

Ana Deanović

MEŠTROVIĆEVI PROSTORI

»Htio bih podvući koliko je važna za skulpturu arhitektura i koliko smo mi kipari dužni da nju imamo na umu pri stvaranju svojih djela.«

Ivan Meštrović^a 39

Te riječi — utisnute u Meštrovićevu sjećanju kao draga uspomena na duge razgovore sa svojim suvremenikom Rodinom — uvode nas u razdoblje kojemu je Meštrović pripadao. Arhitektura je tada bila vodećom među umjetnostima, osobito u vrijeme Meštrovićeva školovanja u metropoli Otta Wagnera. Bilo je to posve osebujno vrijeme dugog razvojnog puta moderne arhitekture, jezgra najrazličitijih orijentacija koje su se, brže ili sporije, kretale prema funkcionalnoj arhitekturi, prema hladnoj Corbusierovoj »mašini za stanovanje« u skladu s novim načinima življenja. Arhitektura tog Meštrovićeva vremena bila je još lijepa, dotjerana, do dopadljivosti razigrana, bliska umjetnicima. Nisu slučajno veliki arhitekti toga doba bili izuzetno dobri crtači, a brojni među njima i školovani slikari. (Da samo spomenemo P. Behrensa ili P. Schultze-Naumburga, čije se djelo, naš ljetnikovac u Jalikovcu kraj Varaždina, ističe osobitim nadahnućem u cijelom njegovu opusu.)

Arhitekti su osobito pomno oblikovali samu opnu građevina, njezin razveden položaj u prostoru, što im je pružalo slobodu pri okupljanju različitih građevnih oblika. Narociti polet mašti davala je namjena crkvi,

mauzoleja, spomenika. Ljepota stambenih prostora u vilama i najamnim palačama pokazuje također zanos graditelja, ali epohu obilježava i posve nov građevni oblik: hotel kao rezidencija.

Nove konstrukcijske tehnike pružale su nove i smionije mogućnosti oblikovanja te nove imovnike dekoracija. Tradicionalni načini upotrebe boja obogaćeni su rezultatima kromatskih istraživanja u industriji i obrtu. Materijali i oblici spontane arhitekture, a i velikog građevnog nasljedja, ulaze kao profinjnost u tkivo nove građevine, čak i kao simboli, kao antikanonska apstrakcija. Stvaralački pravci traže opravdanje za svoje oblike u raspravama o formi i funkcionalnosti, a opterećeni vlastitom polemičnošću dolaze u međusobne sukobe: ne samo zbog nacionalizma ili internacionalizma, što daje pojedinim pravcima osobito obilježje, nego i zbog svijesti o arhitekturi, o njezinoj ulozi u društvu, njezinu odnosu prema gradu.

U svim tim previranjima istakli su se i naši arhitekti Bastl i Kovačić (kasnije kratkotrajno Meštrovićev suradnik). Za svog školovanja u Beču odabirali su sebi srodna dostignuća, ali nisu zabrazdili u zadrčnosti nekih strujanja. Došavši u isti grad nakon tih istaknutih đaka Wagnerove škole s prekrtnice stoljeća (oni će pokrenuti novo graditeljstvo Zagreba), Meštrović se godine 1905. našao i u klasi Friedricha Ohmanna, dopadljivijeg i po tome popularnijega i već pomalo u rivalstvu sa samim Wagnerom, voditeljem škole. No, to

BILJESKA

^a Brojke otisnute sa strane teksta upućuju na literaturu navedenu u prilogu Izabrima bibliografija. Za dopunske obavijesti valja pogledati posebne priloge: Kromologija te Popis arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata.

Brojke otisnute sa strane teksta kurzivom upućuju na likovne priloge.

našem umjetniku nije smetalo da se i on nade u kontaktu s Wagnerom. Značenje takva susreta neposredno obilježuje svezak Wagnerova djela »Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke« s posvetom autora, sačuvan u Meštrovićevoj biblioteci. Wagner je tu posvetu »majstoru Ivanu Meštroviću« (ime mu je ispisao latinicom usred gotičkoga rukopisa) izrekao »iskrenim vrednovanjem stvaralaštva vjernog suborca«. Djelo je tiskano u Beču godine 1910. kao IV. svezak u nizu što sadrži odabrane arhitektonske projekte i smione urbanističke intervencije, a nad njima se, kako kaže Wagner u uvodu, još nije prelomilo koplje. Bila je to godina nakon prve Meštrovićeve samostalne izložbe u Beču.

Iako je nastavio svojim putem, Meštrović je iz