zdencu* od djeteta do starca svi se okupljaju oko izvora života, oko vode što simbolizira život i uvjet je života na Zemlji.

6

Vidi: Wolters W., *La scultura veneziana gotica*. Venecija 1967, sv. II, sl. 199–206.

Zdenac života ujedno je primjer idealnog javnog spomenika po urbanističkom značenju. Između rektorata Sveučilišta, Hrvatskog narodnog kazališta i Kazališne kavane, te Obrtne škole i Muzeja za umjetnost i obrt, *Zdenac* je zapravo centar kruga, prostorno središte, formalna jezgra, i nije slučajno da se tu trajno okupljaju djeca, starci i mladi, studenti i penzioneri. I nije slučajno da je od svih hrvatskih pjesnika upravo Tin Ujević ovdje najviše volio sjediti, jer je u tom zdencu sadržana jednostavna ljudskost, a ogoljelost humanističke poruke u svojoj univerzalnosti najbliža je čovjeku i najneposrednije izražena u usporedbi sa svim javnim spomenicima Zagreba. Nije pretjerano, nego objektivno i istinito, ako kažemo da je ta fontana svojim



volumsko-prostornim rješenjem jedinstvena i u cjelokupnoj evropskoj javnoj skulpturi.

Dolazeći i odlazeći, prolazeći, konstatiramo, međutim, kako taj spomenik nastoji »proživjeti neprimjetno«: u procijepima arhitektonske ovojnice neočekivano se ukazuje prolazniku i opet se skriva iza obline ogradnog zida. Skulptura *Zdenca* bila je dovršena 1905. godine, a zaslugom Ise Kršnjavoga otkupljena je i postavljena 1910. godine.⁷ Ogoljela ljudska tijela, na koja smo danas već navikli i jedva ih uočujemo kao nešto neobično, u to doba – kako se sjećaju stari Zagrepčani – izazvala su revolt publike. Ta pusta golotinja i prilično amoralno prepletanje

nagih tijela postali su svojevrsan društveni skandal.⁸ Stoga spuštanje *Zdenca* ispod razine okolnog terena i ovijanje povišenom kamenom »ogradom« nije samo prikladno urbanističko i prostorno rješenje, nego je zadovoljilo i »čudoredne« prosvjede i zahtjeve građana i građanki tadašnjeg Zagreba, koji su – slijedeći iskustva s onim šarmantnim javnim pisoarima 19. stoljeća – morali biti zadovoljni kad je »nepristojni« prizor, ako se već nije mogao izbjeći, barem skriven iza zidića. Bez obzira na to je li takvim načinom postavljanja samo slučajno udovoljeno prosvjedima i komentarima javnosti, svakako su usklađene različite tendencije i riješeni brojni problemi koje izaziva svaka nova skulptura u prostoru grada.

Spominjući Rodina, ili rodenovsko oblikovanje, ostali bismo, međutim, posve neodređeni, površni i neprecizni ako ne bismo pobliže odredili na što mislimo, jer to ime pokriva golemi broj

⁷ U pismu kustosu Ateljea Meštrović u Zagrebu, 5. 5. 1960, Ivan Meštrović piše o Isi Kršnjavome: »... U prvom redu njegovim nastojanjem je zagrebačka gradska općina nabavila česmu, jedan od mojih najvećih radova, koja sada stoji pred kazalištem.« Barbić V., *Ivan Meštrović 1883–1962*, Zagreb 1973, bilj. 1 (bez paginacije).

⁸ Prema kazivanju gospode Katarine Planić, rođene Šolc.



djela, raznolikost ideja i silan raspon oblikovnih rješenja. S Rodinovima *Danajdom*, na primjer, ne samo *Zdenac*, nego ni jedno Meštrovićevo kiparsko djelo nema nikakve ni sličnosti ni srodnosti.⁹ S *Danajdom*, jednim od najljepših, i možda najsuptilnijih aktova u povijesti umjetnosti – kao pandan u slikarstvu možda se može spomenuti Velazquezova *Venera*, kod koje je također upravo senzualna nježnost leđa glavna tema – s metamorfozom jednog amorfnog komada mramora u nježno i živo tijelo žene, toplu, čini se, pût i prozračnu rasutu kosu – s tim i takvim Rodinovima Meštrovićeva skulptura nema nikakva dodira. Srodnost Meštrovićeva *Zdenca* s Rodinovom skulpturom u drugim je, posve određenim djelima i komponentama.

Prije svega, to je odnos prema javnom spomeniku. Ista ona revolucionarna promjena tradicionalnog načina mišljenja i gledanja, po kojem smo naviknuti da je spomenik na postamen-

tu, da je javni spomenik nešto povišeno i uzvišeno – a time, naravno, i odvojeno – od prolaznika i svakodnevnog života. To je prvi dokinuo Rodin, koji je čovjeka i sve što se tiče čovjeka i života nastojao vidjeti i ostvariti iznova, pa je 1886. godine *Spomenik građanima Calaisa* »spustio« na razinu tla, bez ikakva postamenta. Time je zapravo spomenik – figuralnu grupu koja je postala simbol građanske hrabrosti i ljudskog dostojanstva – uzdigao do najneposrednije ljudske komunikacije.¹⁰

Ideja da bi hrabri i ponosni građani Calaisa iz srednjeg vijeka, kojih treba da se sjećaju suvremenici, njihovi sadašnji sugrađani, morali živjeti zaista »među njima«, susretati se s njima »na istoj razini«, svakodnevno, ta izuzetna i smiona, tipično Rodinova koncepcija spomenika, to je ono u čemu, na svoj način, revalorizira pojam javnog spomenika uopće i kontakta s publikom napose i Meštrović svojim *Zdencem života*. Jednako pri-



snim, neposrednim, »pješačkim« pristupom javnoj skulpturi. U oba primjera, Rodinovom u Calaisu i Meštrovićevom u Zagrebu, javna skulptura nije patetičan znak, udaljen ili uzdignut iznad glava prolaznika, niti predmet radi kojega čuvari javnog reda i poretka u parkovima i galerijama, podjednako, viču: ne približuj se, ne diraj, ne pipaj. Ova je skulptura, naprotiv, predmet što poziva na dodir, ponuđena je da se pogladi, da se osjeti rukom i tijelom.

Druga veza Meštrovićeva *Zdenca* s Rodinom spomenuta je impresionistička interpretacija površine bronce, nemirna igra svjetlosti i sjene, ali također i humanizacija koja nadilazi okvire standardnog, uobičajenog odnosa prema čovjeku. Time Meštrovićeva skulptura podsjeća na Rodinov brončani akt starice sa simboličkim naslovom *Ona što bijaše lijepa Heaulmière*.¹¹

Vidimo zaista formalno najslabiju obradu površine. Ali kada je Rodin dovršio tu skulpturu – 1888. godine, dakle petnaest godina prije Meštrovićeva *Zdenca* – ona je, također, izazvala uzbuđenje i nemir kao i *Gradani Calaisa*. A i danas, da je pokušamo postaviti na javno mjesto, bilo bi možda još više revolta i burnih protesta. Na staračko tijelo žene, na golo tijelo starice malokad su pomišljali kipari, a još je manje to od kipara očekivala publika prošlog stoljeća. Da ljudsko tijelo ima svoj vijek, pa da osim mladih djevojaka i bujnih žena koje tradicionalno ovjekovječuju

din ukazuje na poticaj za svoje djelo, što, kao i *Zdenac života*, ima simbolički karakter. Tipično za simbolizam, Rodin svoje djelo veže uz literarni predložak, u ovom slučaju pjesmu F. Villona *Tužaljka lijepa Heaulmière* (1461), glasovite pariske kurtizane s početka 15. stoljeća. Naziv skulpture izveden je iz drugoga stiha:

Advis m'est que j'oy regretter
La belle qui fut Heaulmière...

Vidi: Eluard P., *La poesie du passé*, Paris 1960, str. 145.

11

Isto, sl. 35. Nazivom skulpture (»*Celle qui fut la belle Heaulmière*«) Ro-



je skulptura postoje i staračka ženska tijela, to je jedna od onih jednostavnih i surovih istina o kojima publika ne želi misliti, o čemu se u »pristojnom«¹¹ društvu i ne govori, a kamoli da bi se gledalo. Rodin, jedan od najvećih humanista prošlog stoljeća, oblikovao je tu svoju skulpturu idejno u duhu simbolizma s kraja stoljeća, pa ju je tako simbolički ukazujući na prolaznost i nazvao *Celle qui fût la Belle Heaulmière*, citirajući naslov glasovite pjesme F. Villona. Kada je izlio u bronci tu staricu naborane kože, smežurana trbuha i usahlih grudi – a ne moramo je nužno zamisliti kao parišku kurtizanu 15. stoljeća, nego i kao majku koja je dojila djecu, a dočekala možda i unuke, sadržajno, dakle, nadasve časnu i verbalno omiljenu temu građanskih moralista – takozvana kulturna javnost i zgranuta likovna publika morala je zastati pred pitanjem: je li istina ono što su tumačili estetičari 19. stoljeća, da je, naime, zaista »umjetnički lijepo ono što nam se bez interesa mili«¹² (kao što je formulirano u »estetikama«¹³ toga doba)? Gledaju li ljubitelji umjetnosti zaista sve te bezbrojne aktove ljepotica samo s »estetskog«, ne-

zainteresiranog stanovišta, ili pri tome sudjeluju i neki drugi faktori, želja za posjedovanjem, na primjer, odnos prema ženi-objektu prikazanoj u skulpturi? Samo bi u tom slučaju, naime, akt starice, zbog neprikladnosti i neukusa takve posjedovne primisli, mogao izazvati revolt. Ukoliko se, međutim, skulptura ne gleda zbog toga što predstavlja lijepu djevojku, nego što je lijepa skulptura, onda, zaista, nisu važne »razlike u godinama«¹⁴ i sporedno je je li riječ o djevojci, djevojčici, ženi ili starici. Međutim, revolt koji su Rodinove skulpture (*Gradani Calaisa*, *Balsac*, *Mislilac*) tada izazvale¹⁵ – a duboko sam uvjeren da bi mu se s lijepom *Heaulmière* jednako dogodilo i danas, sa suvremenom publikom – upozorava da neka elementarna moralna i humanistička pitanja u umjetnosti nisu riješena. A kao što umjetnik uvijek iznova postavlja pitanja i otvara nove vidike, tako i Rodinova skulptura starice, osim što pokazuje majstorstvo kompozicije, modelacije, interpretacije tijela u materiji

12

Vidi: Rilke R.M, *Auguste Rodin*, Zagreb 1951, str. 95.



bronce, potiče izazovno pitanje našeg odnosa prema umjetnosti, svijetu i životu općenito. Upravo u tom izražavanju golim ljudskim tijelom, bez akademske površnosti i dopadljivosti, Meštrović u *Zdencu života* slijedi Rodina. Dakle ne u izvanjskom, formalnom »estetskom« smislu, nego suštinski humanistički. Način oblikovanja bronce paradigmatično je impresionistički: igra svjetlosti na površini više rastvara nego što stvara taktilni oblik, raspored svjetlosnih mrlja djeluje (kamuflačno) prikrivajući umjesto da otkriva oblik, a taj odraz svjetlosti na površini postaje važniji nosilac izraza od materijalne podloge na kojoj nastaje. Vrlo senzibilnu pokrenutu liniju na Meštrovićevu crtežu, studiji za zdenac, možemo pratiti i u obrisima realizirane skulpture, te majstorski komponirane cjeline.

Iako je Meštrovićev *Zdenac* u Zagrebu jedno od središta što nas uvijek iznova mami, kojem se često približavamo i gdje boravimo, jesmo li tu skulpturu ikada cjelovito vidjeli? To je teško reći, ali pouzdano tvrdim da, unatoč brojnim reproduciranim fragmentima, ta skulptura još nikada nije bila objavljena. Proma-

trao se i prikazivao kao *pars pro toto* samo poneki njezin fragment, dio kompozicije. Prije predavanja zamolio sam kolegu Ilića da je fotografira. Plašt reljefa svinutog u valjak zahtijeva šest sekvenci koje možemo obuhvatiti pogledom, odnosno fotografijom. Tek u nizu od pet-šest fotografija uspijevamo sagledati razvijeni plašt *Zdenca* u cjelini, a tek tada možemo uopće početi razgovor o tome kako je zapravo komponirana ta skulptura. Tako dugo dok su se objavljivali samo fragmenti nismo je dakle bili ni ugledali. (Zamislite takav postupak prema Leonardovoj *Posljednjoj večeri* ili kojem drugom slikarskom djelu!) Gledajući valjak *Zdenca* sa svih strana, prateći tok oblika reljefa, prije svega konstatiramo: to je skulptura. Definirana i klasificirana po tehnološkom pristupu kao reljef, ona je svijanjem u prostoru postala nova kvaliteta: trodimenzionalna skulptura uključujući i nužnost kretanja, a time i četvrtu dimenziju, vrijeme, čime se možda najizrazitije razlikuje od reljefa. Bez te četvrte dimenzije – vremena – ta je skulptura zaista nesaglediva ne samo u formalnom nego čak i u tematskom smislu. Tek kretanjem, obilazeći je u krugu, uspijevamo sagledati cjelinu.



Temeljito istraživanje i obrada ikonografije toga djela nije predmet ove studije. Zasad se zadovoljimo grubom naznakom teme »životnoga kruga«, od djeteta što se tek uključuje do starca na odlasku. Upozorit ću samo na jedan ikonografski detalj, koji dokazuje koliko je Meštrović u tom djelu nekonvencionalan i izvoran – slično kao što je bio i Rodin sa svojom *Heaulmière* – a to je tema djeteta. Dijete je, vidimo, ostavljeno, zaboravljeno, izgubljeno, sâmo. Nitko nije s njim, na njega se nitko ne osvrće, o njemu, očigledno, nitko ne brine. Konstatirajući taj neobičan odnos podsjetimo se da u umjetničkom djelu često nije dovoljno uočiti samo ono što je postignuto, treba osvijestiti i ono što je umjetnik »izbjegao«. Nije teško zamisliti na temelju brojnih primjera koliko bi kipara na istoj temi podleglo napasti da umjesto takva rješenja uklopi standardnu i dopadljivu temu »mati i dijete«. Meštrović je taj stereotip izbjegao.¹³

¹³ Čak i na Meštrovićevu crtežu, nacrtu kompozicije *Zdenca*, mati još drži dijete u naručju! Ovo će majstor promijeniti tek u izvedbi. Vidi repro-

Na samom početku vrtuljka života izazvao je svojevrstan šok, jer iza leđa svih tih likova što se dodiruju, ljube, grle, dijete djeluje još izdvojenije. U međusobnim odnosima četiriju parova, povezivanju likova dvoje po dvoje, djetetu je jednakom simboličkom izdvojenosti par osamljeni starac na suprotnoj strani zagledan u vodu. U formalnom kompozicijskom smislu naročito je važno – a može se sagledati samo u obilasku, postupnom okretanju oko skulpture – genijalno rješenje skulptora koji unatoč kontinuitetu uspijeva u svakoj sekvenci jedne šestine okreta riješiti kompoziciju na nov način. Odnos je likova svakoga dijela drukčiji, a uvijek dinamički komponiran. Promjenljiva je silueta glavâ, uvijek nov odnos dijagonala i smjerova udova i sklopčanih tijela koja čuče, kleče i na različite se načine pripijaju uz jezgru valjka. Ta četvrta dimenzija skulpture izvanredno je važna, a bogatstvo invencije u komponiranju oblika u vremenu i prostoru otkriva zaista izuzetan talent mladoga Meštrovića.

dukciju crteža u: *Ivan Meštrović*, katalog izložbe u povodu 100-godišnjice rođenja, Muzejski prostor, Zagreb 1983, str. 29.



Pred tim nabojem neposredno ljudskog, tih golih tijela pomoću kojih je izrazio neke suštinske egzistencijalne probleme ljudskih bića na zemlji, pred tom izvornom snagom nužno se moramo uvijek iznova upitati: kako je bilo moguće da kipar tog formata kasnije, često, u svojim djelima nije više znao (mogao?) odmjeriti odnos između onoga što je htio ostvariti i što je izveo, između projekta i dovršenog objekta? Bez obzira na to je li mu temu nametnula sredina kao zadatak povijesnog trenutka ili je zadatak postavljao sâm sebi, samo iz neke druge, neumjetničke sfere vlastitog bića, izvan likovnog svijeta i domena skulpture.¹⁴

14

U rješavanju zadataka – naručenih ili slobodno odabranih – poznat je problem odnosa teme i likovnog objekta, odnosa verbalnog, odnosno literarnog programa i skulpturalnog ili slikarskog djela. Meštrovićeva rješenja nisu uvijek ostajala unutar okvira likovnog, već se događalo da riječima izrecivi sadržaj ostane naznačen u pretjerano nametljivoj »čitljivosti« poruke: »što je kipar htio reći« postalo je dominantnije od onoga što kip sâm govori...

Ta leđa što nam se odreda okreću, skupčani udovi u različitim, zdvojnim pokretima, pretežno mračnih slutnja i tjeskobnih naznaka tipičnih za razdoblje simbolizma, taj »reljef« *Zdenca* savršena je skulptura, dok su mnoge kasnije Meštrovićeve »skulpture«, naprotiv, koncipirane, komponirane i oblikovane reljefno. Niz svojih skulptura razvija Meštrović u plohi, točnije, između dviju paralelnih ploha,¹⁵ bez trodimenzionalnosti koju je tako suvereno osvojio ovaj reljef savijen u krug, zatvoren u valjak, dokazujući očigledno poznatu istinu stereometrije da ploha svijanem u prostoru postaje tijelo. Spominjući trodimenzionalnost naročito treba istaći komponiranje volumena u gornjoj zoni

15

Tipične su takve »reljefne« skulpture na primjer: *Pietà* (1914), *Žena u molitvi* (1917), *Daleki akordi* (1918), *Žena s lutnjom*, *Anđeo s frulom* (1921), *U očaju* (1927), pa i *Spomenik zahvalnosti Francuskoj* (1930), *Nakon poroda* (1931) i druge. Vidi reprodukcije u Katalogu izložbe 1983 (bilj. 13).



Meštrovićeve fontane, relaciju prednjeg i stražnjeg plana, jer su tu volumeni međusobno konfrontirani i javlja se niz kompozicijskih odnosa među susjednim i nasuprotnim glavama što su provirile i potpuno se trodimenzionalno osovine iznad osnovnog valjka obavijenog ljudskim tijelima.

Naravno, *Zdenac života* nije jedina Meštrovićeva skulptura koja doseže najviši domet u oblikovanju elementarnih stereometrijskih masa u prostoru podjednako aktivnih i živih iz svake vizure. U kontekstu drukčijeg zadatka, javnog spomenika, gdje strukturalna jezgra nije valjak nego kocka, podjednako bi se tako mogla dokazati izuzetna kvaliteta kipa Strossmayera.

Htio bih, međutim, još razraditi i komponentu vode u fontani. Gotovo je redovito na fontanama voda element koji odvaja čovjeka od skulpture. Uzmimo bilo koji primjer: Veliku česmu u Dubrovniku ili onu Gianbologne u Bologni ili niz gotičkih česmi u Viterbu... Samo Mala česma, također u Dubrovniku, djelo Petra Marinova iz Milana (tradicionalno nazvana Onofrije-

va), čuvajući skulpturu u jezgri sadrži reljefe i na vanjskom obodu. Barokne fontane i zdenci održavaju također redovito distancu između gledaoca i skulpture pomoću vodene mase. Dovoljno je podsjetiti se najpoznatijeg primjera, Fontane Trevi u Rimu, gdje je čitavo jezero između gledaoca i skulpture kojoj je nemoguće prići u tipično baroknom nastojanju autora da ostvari dubinu. I u tom povijesnom kontekstu kiparskog zadatka treba istaći značenje Meštrovićeve inverzije, kada na svom *Zdencu* čovjeku najprije nudi skulpturu, a ona sama u svojoj jezgri obuhvaća vodu. Odnos između čovjeka i skulpture, i skulpture i vode, inventivno je i kreativno usklađen i s odrazima vode umnožen.

U razgovorima o likovnim uzorima za skulpturu I. Meštrovića, od Krleže (1914) nadalje, upućuje se na kiparski opus F. Metznera. Međutim, dok se za monumentalne i patetične Meštrovićeve projekte mogu naći neke veze i srodnosti s tim autorom, *Zdenac života* udaljen je i u svemu oprečan ne samo Metznerovoj nego i Meštrovićevoj ideologizaciji i hiperdimenzioniranosti skulpture. Neodrživost općenite i površne usporedbe s Metznerom može se izvrsno ilustrirati i dokazati time što je gotovo istodobno ili nešto prije od Meštrovićeva *Zdenca života* i Metzner projektirao jedan zdenac, također kružni i s reljefnim aktovima: *Zdenac Nibelunga* (1904). Odnos tih dvaju spomenika paradigma je ne samo teze da »si duo faciunt idem non est idem«, nego i dobar predložak za razlikovanje interpretacije na morfološkoj i strukturalnoj razini. Iako kružnog tlocrta, iako povišen za nekoliko stepenica, iako su i reljefni likovi na Metznerovu spomeniku slično pripijeni uz središnji valjak i čak okrenuti leđima – ta su dva zdenca ne samo bitno različita kao umjetnička djela, kao organizmi, nego su temeljena na dijametralno oprečnim, nepomirljivo suprotnim principima. Voda je u Metznerovu projektu tradicionalna prepreka, jarak, šanac kao u stotinama drugih fontana, dok je kod Meštrovića jezgra skulpture; ondje su reljefi odvojeni vodom, mlazovima i dvostrukim opkopom, ovdje ponuđen na opip ruke i dodir tijela; Metznerovi likovi vizionarno navješćuju umjetnost Trećeg Reicha, kao tipični bodybuildersi monstruozno hiperdimenzioniranih mišića, dok su Meštrovićevi živog ljudskog tkiva i meke puti; u cjelini kompozicije ondje je isprazni teatar, ovdje prava drama. Stoga, slažući se da *Zdenac Nibelunga* »centralnim tlocrtom i motivima« »neizbježno podsjeća na Meštrovićev sjajan *Zdenac života*«, nikako ne bismo mogli prihvatiti uvjerenje J. Uskoković da se to odnosi i na »obradu reljefa«. ¹⁶ »Smještaj u ambijent«, koji J. Uskoković također uspoređuje kao sličan, totalno je divergentan. Metzneru je zdenac zapravo samo podnožje za patetično ustobočenog Siegfrida pred portalom bečke katedrale, kao pred kazališnom kulisom! Ali o ambijentiranju ne vrijedi raspravljati, jer je arhitektonska obrada Meštrovićeva zdenca projekt V. Kovačića, a i Metznerov je spomenik postavljen tek nakon njegove smrti, i to u Jabloncu, a ne u Beču. I sama tematika tih dvaju spomenika suprotnih je »naboja«: kod Metznera njemački herojski ep o Nibelunzima, transpozicija legendarnog Übermenscha u skulpturu nadnaravne veličine, germanska ranosrednjovjekovna mi-

tologija uzdignuta na podijum pred gotičkom kulisom religije, nasuprot jednostavnom Meštrovićevu zdencu, vrelu života, izvanvremenskom, nadnacionalnom, intimnom. Naravno, Siegfriedu su pandan *Kraljević Marko* i ostali, kao što je Krleža ispravno postavio znak jednakosti između Meštrovićeva *Vidovdanskog hrama* i Metznerova spomenika Leipziškoj pobjedi, »Völker-Schlacht-Denkmal«. Ali *Zdenac života* podjednako je daleko od *Kraljevića Marka* i *Vidovdanskog hrama* pred splitskom katedralom kao i od Nibelunga pred fasadom bečke katedrale. Neprihvatljivo je uopće upletanje *Zdenca života* u tekst posvećen »monumentalizmu« u hrvatskoj umjetnosti, jer ovo djelo zastupa upravo suprotnu, intimno humanističku struju. U istom prilogu autorica uspoređuje nacrt za Bismarckov nacionalni spomenik 1911. godine, P. Pfanna i E. Pfeifera, s Meštrovićevim Domom likovnih umjetnosti iz 1938. godine.¹⁷ Iako su formalno »slične«, te dvije fotografije ukazuju samo na najpovršnije sličnosti (valjak, vijenac stupova, atika) i duboke strukturalne razlike. Osim što je u doslovnom smislu šupalj (dakle šupljina, dok je Dom prostor), Bismarckov spomenik neposredno uskrisuje tradiciju prethistorijske megalitske gradnje; on je geometrizirana stilizacija Stonehengea, a zagrebački Dom (iako ima također svoga titulara – stratega kralja Petra) oslanja se, vidjeli smo, na antikni hram i renesansnu palaču. Jedan je spomenik militarizmu, drugi umjetnosti.

S oba para spomenika koje komparira J. Uskoković mogla bi se provesti dosljedna analiza, ali samo s ciljem egzemplifikacije kako je riječ doduše o parovima, ali »antitetičkim parovima«, suprotnostima nalik glasovitim Wölfflinovim kategorijama.

Takvih primjera ima mnogo, pa i u našoj starijoj umjetnosti. Odavna sam upozorio na metodsko značenje i interpretacijske mogućnosti komparativne analize u slučajevima kada se između dvaju djela različitih umjetnika u bilo čemu nalazi zajednički nazivnik. Što je više zadanih morfoloških jednakosti, to su uočljivije i sugestivnije se mogu izdvojiti razlike i suprotnosti koncepcije i realizacije. Klasičan primjer iz hrvatske likovne baštine jest odnos Boninova (1427) i Jurjeva (1444) oltara i ciborija u splitskoj katedrali. Iako je morao kopirati Boninov i imitirati ga, Juraj je ne samo likovno »nadigrao« nego je i »izigrao« nametnuti uzor i predložak. Isto vrijedi i za predložene usporedbe i predloške Meštrovićevih djela (Metzner, Pfann-Pfeifer), jer njihova »sličnost« i »podsjećanje« počinje i završava na razini motiva. U odnosu na individualitet ostvarenog Meštrovićevih djela (*Zdenac*, Dom) sličnost s Metznerom i Pfann-Pfeiferom nije ni veća ni manja od one koju bismo opisali riječima da »Chardin slika vazu, a i Braque i Morandi su slikali vaze«, i to svi na istom postolju – na stolu! Mogli bismo tako

unedogled nizati vazu do vaze pa da ipak nikada ne uspostavimo među njima vezu. Da je Meštroviću bilo čak zadano – kao Jurju – da imitira ili barem »učini sličnim«, djela očigledno pokazuju da je negirao (predložene) uzore i prerastao ih. Mogli bismo ih (postolje Siegfrieda i hram Bismarcka) svesti možda jedino na poticaj Meštroviću, otprilike kao kad kažemo da je Mont St. Victoire poticao Cézannea na slikanje. Ukoliko bi se, pak, dokazalo da je Meštrović sâm želio i nastojao skulpturom *Zdenca* i arhitekturom Doma učiniti nešto slično ponuđenim predlošcima, moramo konstatirati da, na sreću, u tome nije uspio.

Dom likovnih umjetnosti

Kao što je važna urbanistička funkcija *Zdenca života* u Zagrebu, jer je to znak i prostorno čvorište što povezuje niz drugih kulturnih sadržaja i simbola (Rektorat, HNK, »Kavkaz«, MUO), tako je i Meštrovićev Dom likovnih umjetnosti, sada Muzej revolucije, jedna od onih markacija kojima se grad odmjerava. Pogled iz zraka to naročito jasno pokazuje, ali i s tla je taj karakteristični objekt smjernica kretanja, uporište u određivanju razmaka i udaljenosti, jedan od onih faktora što humaniziraju gradski prostor kao znak osobnosti i prepoznavanja, što sprečavaju da se grad pretvori u nepregledne i nedogledne nizove kuća za koje ne znamo gdje počinju ni gdje završavaju. Okrugli Dom likovnih umjetnosti na Trgu žrtava fašizma jedno je od triju volumskih uporišta orijentacionog trokuta kojemu druga dva vrha fiksiraju katedrala na Kaptolu i neboder na Trgu Republike. Oblik je Doma osebujan. Valjkasta je forma izuzetna i u kontrastu s apsolutnom dominacijom kubusa kuća i trokutnih prizmi krovova. Stoga čak i »tranzitni« posjetioci Zagreba moraju uočiti taj spomenik. Dovoljan je jedan jedini susret u prolazu, i taj valjak kamenih stupova, svojom klasičnom jasnoćom antiknog tholosa, stereometrijskom čistoćom tijela i pravilnim ritmom jednostavnih nosača usijeca se duboko u sjećanje.

Podsjetimo li se letimično ostalih Meštrovićevih arhitektonskih projekata, konstatiramo da u njima uvijek postoji složeni izraz i dvostruki govor arhitekture i skulpture. Pri tom je najčešće izraženo nastojanje da građevinu oblikuje kao kipar, prvenstveno kao volumen, a tek sekundarno kao prostor. Dominacija skulpture u arhitekturi drastično je izražena već u prvom Meštrovićevu djelu, projektu za *Vidovdanski hram* (1912).¹⁸ Kao što je ispravno upozorila A. Deanović, kompozicijski je to rekapitulacija odnosa volumena kasnoantiknog Dioklecijanovog mauzoleja i kasnoromaničkog zvonika splitske katedrale.¹⁹ Međutim, zvonik *Vidovdanskog hrama* riješen je samim ljudskim tijelima, nizovima karijatida po katovima. Taj antropomorfizirani toranj, stepenasta piramida ljudskih tijela svedenih na nizove okamina, maniristički neumjerena akumulacija likova primjer je drastičnog nasilja i prema skulpturi i prema arhitekturi i sadrži u

17

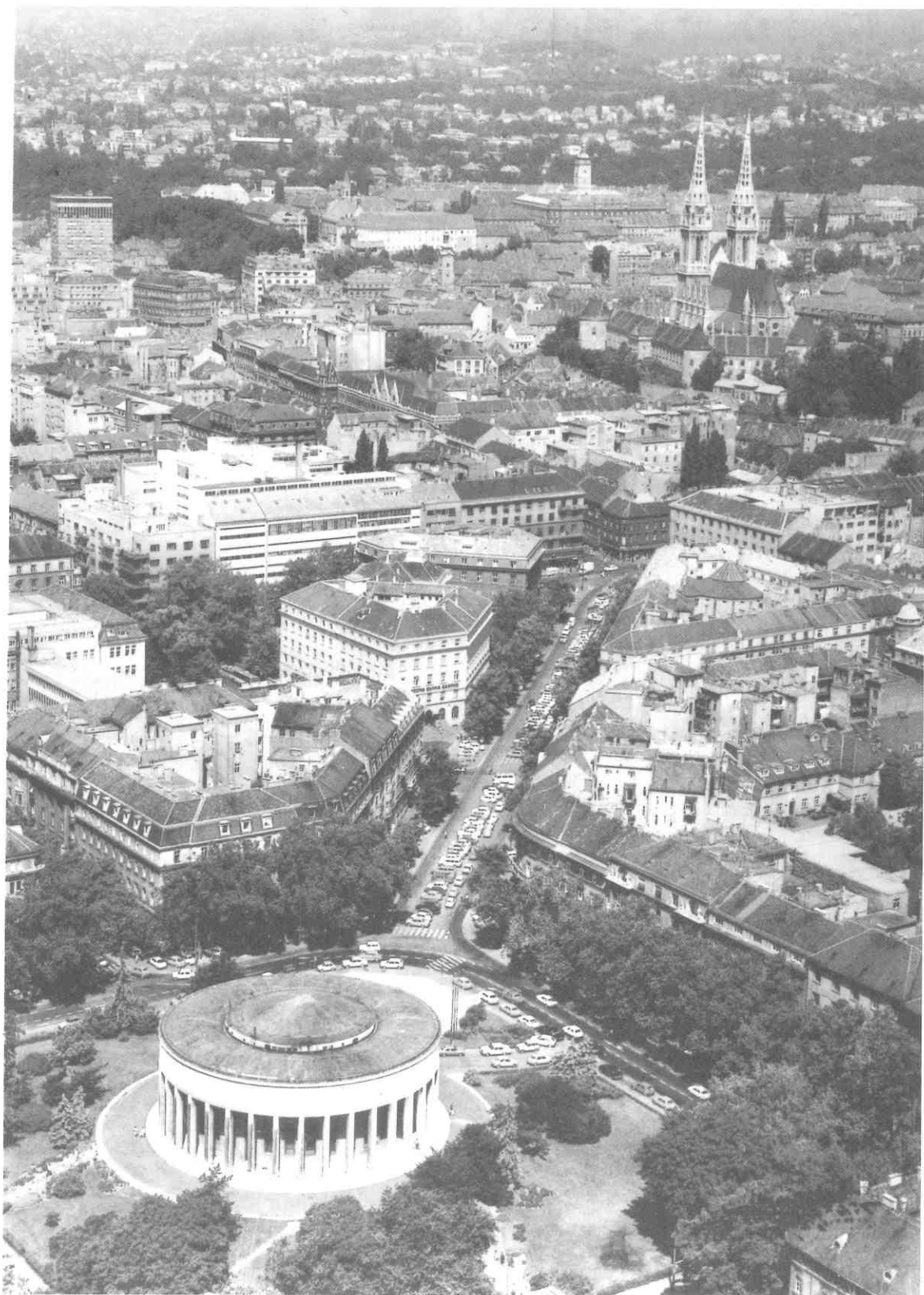
Nacrt za *Bismarckov nacionalni spomenik*, 1911, isto, str. 25, a za Metznerove »bodibildere«, osim reljefa na *Zdencu Nibelunga*, vidi reljef za palaču Rheingold u Berlinu, 1906. (str. 23) i nekoliko skulptura u dvorani na bečkoj izložbi 1908. godine (str. 22). Ne samo oblikovanjem nego i tipičnim gestama i koreografijom pokreta kojima se maksimalno, a posve nefunkcionalno, napinju mišići, Metznerove skulpture zaista djeluju kao da su jučer isklesane za neku dvoranu gdje se na pozornici nadmeću u istim tim pozama nalaštena tjelesa suvremenih uzgajivača vlastitog mišićja. Meštrovićev *Obilić* možda je najbliži rođak tih Metznerovih mitskih atleta.

18

Vidi Katalog, n.dj., str. 22.

19

Isto, str. 110.





sebi nešto izrazito ahumano, iako je to možda teže iskazati riječima. I čovjek i skulptura pali su ovdje žrtvom ideologije. U ostalim Meštrovićevim arhitektonskim djelima odnos je skulpture i arhitekture napet, ponegdje neravnotežan ili neusklađen. Negdje su paradoksalno pregolemi volumeni stisnuti u stiješnjenom prostoru ili su skulpturalni modeli povećani do arhitektonskih dimenzija, kao na primjer *Spomenik neznanom junaku* na Avali u Beogradu: zapravo jedan ranokršćanski sarkofag probijen uzdužno, kao što je duhovito zamijetila A. Deanović.²⁰ Skulptura je, dakle, povećana na razinu arhitekture, a zatim su u nju ubačene predimenzionirane skulpture likova koji nemaju ni prostora ni odaha. Nakon svih ranijih Meštrovićevih arhitektonskih djela u kojima se varira odnos arhitektonske i skulpturalne komponente,²¹ čistoća apsolutnog govora arhitektonskim oblicima Doma likovnih umjetnosti u Zagrebu (projektiranog 1934. godine) usporediva je jedino s apsolutnom čistoćom

20

U predavanju održanom u povodu proslave stogodišnjice rođenja Ivana Meštrovića u zgradi JAZU, Zagreb 1983.

21

Mauzolej obitelji Račić u Cavtatu, 1920–1923, i Njegošev mauzolej, 1924.

isključivog govora ljudskim tijelom skulpture *Zdenca života*. Da izbjegne dojam kontinuirane rotacije zbog valjkastog oblika arhitekture Doma, uz ravnomjerno ponavljanje trideset i šest identičnih nosača oko ophoda, Meštrović je smatrao da mora naznačiti u prostoru otkud počinje ili gdje se zaustavlja to odbrojavanje: gdje je ulaz. Najprije je bio zamislio da ulaz označi s dva okrugla stupa, a u drugoj varijanti predložio je visoke vitke stupove, uskoga pravokutnog presjeka identičnog stupovima Doma. Nesumnjivo, ovo drugo rješenje bilo je čišće, jer je izvedeno iz istog konstitutivnog elementa kao i arhitektura kojoj pripada.

Ideja valjkastog arhitektonskog tijela okruženog ophodom sa stupovima drevna je, antikna, realizirana u kružnom grčkom hramu – tholosu. Međutim, makoliko je podudaran u shemi – ako je antički tholos mogao poslužiti Meštroviću kao uzor ili model – očigledno je da projekt Doma izražava svjesnu težnju ahistoričnosti. Iako postoji podnožje od triju stuba – kao stilobat – iako nosači u pravilnom nizu arhitravno povezani nose kao neku atiku, ovdje nema nikakvog historicističkog odjeka, nijednog elementa tradicionalnog arhitektonskog antikizirajućeg oblikovanja: ni baze, ni kapitela, niti su ovo okrugli stupovi, već stereometrijski čisti stupovi pravokutnog presjeka. Slična pro-

POSTARINA PLACENA U GOTOVOM

KOPRIVE

BROJ 4

GODINA XXXIV

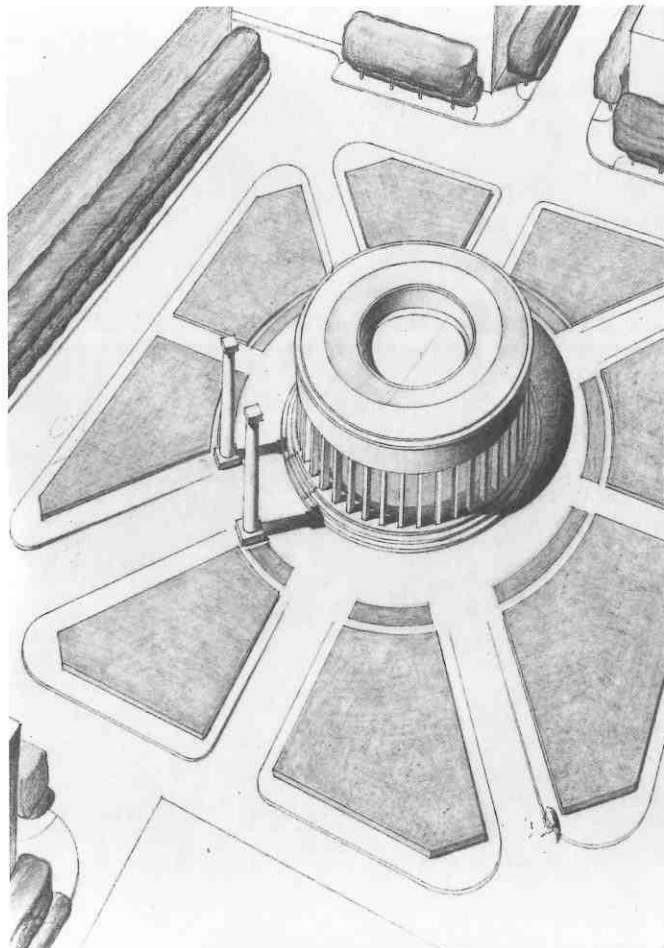
ZAGREB, 22 I 1937

2
dinara

UMJETNIČKI VRTULJAK



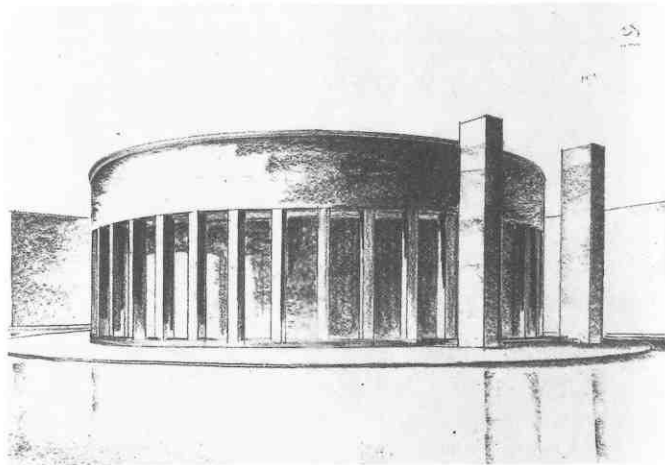
Daskora će u Zagrebu početi da radi novi umjetnički vrtuljak na veliku radost umjetnika i zainteresovane publike.



čišćena geometrizacija članova, odnosno stereometrija, javlja se i u nekim drugim Meštrovićevim projektima, kao što je, na primjer, crkva u Trnju u Zagrebu.²² Paralela s crkvom donekle su zvonici kao dvije vertikale nalik onim simboličkim stupovima pred Domom. Tridesetih godina, u doba kada Meštrović projektira Dom, takva morfologija dio je univerzalnog rječnika suvremene arhitekture, konvencionalni likovni govor u svjetskim

22

Vidi: Deanović, A., *Meštrovićevi prostori*, ČIP 12/1983 (369), str. 23–27, gdje je reproducirana većina Meštrovićevih arhitektonskih projekata (sl. 8b i 13). Ovaj prilog Deanovićeve jedna je od izuzetnih interpretacija Meštrovićeve arhitekture s arhitektonskog, prostornog gledišta. Sažeto je prikazan i pravilno ocijenjen i Dom likovnih umjetnosti, ali autorica nije ulazila u analizu odnosa prvobitnog Meštrovićeva projekta i izmjena nastalih u realizaciji uz sudjelovanje grupe zagrebačkih arhitekata. Upozorila je na značenje toga zdanja u odnosu na »5 godina kasnije« Wrightov Muzej Guggenheim u New Yorku, za koji je sâm autor rekao da mu je »kružno gibanje bilo osnovni cilj, gdje oko neće sresti kutove ni brutalne promjene forme« (str. 27). Kao što je poznato, Guggenheim muzej projektiran je 1943–1947, dakle poslije Meštrovićeve, a izveden tek 1957–1959. godine. Vidi: Scharp D., *A Visual History of XXth Century Architecture*, New York 1972, str. 227.



razmjerima, internacionalna arhitektura esperantističkog karaktera. Ne samo Haus der Kunst u Münchenu (dakle Dom umjetnosti, zgrada iste namjene i čak naziva), nego i Institut u Pittsburgu u Americi grade se na identični način, na što je upozorio S. Giedion.²³ To je isti reducirani historicizam i modernistički strogi asketizam forme, s tendencijom monumentalizmu. Ali upravo zbog srodnosti likovnog govora nije teško uočiti prednosti i izuzetnosti Meštrovićeve Doma likovnih umjetnosti u ondašnjoj svjetskoj arhitekturi toga stila. Građevine takvog tipa redovito primjenjuju hijerarhijski i reprezentativno-monumentalni princip simetrije u kompoziciji, pa su pravokutna pročelja, na primjer, uvijek strogo simetrično komponirana s dva bočna rizalita. I sam Meštrović u projektu svoje kuće na Mejama u Splitu (1938. godine) primijenit će tu, gotovo konfekcijsku, tipičnu shemu otvorenog srednjeg trijema stupova, s jonskim kapitelima, i bočnih zatvorenih ploha zidova.²⁴ Oblikujući Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu kao valjak, primijenio je, naprotiv, izuzetno princip izjednačivanja, rekli bismo »demokratski« princip jednakosti, bez hijerarhijskog odnosa među dijelovima.

Treba upozoriti i na postojanje srodnih arhitektonskih i oblikovnih komponenata u to doba u zagrebačkom prostoru, u relaciji i korelaciji s Meštrovićevim projektom. Uzmimo, na primjer, element stupa-pilona. Glasoviti drveni stadion »Sokola« u Maksimiru, koji je kasnije izgorio, projekt arhitekta J. Dryaka izveden 1934. godine, bio je u tehničkom pogledu izvanredna gradnja i s pravom je prikazan i na međunarodnoj izložbi arhitekture, Trijenalu 1938. godine u Milanu.²⁵ Za našu je temu značajno da

23

Giedion S., *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956, sl. 10 i 11. Prvi je Meštrovićev projekt raniji, nastao 1934. godine, ali je gradnja započela 1936, a završena tek 1. 12. 1938. godine, dakle poslije ovih dviju građevina dovršenih 1937. godine.

24

Deanović A., n.dj., sl. 12.

25

Vidi: Pica A.D., *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938, str. 157–8, sl. 379–381.

se i ovdje ulaz markira pravokutnim vertikalnim stupom. Isto se ponavlja tih godina i u vezi s Olimpijadom 1936. godine u Berlinu pred golemim stadionom W. Marcha, »Sportforum«. Dva pilastra ispred berlinskog stadiona sadrže ujedno i jednu od idejnih komponenata toga monumentalizma, te vojničke strogości i hladne »čistoće«: na jednom stupu sat pokazuje protjecanje vremena, a na drugom već počinje svoju vrtnju razorna svastika.²⁶

Pokušamo li, kao što smo i *Zdenacc života*, pogledati pažljivije i potpunije taj svima nam dobro poznati Meštrovićev Dom likovnih umjetnosti, otkrit ćemo – bez obzira na sve formalne srodnosti ili sličnosti – individualno, originalno i živo djelo. Meštrovićev crtež Doma u pogledu odozgo pokazuje da Meštrović nije zamišljao objekt kao što je izveden, već kao šuplji valjak. Na prvobitnom projektu izvana su također uokolo stupovi i tri stepenice stilobata – »sjećajući« se antike, ali, vidjeli smo, u reduciranoj, čistoj stereometrijskoj formi i krajnje jednostavnim rječnikom. Međutim, iznutra se obodni prostor prvoga kata otvara prema unutrašnjoj praznoj jezgri. Ideja otvorenoga kružnog prostora u jezgri, centralnoga kružnog dvorišta, nije nova: pripada gotičkoj i renesansnoj tradiciji. Spomenimo samo dva primjera iz Španjolske: u mješovitom gotičko-renesansnom stilu takav je prostorno identičan šuplji valjak dvorište kružne utvrde – dvorca Castillo Bellver nad Palma de Mallorcom iz 15. stoljeća, a takav kružni unutrašnji prostor oformljen je i u mnogo glasovitijoj palači Karla V. u Alhambri u Granadi gdje su kolonade u prizemlju i na katu riješene također arhitravno (kao na Domu), iako, naravno, uz pridržavanje dorskog, odnosno jonskog »reda« u stupovlju.²⁷ U Alhambri je, međutim, kružno dvorište upisano unutar palače kvadratnog tlocrta. Zanimljivo je da ni taj projekt nije djelo arhitekta, nego slikara Pedra Machuca, a po datumu je (1527) raniji od najpoznatije renesansne građevine s kružnim dvorištem: vile Farnese u Capraroli od Vignole iz 1559. godine, gdje je krug upisan u petorokutno zdanje.²⁸ Obnovu temeljnih stereometrijskih modela arhitekture izvan konvencije kvadra i kvadratne prizme dugujemo upravo modernoj arhitekturi gdje se valjak javlja u nepreglednom mnoštvu projekata. U suvremenoj hrvatskoj arhitekturi podsjećamo na jedan takav projekt u prostorno-volumskom obliku šupljeg valjka, zagrebačkog arhitekta L. Horvata za Upravnu zgradu u Novom Sadu, čija je maketa bila objavljena već 1932. godine u knjizi S. Planića *Problemi savremene arhitekture*.²⁹

Upitamo li se o neposrednijem poticaju za taj klasično zamišljeni Meštrovićev projekt – šupljeg valjka – čini mi se da mu razloge možemo naći polazeći od enterijera, od unutrašnjosti, od iskustva kipareva s problemima rasvjete zajedničkim ateljeu i likovnoj galeriji. Tko je god ikad zavirio u kiparski ili slikarski a-

telje, morao je zamijetiti nevjerojatno senzibilan odnos likovnih umjetnika prema rasvjeti. To je trajni dijalog slikara i kipara sa svjetlošću, u kojoj jedino postoji i o kojoj ovisi njihovo djelo: njoj se neprestano obraćaju i od nje se odvrćaju; njoj nude i ljubomorno od nje kriju svoj rad; uz pomoć svjetlosti oni ga stvaraju, rasvjetom provjeravaju, korigiraju i usavršavaju. Temeljni problem i nedostižni cilj svakoga likovnog umjetnika u ateljeu jest postići »idealnu« rasvjetu, imati dovoljno svjetlosti, a nigdje direktnu zraku sunca, postići modelaciju svjetlošću i sjenom, a da ipak nigdje sjena ne »proguta« oblik, ne nametne se obliku, ne dokine punoću spektra boja. Kružni izložbeni prostor Doma likovnih umjetnosti zamislio je Meštrović kao »beskonačni« studio, isključivo s »atelijerskom« rasvjetom. U prostoru kružnog vijenca prvoga kata svjetlost dolazi odozgo kroz dvoslivne staklene krovove, a u okrugloj dvorani u jezgri valjka prizemno bio je predviđen stakleni stožasti krov. Dakle, i prstenasta dvorana na katu i kružna u prizemlju prema projektu su osvijetljene jednoličnom difuznom rasvjetom odozgo. U crtežu presjeka jasno se vidi dosljednost i atelijsko porijeklo te Meštrovićeve zamisli. Oko središnje kružne dvorane u prizemlju ponavlja se niz stupova (kao što su izvana) koji odvaja, odnosno povezuje, obodni prostor s centralnim, a na katu se izlazi na unutrašnji kružni balkon. U dvoranu na katu svjetlost dolazi odozgo kroz stakleni krov, ali raspršena kroz drugi (matirani) sloj, ravan stakleni strop. Obodni prestenast prostor prizemlja riješen je bez direktne rasvjete, s rasvjetom kroz dugačke i visoke prozore-procijepa što »gledaju« u zasjenjeni ophodni trijem, opasan s 36 pilastara. Analiza nacrtu omogućuje nam, dakle, da jasno predočimo mogućnosti koje pruža taj prvobitni Meštrovićev projekt s izložbenim prostorom u obliku okrugle dvorane i kružnog vijenca, sa zenitnom rasvjetom atelijskom.

Vratimo se izvedenom objektu i ponovo ga razmotrimo. U eksterijeru zadržan je isti ritam stupova i visokih procijepa među njima, dosljedno proveden identitet oblikovnih elemenata. Ali je ipak proveden i niz značajnih izmjena u odnosu na prvi projekt, prvenstveno svodovi i kupole. U realizaciji projekta sudjelovalo je Poglavarstvo za građevinarstvo, odnosno grupa arhitekata, među kojima Bilinić, Kavurić i Zemljak. Statičke proračune izradio je Aljinović, a sam Meštrović inzistirao je i na sudjelovanju arhitekta L. Horvata u toku gradnje. Tok gradnje, sve tehničke i materijalne podatke, izmjene, prvobitni oblik i funkciju dovršenog objekta, iscrpno i dobro opisao je i sa svim potrebnim arhitektonskim nacrtima i fotografijama popratio i objavio u »Građevinskom vjesniku« arhitekt I. Zemljak.³⁰

Pa ipak, nakon toga članka iz 1939. godine, gotovo pola stoljeća nikada se o Domu likovnih umjetnosti nije više govorilo i pisalo kao o prostoru i arhitekturi: pristup djelu i kritika reducirali su se samo na volumen zgrade ili, točnije, pogled izvana. Nikada više nisu objavljeni tlocrti, a među stotinama fotografija u stručnim priložima i monografijama, esejima ili prikazima Doma u časopisima kao i na razglednicama nikad se ne interpretira unutrašnjost toga zdanja. Prešućuje se, dakle, pravi arhitektonski sadržaj i smisao toga spomenika, i nesumnjivo najveća vrijed-

26

Isto, sl. 277.

27

Vidi tlocrte i fotografije u Murray P., *Architettura del rinascimento*, Milano 1978, str. 172–3.

28

Isto, str. 113.

29

Planić S., *Problemi savremene arhitekture*, Zagreb 1932, str. 94.

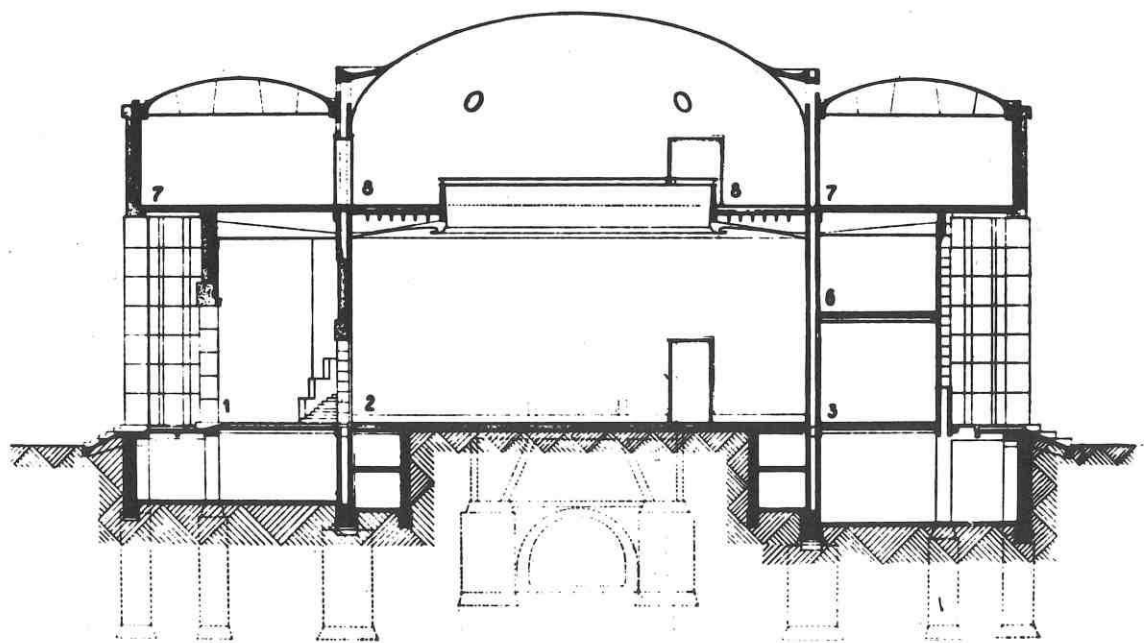
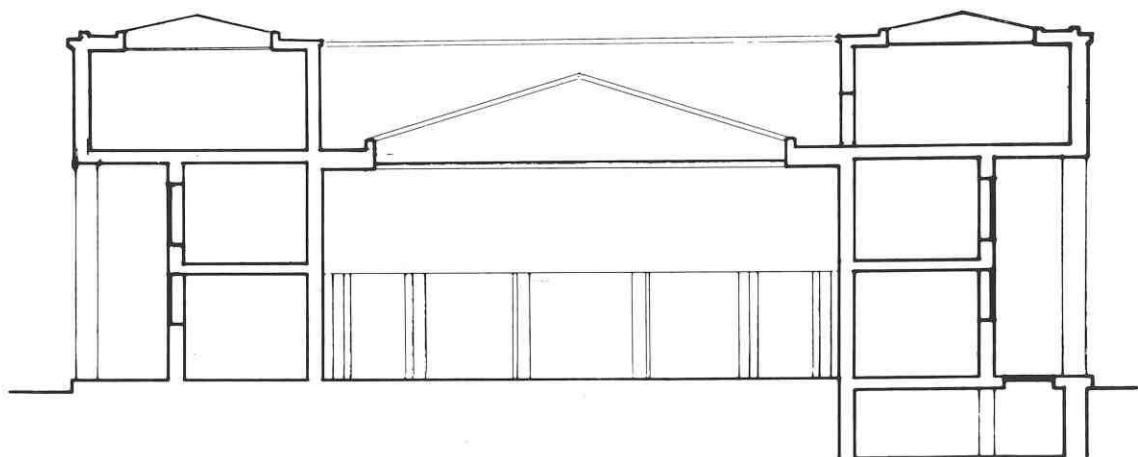
30

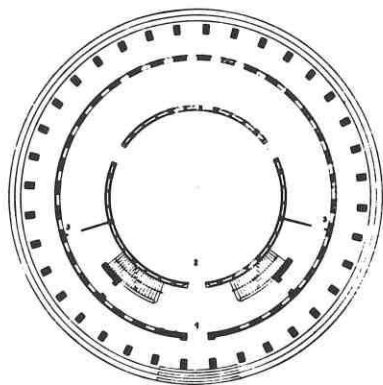
Zemljak I., *Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu*, »Građevinski vjesnik«, Zagreb, 2/1939, str. 17–23. Iz tog su priloga ovdje reproducirani nacrti i fotografije izvornog stanja objekta, kao i svi tehnički podaci.

Presjek prvog Meštrovićeva projekta Doma s ateljerskim staklenim krovovima i nižim središnjim dijelom (1936)

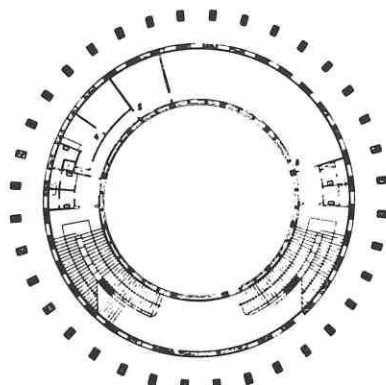
Presjek Doma likovnih umjetnosti izvedenog 1938. godine s plitkim armirano-betonskim svodovima i kupolom s umetnutim staklenim prizmama. Prema projektu H. Bilimića, Kavurića i dr.

64

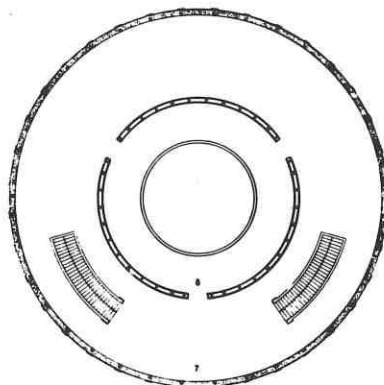




Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu: Tlocrt prizemlja.



Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu: Tlocrt mezanina.



Dom likovnih umjetnosti u Zagrebu: Tlocrt I. kata.

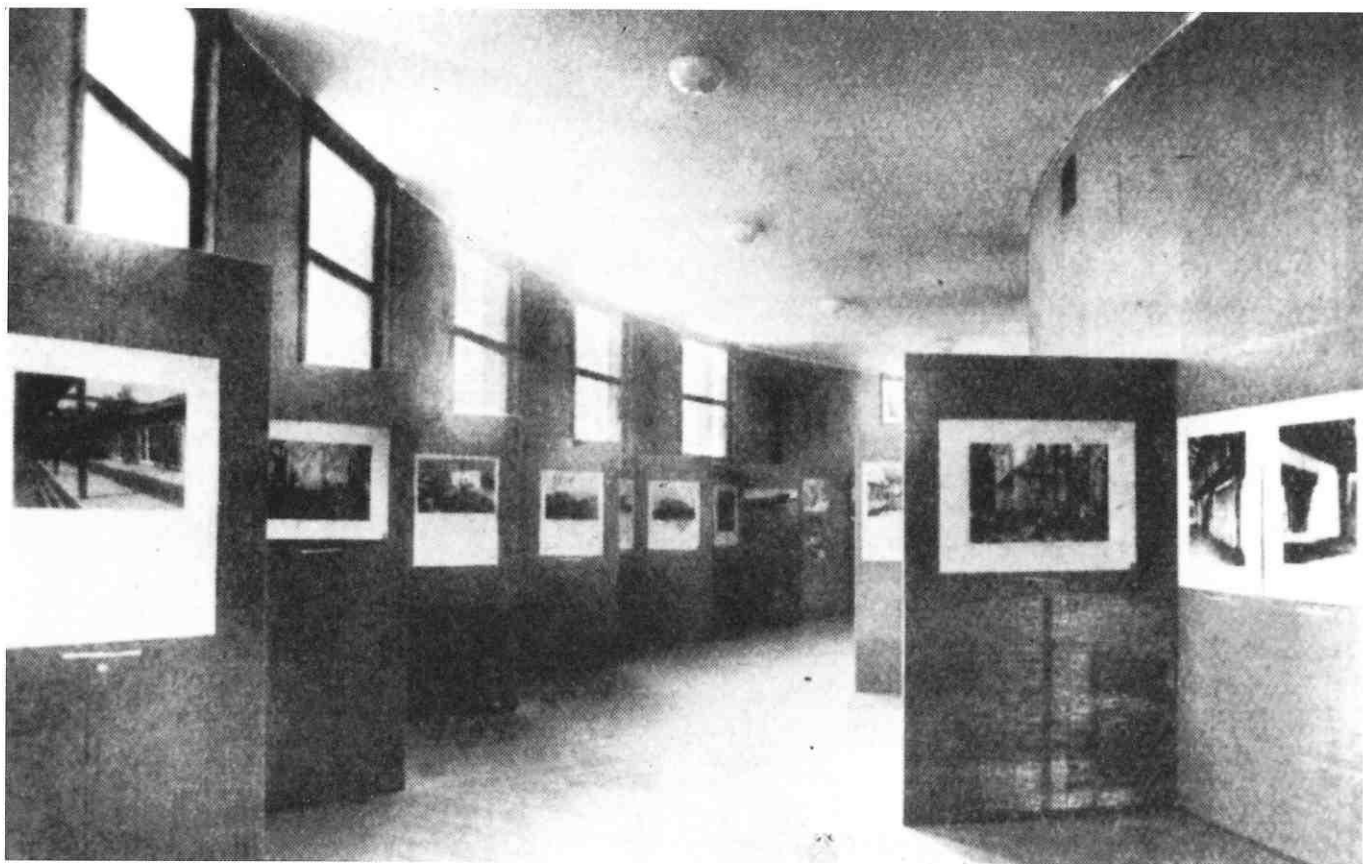
nost i domet u povijesno-arhitektonskom smislu. Moramo ga pokušati doživjeti iznova. Vrijedi stoga, prije svega, začeti u onaj obodni otvoreno-zatvoreni prostor trijema. Kao što je već spomenuto, među građevinama toga građevinskog »sloga« u morfološkoj grupi kojoj pripada, Dom likovnih umjetnosti već vanjštinom čini humaniziranu ili, recimo, demokratiziranu varijantu, jer u kompoziciji nema hijerarhijskog odnosa centra i rubova, nema naglašenog središta i podređene periferije. Po mom sudu, trijem Doma u čitavom je Zagrebu najprikladniji prostor za sabrani i smiren razgovor. Želite li razgovarati, a da smjer vašeg hoda i tok misli nigdje ne prekine raskršće, da vam ništa ne pre-priječi put i da nikad ne morate promijeniti smjer, onda je trijem ovog periptera idealan prostor za jednu novu peripatetičku školu, jer beskonačnost kruga omogućuje slobodan tok misli i koncentraciju, a nema nikakva izvanjskog razloga da se nasilno prekida dijalog ili započeta misao. Kao dijete tu sam u blizini stanovao; u godinama sazrijevanja, kada se čini da su samo temeljne životne istine važne, a svaka se efemerna tema načelno odbija kao nedostojna (time se mogu baviti samo ishlapljeni odrasli...), ovdje smo u krugovima šetali uživajući u tom kontinuiranom toku ophoda i ravnomjernom ritmu stupovlja, koji je bio u nekoj sukladnosti s ritmom koraka, uživajući u igri svjetlosti i sjene, opisujući po nekoliko puta krug, pri čemu nas je sjena sugestivno orijentirala, osjetili bismo čitavim bićem razliku sjevera i juga, ne samo zbog promjena rasvjete već i zbog odnosa topline i vlage, i odjednom bi nam se učinilo da smo u samom središtu, u ishodištu svijeta, koji je također, znali smo, kružan.

Iz analize nacрта objavljenih u prilogu arhitekta Zemljaka, uspoređenih s Meštrovićevim crtežima, doznajemo koliko se i u čemu prilikom izvedbe transformirala prvobitna zamisao.

Tehničke probleme gradnje izazvalo je šljunkovito tlo i razmjerno visoko položen glavni sabirni kanal zagrebačke kanalizacije, kloaka, što je dijagonalno prolazio ispod lokacije građevine. Prvo je riješeno temeljenjem na pilonima, a drugo premošćivanjem i podizanjem čitavog terena u obliku blagog humka. Na tom niskom zemljanom postolju, kasnije ozelenjenom, još se

jasnije ocrta građevina. Na tlocrtu prizemlja vidimo uz ulaz dva kraka stubišta što uz obodni zid, prateći segment valjka iznutra, vode u gornji dio paviljona. Nasuprot ulazu prolaz je u veliku središnju kružnu dvoranu, oko koje se ovija jedna druga u obliku (nešto više od) polovice kružnog vijenca. Namjenski je bilo predviđeno da se u najvećoj, centralnoj dvorani izlaže skulptura, a da se u segmentnoj postavljaju manje i povremene izložbe slika, grafike, fotografije (!) i ostale. Zahvaljujući središnjoj rasvjeti kroz staklenu kupolu i svjetlosti što je difuzno dolazila postrance kroz vertikalne procijepe prozora u čitavoj visini prizemlja, dnevna je svjetlost bila izvanredno iskorištena. U rasporedu i tipu umjetne električne rasvjete projektanti su nastojali postići što srodniji karakter s dnevnim rasvjetom s obzirom na izvore i kutove, tako da se ne mijenjaju uvjeti jednom postavljene izložbe. U mezaninu, međukatu, velik dio zauzima spomenuto stubište koje s dva kraka vodi dalje na kat, a ostatak je bio iskorišten za stan čuvara zgrade i društvene prostorije. Naime, izgradnja Doma bila je rezultat akcije Društva prijatelja umjetnosti »Strossmayer«, pa su ovdje bile predviđene sobe za upravu i dvorana za sastanke. Na katu je prstenasta izložbena dvorana osvijetljena isključivo stropnim izvorom svjetlosti, i dnevne i umjetne. Tri izlaza vode na također prstenasti balkon nad središnjom dvoranom. Vidimo, dakle, da središnji prostorni valjak nije bio monotona »rupa«, jer je u centralnoj kružnoj dvorani u razini prvoga kata bio istaknut balkon koji je djelovao kao vijenac prostorne ovojnice jezgre. Na balkonu je bilo omogućeno izlaganje slika na cijelom obodnom zidu osvijetljenom golemom plitkom kupolom. Moguće i predviđeno bilo je variranje i raščlanjivanje prstenastog izložbenog prostora pomoću panoa-pregrada uz izvanrednu raznolikost i kombinacije u obliku osnovnih izložbenih prostora, variranje konveksnih i konkavnih zidnih površina, na golemoj površini od otprilike 1000 m² u prizemlju i na katu!

Iz presjeka izvedenog objekta razabiramo da je umjesto atelijerskih staklenih krovova (prvog Meštrovićevog projekta) prstenastog



sti prostor prekriven plitkim svodom, kao što je središnja dvorana natkrivena plitkom kupolom. Kupola eliptičnog presjeka i svod prstenaste dvorane paraboličnog presjeka riješeni su s pomoću armirano-betonske konstrukcije u koju su umetnute okrugle staklene ploče za osvjetljenje. Sa 19 metara promjera bila je kupola Doma tada po rasponu najveća kupola toga tipa u Evropi.³¹ Da rasvjeta ne bude pregruba, da se ujednači i omekša, a da se ujedno riješi i problem toplinske izolacije, ovješena je ispod svoda staklena membrana, i tako se kroz opalizirano staklo još jednom filtrirala vanjska svjetlost, odnosno raspršivala električna rasvjeta smještena u međuprostoru.

Od tlocrtnog oblika do rasvjete stvoren je tako prostor koji bi se s pravom mogao nazvati gotovo idealnim za izlaganje i promatranje likovnih djela, jer neutralna dnevna i umjetna svjetlost dopušta da se maksimalno izrazi onaj karakter osvijetljenosti koji je umjetnik sam ostvario u grafici, slici ili skulpturi. Naravno, bilo je predviđeno i dodatno osvjetljivanje eksponata reflek-

31

»Eliptična kupola nad centralnom dvoranom izvedena je u jednom komadu s promjerom od 19,00 m i nadvišenjem od 4,90 m. Debljina stijene svoda jednaka je debljini staklenih prizmi, pa iznosi 5,7 cm po cijelom opsegu... Po našem znanju ova staklo-armiranobetonska kupola predstavlja najveću dosad izvedenu konstrukciju ove vrste u Evropi. Svod nad prstenastom dvoranom paraboličnog je profila sa čistim rasponom od 8,50 m i nadvišenjem u tjemenu od 2,35 m...« (Zemljak I., n.dj., str. 18).

torima. Na žalost, danas se još samo na starim fotografijama može vidjeti kako su izgledale izložbe dok je ovaj izložbeni prostor bio u izvornom stanju. Mogle su se kontinuirano izlagati slike na obje zidne površine prstenastog prostora na katu, konkavnoj i konveksnoj, pa i povećati površina za izlaganje, ali također i ritmizirati prostor u sekvence postavljenim panoima, jer su apsolutnu slobodu rasporeda dopuštali nepodijeljen prostor i difuzna rasvjeta staklenog stropa, koji propušta svjetlost i koji jest svjetlost.

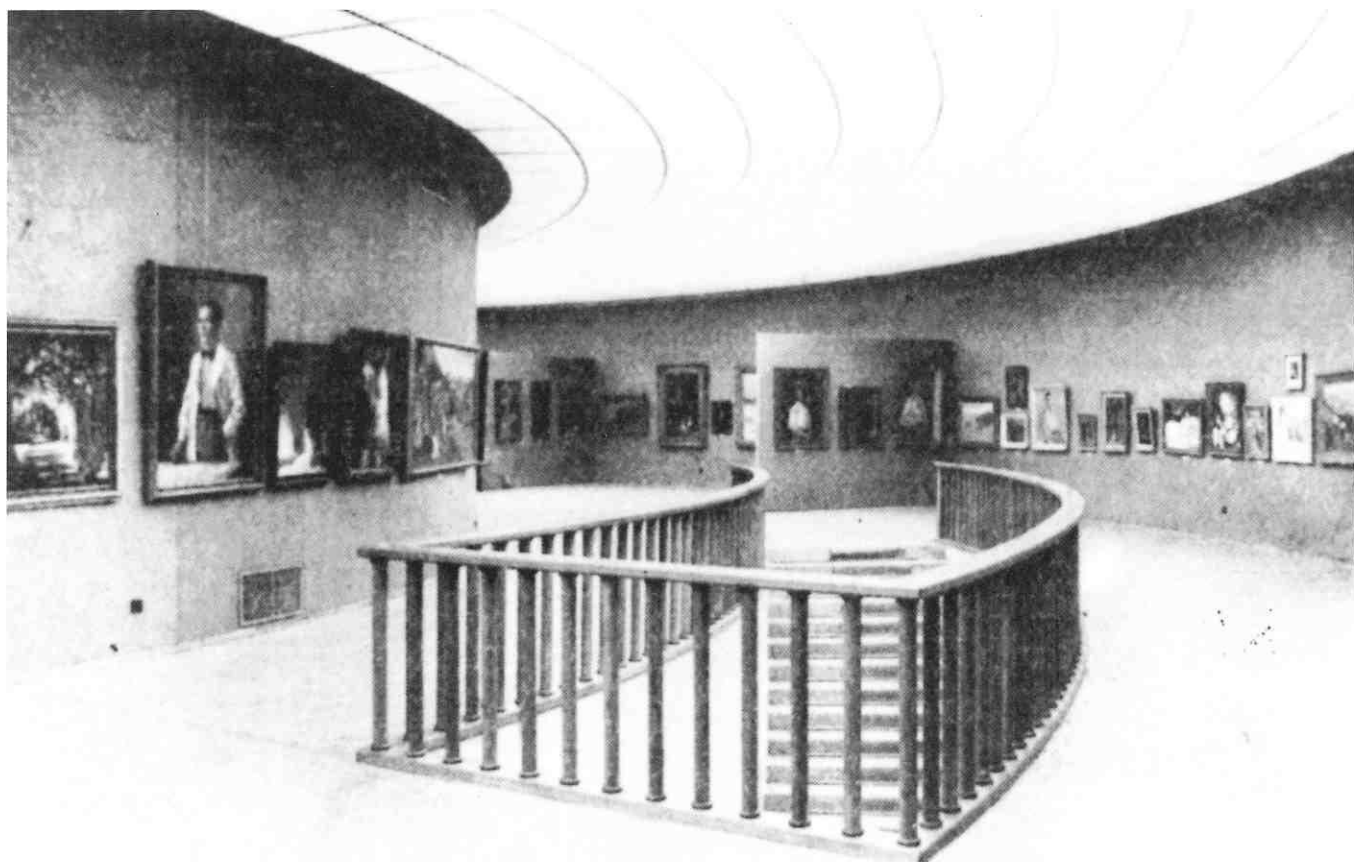
Nije se gradio bez problema ni ovaj Dom. U splitskom humorističkom časopisu »Štandarac« objavljena je pod naslovom »Umitnički rat u Zagrebu« karikatura Meštrovića s tekstom »Pobijedio sam s Grgom (misli se na spomenik Grguru Ninskom u Splitu), pa ću i s novim Paviljonom.«³² Kao što je poznato, oko Meštrovićeva *spomenika Grguru Ninskom* bila se razvila burna polemika. Njegovu postavljanju na Peristilu Dioklecijanove palače naročito se oštro suprotstavio dr. Ljubo Karaman, tada najznačajniji hrvatski povjesničar umjetnosti i konzervator.³³

32

Štandarac, 27. 11. 1938, Split, naslovna strana s potpisom Penović.

33

Karaman Lj., *O Grguru Ninskom i Meštrovićevu spomeniku u Splitu*, Split 1929.



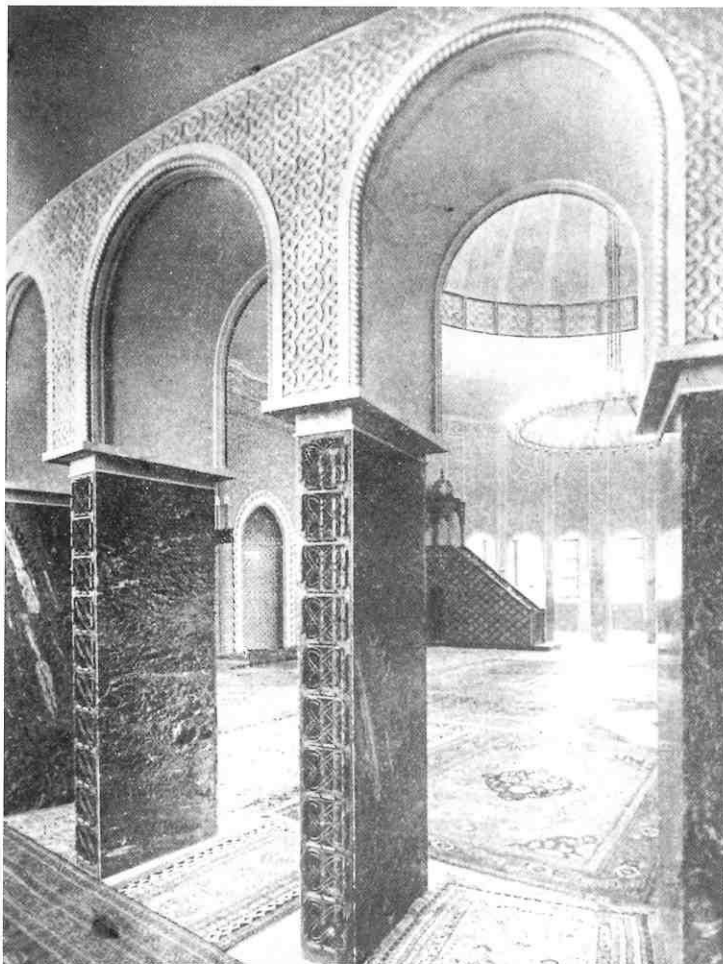
Suprotstavio se, naime, ideji da se spomenik Grguru postavi upravo usred palače, uz carski mauzolej, kasnije splitsku katedralu, u kojoj je održan i znameniti splitski Sabor na kojem je Grgur osuđen. Meštrovićev spomenik zamišljen i postavljen kao antiteza hrvatske crkve rimskoj crkvi i, šire, hrvatstva romanstvu, uključivao je ideološku konstrukciju i spekulaciju da rimsku crkvu i romanstvo može simbolizirati Dioklecijanov mauzolej, odnosno katedrala. Zaboravljalo se da već odavno kulturni narodi Evrope nisu smatrali Rim nasljednikom antiknoga Rimskog Carstva, a još manje Talijane nasljednicima Rimske Imperije. Znanstvenici su spoznali da je novodoseljenim narodima, kao što su Španjolci, Francuzi ili Hrvati, antikna umjetnost i kultura zajednička baština, da su od nje svi učili i na njezinim tekovinama se razvijali, i stoga je u znanstvenom smislu bilo zastarjelo romantičko i simboličko idejno-političko suprotstavljanje hrvatske teze Grgura Ninskog, simbolizirane u Meštrovićevu spomeniku, rimskoj crkvi zastupanoj u splitskoj katedrali, jer je zapravo riječ o hrvatskoj katedrali. Spomenik je ipak postavljen 1929. godine, ali stjecajem povijesnih okolnosti poslije dvanaestak godina došli su u Split kao okupatori jednako tako usko politički usmjereni Talijani, koji su poziciju spomenika smatrali također simboličkom gestom prema Rimu i talijanstvu dalmatinske obale, pa su uklonili spomenik. Poslije oslobođenja Meštrovićev *Grgur* postavljen je (1952) izvan Dioklecijanove palače, pred njom, osvojen kao simbol, sada više ne samo nin-

skog biskupa koji se u 10. stoljeću opirao prorimskim biskupima i ondašnjoj vlasti, nego i dra Ljube Karamana, znanstvenika evropskog formata, koji se u 20. stoljeću opirao tadašnjim biskupima i tadašnjoj vlasti, što su iz provincijalnih religiozno-političkih motiva jedinstveno podupirali Meštrovića kao i on njih.

Iziritirana općim panegiricima Meštroviću u patetično superlativnom pisanju o njegovim djelima likovna kritika u Zagrebu, iskazujući i neke negativne sudove, izazvala je također probleme majstoru. O tome u zagrebačkom »Jutarnjem listu«, 16. 5. 1935. godine, čitamo odjek i komentar: »Tako se kod nas bez naročitih dokaza može da ustaje protiv djela umjetnika, čiju su vrijednost priznali u svijetu... P. Odavić navodeći sebi u prilog sudove nepoznate veličine nekog Gamulina u jednoj zagrebačkoj reviji.«³⁴ Spominjem ovo stoga da podsjetim kako je skepsa prema unisonoj panegiričkoj ocjeni uvijek postojala u hrvatskoj likovnoj kritici i zbog toga podsjećam na otpor mladog Ljube Karamana i mladoga Grge Gamulina. Ali za razliku od onih što danas (u povodu atribucija Mimarine zbirke, na primjer) smatraju da je distanca prema općem javnom mnijenju publike ili službenom stanovištu organa vlasti privilegij samo »mladih«, napominjem da je Karaman jednako pisao do svoje smrti, i da je

³⁴

»Jutarnji list«, 16. 5. 1935, Zagreb. Je li Meštrović umjetnik? Kakvi su sve nekulturni ispadi mogući kod nas.

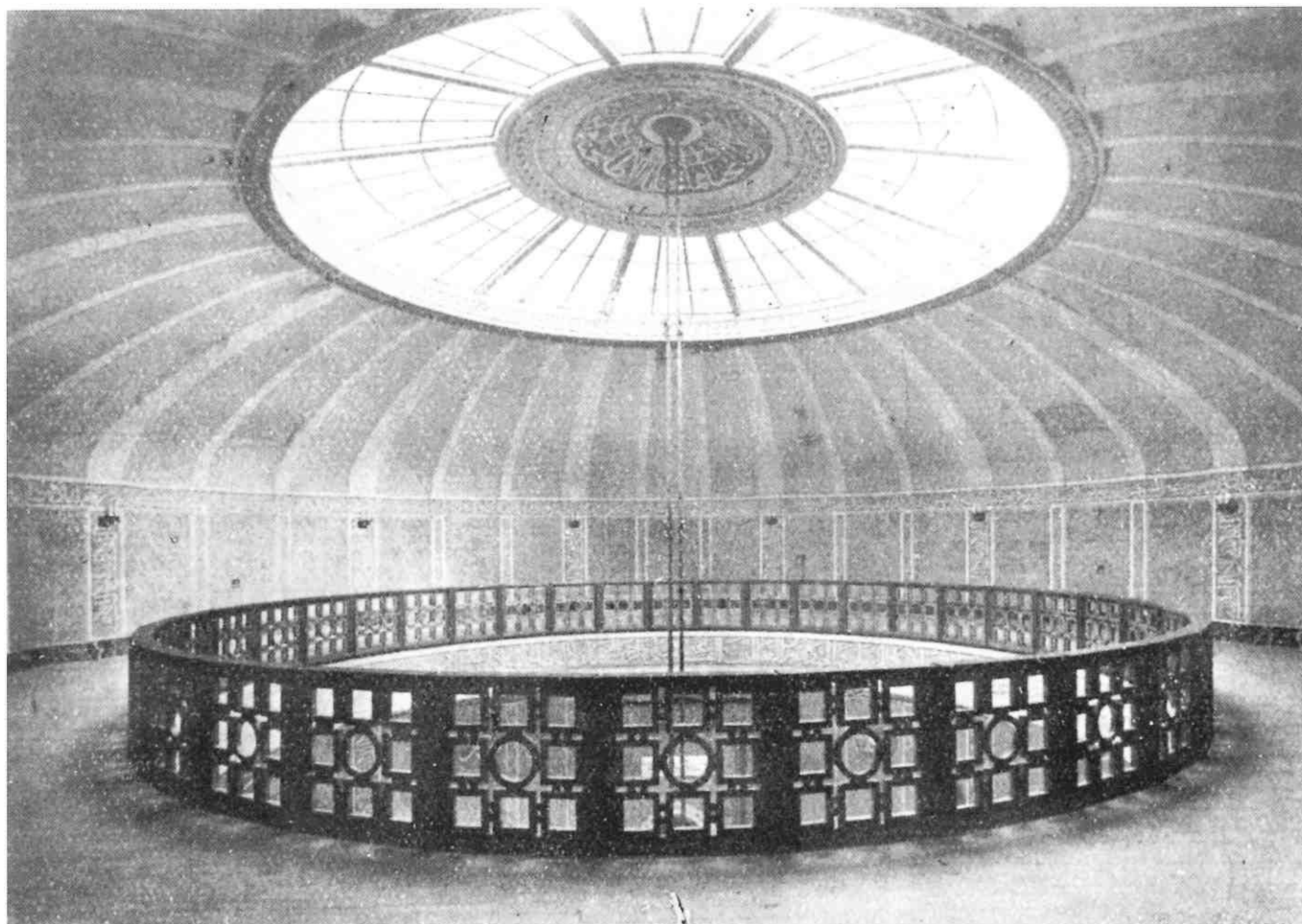


nonkonformizam, povijesno gledajući, jedna od konstanti hrvatske likovne kritike od Matoša do danas, bez obzira na to obuhvaća li u kritičarskoj biografiji nekih pojedinaca samo mladost. Tu konstantu treba trajno održavati i u našoj suvremenoj kritici, jer je ona jedna od potvrda žive kritičarske misli i aktivne društvene funkcije kritike.

Druga karikatura, u zagrebačkom humorističkom tjedniku »Koprive«, ukazala je na problem rotacionog dojma kružnog zdanja Doma likovnih umjetnosti.³⁵ Potpis: »Umjetnički vrtuljak«. »Dokora će u Zagrebu početi da radi novi umjetnički vrtuljak na veliku radost umjetnika i zainteresirane publike.« Nacrtani su svi koji su bili u nekoj vezi s Domom umjetnosti kako jašu na drvenim konjićima paviljona-vrtuljka u rotaciji, a cirkuski dresser s dobošem i bičem u ruci prepoznatljiva je karikatura samog Meštrovića. Ideja vrtuljka, beskonačne i monotone rotacije, još jednom je potcrtana »verglecom« – orguljicama na kojima netko vrteći ručicu skuplja pare. Karikatura registrira reakciju suvre-

menika na neuobičajenu formu valjkaste zgrade, odbijanje arhitekture upravo zbog njezine nekonvencionalnosti. Nesumnjivo bi jedna konfekcijska zgrada doslovna imitacija, recimo pačevorinaste minhenske Haus der Kunst, bila jednoglasno hvaljena i jednodušno primljena.

Treba nešto reći i o samom postanku tog arhitektonskog spomenika ne samo zbog cjelovitosti, nego i zbog općenitijeg kulturno-povijesnog interesa. Na raskrsnici i sabirnici šest uglavnom radikalno postavljenih ulica, na trgu koji je u urbanističkom planu buduće izgradnje istočnog dijela Zagreba bio označen jednostavno kao »Trg N«, kako su ga još dugo nazivali građani Zagreba, a zatim je bio posvećen »Kralju Petru I osloboditelju« – bilo je predviđeno da se postavi konjanički spomenik kralju koji bi se naručio od Meštrovića. Međutim, na inicijativu Društva hrvatskih umjetnika »Strossmayer« predloženo je da se umjesto kraljevskog konjaničkog spomenika na kraljevskom trgu izgradi umjetnički paviljon. Prema kazivanju arhitekta L. Horvata bio je sam Meštrović začetnik toga prijedloga. U svakom slučaju bila je to genijalna zamisao i dalekovidna mudrost. Znamo kako je s političkim spomenicima: svaki put kad se promijeni vlast

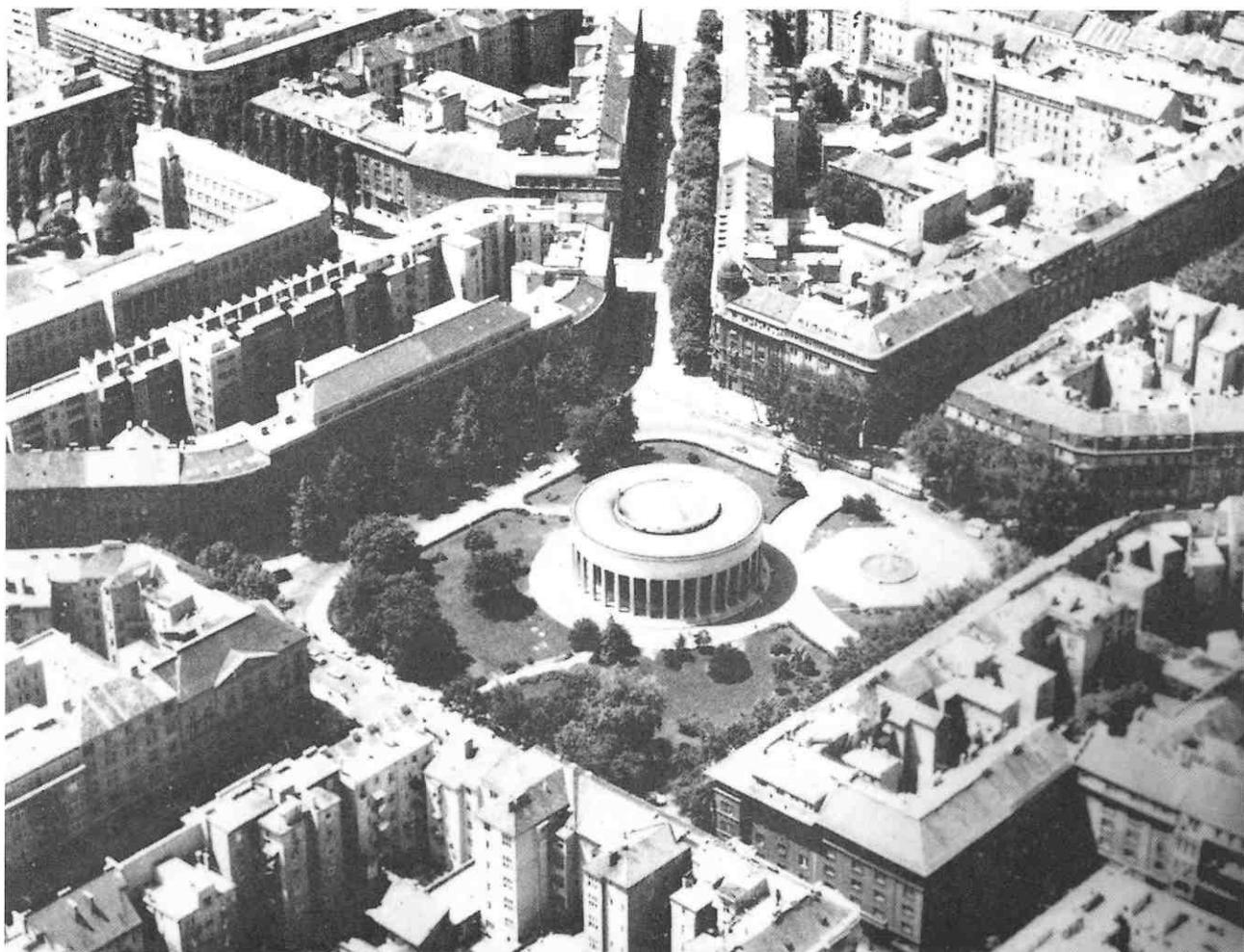


trebalo bi mijenjati konjanika, a pri tome ponekad ostanemo i bez konja, kao što je bio slučaj i s Jelačićevim spomenikom na nekoć istoimenom trgu u Zagrebu. Jer kako su se kasnije razvijala povijesna zbivanja, da nije tada bio izgrađen Meštrovićev paviljon umjesto Konjanika, danas bismo na tom trgu imali već trećeg ili četvrtog brončanog jahača ili, što je vjerojatnije, praznu livadu, kao što je i Trg Republike ostao prazna asfaltna vjetrometina već gotovo četiri desetljeća (od 1946). Prvobitno zamišljeni rojalistički spomenik reduciran je bio samo na Meštrovićev mramorni reljef kralja na konju, smješten u unutrašnjosti paviljona, kod ulaza, kasnije, naravno, uklonjen.

Ipak, budući da je od početka uz taj projekt bila vezana ideja državnosti, vlasti i političke reprezentativnosti, spomenik nije mogao posve izbjeći sudbinu političkih spomenika: mijenjao mu se oblik i namjena u duhu vremena. U toku okupacije bio je adaptiran u džamiju, a poslije oslobođenja u Muzej revolucije. Treba, međutim, reći da ova zgrada nije, niti može biti, spomenik srpskom rojalizmu, kao ni hrvatskom islamizmu, nego je to izuzetan spomenik arhitekture, posvećen umjetnosti, kulturno-umjetnički spomenik »nulte« kategorije. Stoga je upravo nevje-

rojatno da taj idealni galerijski prostor, kružni izložbeni objekt nastao desetak godina prije glasovitog valjkastog Wrightova muzeja Guggenheim u New Yorku, simbola moderne arhitekture, da taj zagrebački spomenik arhitekture 20. stoljeća nikada nije vraćen svome izvornom obliku i namjeni, niti priznat u svojoj izvornoj vrijednosti. Na starim fotografijama može se još jedino doživjeti nekadašnja kvaliteta namjenski definiranih prostora, vidjeti kako je izvanredno vođeno svjetlo, kako cjelina odiše razboritošću bez krutosti, jer upravo izvedenost iz kruga sve »umekšava«. Prostori se odlikuju jasnoćom, čistoćom i preglednošću te je očigledno kako su pružali bezbroj mogućnosti fleksibilnih rješenja, unutrašnjih promjenljivih adaptacija i ako-modacija montažnim elementima.

Nije dovoljno reći da je Meštrovićeva prvobitna ideja dvostrešnih atelijerskih staklenih krovova bila zamijenjena armiranobetonskim svodovima – kupolom u koju su umetnute kružne staklene ploče, što je tehnološki naprednije; treba naglasiti da je time čitav projekt usavršen, da je doraden u smislu strukturalnog jedinstva, jer se princip konveksnosti i konkavnosti zidova zgrade primjenjuje sada i u presjecima svodova i kupole, a



kružna forma tlocrta i prostora ponavlja čak i u najsitnijem gradbenom članu – staklenoj ploči umetnutoj u te svodove i kupole. U kupoli se koncentričnim rasporedom kružnih staklenih ploča ponavlja obris, a radijalni raspored armiranobetonskih rebara koja vode u središnju kružnicu ili polaze iz nje opet se prilagođuje strukturalnim silnicama kružnog zdanja u cjelini. Posebno treba istaći tehnološko značenje toga izvanrednog rješenja, kupole od 19 m promjera i svega 6 cm debljine (!), kao još jedan dokaz tadašnje suvremenosti nastojanja zagrebačkih arhitekata i arhitektonskih zbivanja u Zagrebu s evropskim. Fascinira visoka profesionalnost u razradi svih komponenata projekta od grijanja toplim zrakom do svećane rasvjete zgrade izvana.³⁶

³⁶ Od Zemljaka doznajemo da je projekt rasvjete izradio ing. V. Žepić, da je prethodno bila studirana »u sličnim kulturnim domovima u inozemstvu« (Berlin, Pariz, Nizozemska), da se tražilo »da se efekt umjetne rasvjete u glavnim dvoranama što bolje izjednači s prirodnom rasvjetom... da se izbjegne ukrštavanje sjena... spriječiti blistanje...«, a da je na posebno izvedenom modelu 1:40 studirano vanjsko osvijetljenje Doma, pa je »odlučeno da se kolonada Doma osvijetli normalnim volframovim žaruljama, a vanjska površina kamena sa 18 reflektora od živinih para« (str. 23).

Prva adaptacija Doma u džamiju, iako je prouzročena posve novom i bitno drukčijom namjenom, bila je provedena po sam spomenik prilično bezbolno. Arhitekt Stjepan Planić smatrao je prije svega da je spomenik visoke vrijednosti, a da svojom centralnom prostornom organizacijom zadovoljava novoj namjeni i da ne treba narušavati postojeći arhitektonski sklad;³⁷ intervencija u enterijeru svedena je na dekorativno oblaganje zidova štukaturama koje je izveo arhitekt Požgaj (1943).

Naprotiv, onaj problem što je od početka mučio Meštrovića, a na koji je ukazivala kritika i karikatura podjednako, to jest dojam rotacije i pitanje kako da se »zaustavi«, odnosno usmjeri pristup građevini, riješio je Planić urbanističko-arhitektonski, a ne simbolički kako je u dvije varijante stupova pred ulazom predlagao Meštrović.

³⁷

... htio sam nastaviti na zatečenom stanju. Nikako ne dirati u glavnu zgradu, makar nema uobičajenog okvirnog pročelnog ulaza i velikih kupola, makar je kružnog, a ne kvadratnog tlocrta. Neka bude novija varijanta«, piše S. Planić 1943. godine u brošuri *Džamija u Zagrebu*, u povodu adaptacije Doma u džamiju.

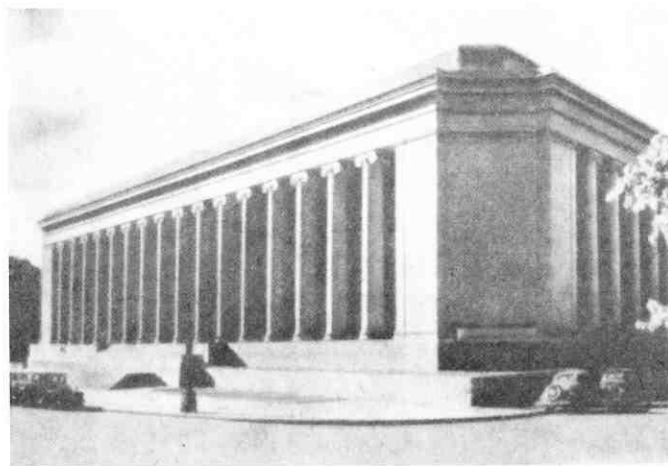
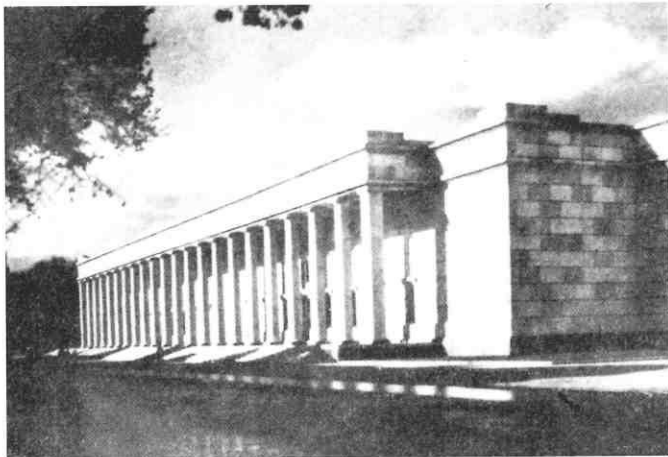


Dok je Meštrović, vidjeli smo, tipično za kipara, htio znakom obilježiti pristup paviljonu, arhitekt Planić oblikovao je pristupni prostor za kretanje prema objektu i zaustavljanje pred objektom stepenasto riješenom povišenom terasom s fontanom u sredini i kamenom klupom uokolo. Glavna pristupna ulica umjetničkog paviljonu, koja je ujedno i glavna prometna veza središnjeg i istočnog dijela grada, dobila je tom intervencijom svoj logični završetak, a na trgu je za pješaka stvoren prostor za predah i zastoj prije ulaska ili nakon izlaska iz paviljona, pa i bez obzira na to je li nakanio posjetiti zgradu.

Taj mali trg unutar velikog trga – oktogonali pretp prostor do kojega od razine ulice na tri strane vodi nekoliko stepenica, a na stražnjim je stranama stepenasto obrubljen klupom i naslonom što usmjeruje kretanje prema otvorenom pristupu zgradi – riješio je kontakt prolaznika s arhitekturom i arhitekture s gradskim organizmom, a sâm po sebi postao je široki i svijetli prostor za boravak uz vodu i vodoskok zdenca s pogledom na blizu Dom i daleku katedralu. To je prostor zadržavanja u kojem se ta dva orijentira gradskog prostora – katedrala i Dom likovnih umjetnosti (o kojima sam govorio na početku) – mogu izvanredno do-

živjeti. I ne samo da je centralnim oblikom toga malog pješačkog i sjedilačkog trga i okruglom formom fontane arhitekt Planić odgovorio strukturalno dosljedno na temu projektnog kruga arhitekture pred kojom se nalazi, nego je, čini mi se, Planićev kružni zdenac ujedno i hommage autoru Doma likovnih umjetnosti, kiparu koji je poklonio najljepši zdenac ovom gradu i ostavio jedan od najhumanijih zdenaca uopće. Kao kreativni arhitekt ponovio je Planić, ne imitirajući (!), temu kruga i dvostruko afirmirao Meštrovićev doprinos Zagrebu: kružni *Zdenac života* i Dom likovnih umjetnika, kružnog oblika. S valjkastim volumenom zgrade konfrontira se u dobroj prostornoj relaciji i dimenziji »šupljina«, odnosno prostor trga sa zdencem. Planić ponavlja mjeru i oblik stilobata Doma u svom obziduklupama oko fontane-vodoskoka, ali one ujedno podsjećaju i na klupe za sjedenje uokolo *Zdenca života*. I ovdje je ostvarena komunikacija s vodom, jer je kamena zdjela jednostavno arhitektonski riješena s onom »humanom« mekoćom zbog koje će se djeca, kad god prođu, naginjati preko njezina zaobljenog obruba.

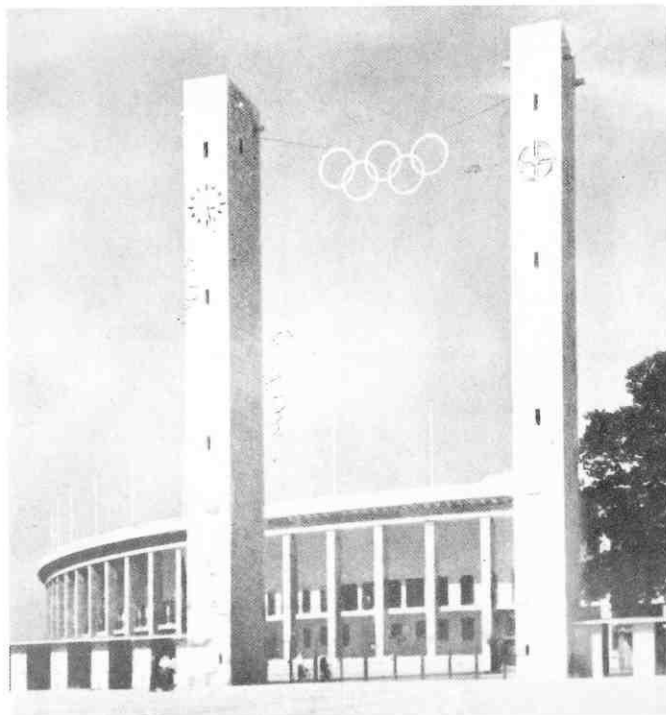
Ovaj prostor postao je jedna od značajnih spona zagrebačke ar-



hitekture tridesetih godina s onom najstarijom, u urbanističkom smislu, trenutak pomirenja kaptola i Donjega grada. Ako se još podsjetimo Planićeva odnosa prema kamenu, koji u svojoj zagrebačkoj arhitekturi nikada nije upotrijebio te vrste i na takav način, onda ćemo shvatiti koliko se rafinirano pridružio već postojećem djelu, s uvažavanjem, ali i doradivanjem i razvijanjem vlastite koncepcije. Funkcionalnoj potrebi minareta u vezi s novom namjenom zdanja Planić je odgovorio, naprotiv, posve neočekivano, veoma subjektivno i smiono izgradnjom čak triju minareta.³⁸ U prostornoj kompoziciji ponovo je to u nekom smislu odjek onih ranije zamišljenih stupova, zadovoljenje potrebe da se horizontalnoj masi zdanja (koje su popularno nazivali »torta«) dodaju vertikale. U oblikovanju minareta Planić u pri-

38

»... težište problema postavio sam na želju za što skladnijim spajanjem zgrade s trgom i okvirnim zgradama. Rotacioni valjkasti oblik zgrade htio sam položajno smiriti i fiksirati unutar opisane tlocrtne kvadratne forme, kojoj su tri ugla tri minareta, a četvrti je ulazni svečani predprostor (osmerokutni) sa stepenicama, klupama i vodoskokom. Vodoskok na ulazu je dekorativna prozirna četvrtina vertikala, kraj njega će se odahnuti od živosti velegradskog prometa...« Visina minareta bila je 45 m. odnosno samo su za tri metra bili viši od kupole. Planić, n.dj.

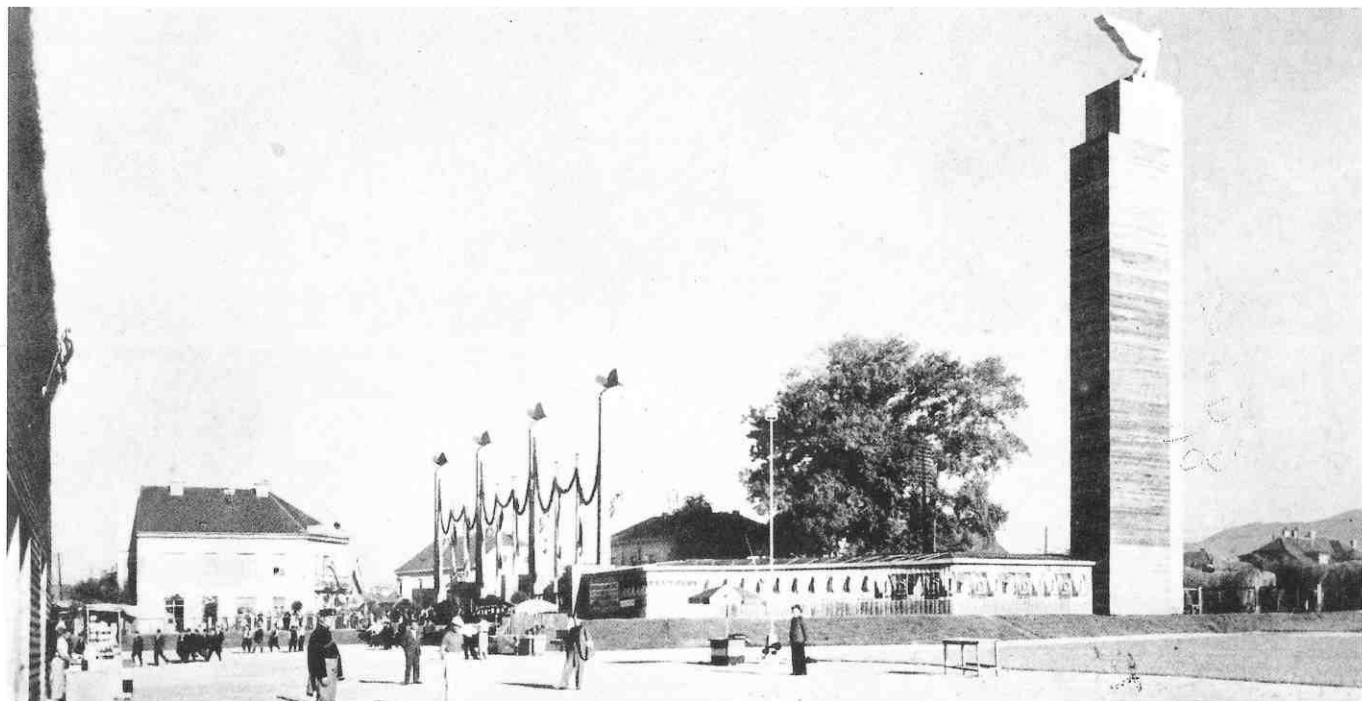


zemnoj zoni primjenjuje kameni materijal i pravokutni raster, a u drugoj i trećoj zoni razvija stanovitu »orijentalnu« raznolikost, pa čak i dekorativnost i ornamentalizam koji inače nikad nije primjenjivao u svojim djelima, pa je nastala prilično heterogena cjelina. Posebno je neobična bila akromatska crna završna zona minareta s grafitima. Budući da su minareti nakon rata srušeni i više ne djeluju u prostoru, ne ulaze u ovu našu temu, i o njima se može raspravljati unutar Planićeva opusa.

Svojim je autoritetom Planić zaštitio sam spomenik, a prilikom adaptacije u džamiju intervenirao je arhitektonsko-urbanistički kreativnim projektantskim postupkom u okoliš. Doma likovnih umjetnosti. Bila je logična pomisao i akcija da se zgrada nakon rata vrati prvobitnoj izložbeno-galerijskoj namjeni. I predviđeni novi sadržaj, Muzej revolucije, bio je u skladu s karakterom građevine, jer je Dom likovnih umjetnosti zaista idealan prostor za izložbu, bez obzira na sadržaj; u tim prostorima podjednako je moguće prikladno izlaganje umjetničkih djela kao i dokumentacionog materijala i predmeta, jer je uvijek riječ o plošnim ili volumskim eksponatima. Međutim, dok je rušenjem minareta trg vraćen u prvobitno stanje, a Planićevom fontanom unaprijeđen okoliš, poslijeratnom intervencijom u enterijeru umjesto da se revalorizira prostor – u kojem, rekli smo, nije ni bilo intervencija osim površinskih obloga zidova – provedena je njegova totalna destrukcija: na strukturalnoj razini temeljne arhitektonske ideje i zamisli, u funkcionalnom smislu i oblikovno.³⁹ U na-

39

Arhitekt V. Richter, 1952. godine. – Na žalost, nakon rata, zbog pukotine na kupoli i nemogućnosti da se popravi, kupola i svod uokolo bili su naprosto preliveni bitumenom, tako da je dokinuta prirodna rasvjeta odozgo, što bi svakako trebalo restaurirati i vratiti u izvorno stanje.



mjenskom smislu naprosto je nezamislivo da je danas veći dio gornjega prstenastog izložbenog prostora potpuno prazan i neiskorišten, odvojen zavjesama, pa je time smanjen izložbeni prostor i površina, a negiran kružni tok kretanja kao temeljna ideja projekta! Ali najdrastičnija i najagresivnija intervencija provedena je u središnjoj dvorani: uništen je prvobitni kružni balkon što je organički proizlazio iz tlocrtne strukture i potcrtavao je, a ugrađen je konzolno istaknut nepravilno uglati novi balkon, nasilno deformirajući kružni oblik jezgre u trapezoidni. A da ne bude sumnje o (zaista nepojmljivom) neprijateljstvu prema prethodnim arhitektima i netrpeljivosti prema njihovu projektu, da se i demonstrativno simbolički manifestira ta »averzija prema krugu«, zaboden je jedan lebdeći »klin« u samu kružnu jezgru kupole: nož u srce.

Metoda je toga zahvata imitativna, a arhitektonsko-oblikovna razina provincijalna i time u tragičnom nerazmjeru s visokom evropskom razinom kvalitete Doma likovnih umjetnosti. Adaptacija je tipičan proizvod pomodne konfekcije pedesetih godina: tada su se slično, primjenom geometriziranih ali »nepravilnih« oblika romboida i trapezoida sa zaobljenim uglovima, epidemično širili podjednako »ukrasni« predmeti, keramičke zdjele ili pepeljare, kao i »stolići« s karakterističnim kosim nožicama. Kad bismo tu intervenciju nazvali arhitektonskom, bilo bi to poniženje arhitekture. To je bio tek pomodni i formalistički građevinski zahvat, izraz najgrubljeg i beskrupuloznog nasilja, koji nema veze s arhitekturom uopće, a najmanje s modernom arhitekturom. Rezultat je negacija izvornog arhitektonskog djela kao individualnog organizma.

Jedino pitanje pred kojim se danas nalaze povjesničari umjetnosti u Hrvatskoj, kritičari i teoretičari arhitekture, konzervatori i zagrebačka kulturna javnost jest: kada će se *Meštrovićev Dom likovnih umjetnosti rekonstruirati u prvobitni oblik*, i kada će biti vraćen izvornoj izložbenoj namjeni? Ako smo iole svjesni vrijednosti toga spomenika, njegova značenja u Meštrovićevu opusu i doprinosa hrvatskoj arhitekturi između dva rata – a možemo slobodno reći i mjesta koje zauzima u evropskoj arhitekturi svoga doba – tome bismo morali pristupiti što prije.⁴⁰ Zaključujući razgovor o ovom arhitektonskom spomeniku, nastalom kao rezultat modernoga timskog rada zagrebačkih arhitekata H. Bilinića, L. Horvata, I. Zemljaka, N. Molnara i Z. Kavurića prema projektu I. Meštrovića uz suradnju Z. Kalde i D. Iblera, lijepom »zajedničkom djelu što je po mnogo čemu izuzetno u razvoju hrvatskog graditeljstva« (A. Deanović) – čini mi se da je njegova obnova jedino što možemo i moramo učiniti. Samo bismo time i tako dokazali da zaslužujemo vrijednost dara koji nam je u dvostrukom smislu poklonio Meštrović – i kao zamisao umjesto režimske skulpture i kao arhitektonski projekt – i da ra-

40

Stručno osoblje Muzeja revolucije pokrenulo je zahtjev za izgradnjom novog prostora, objekta koji bi formatom i rasporedom bio adekvatniji njihovoj koncepciji toga muzeja. Što skorijim rješenjem novog smještaja Muzeja revolucije trebalo bi omogućiti serioznu rekonstrukciju i restauraciju Doma likovnih umjetnosti. Bilo bi simbolički idealno kad bi se vraćanje u izvorni oblik i prvobitnu izložbenu namjenu Doma umjetnosti moglo realizirati do 50-godišnjice otvaranja Doma 1988. godine.



zumijemo značenje toga izložbenog prostora i arhitektonskog djela u hrvatskoj i evropskoj povijesti arhitekture. Budući da smo kao suvremenici suodgovorni za njegovu degradaciju, dužnost nam je da ponovo uspostavimo prvobitnu prostornu organizaciju i namjenu, izvorno dostojanstvo i sklad toga umjetničkog

paviljona što ga je Meštrović zamislio, a ekipa visokokvalitetnih, odgovornih i izrazito kreativnih zagrebačkih arhitekata realizirala. Dom likovnih umjetnosti jednako tako dostojno prezentira arhitekturu tridesetih godina i naše 20. stoljeće, kao što Umjetnički paviljon na Strossmayerovu trgu obilježava prošlo.

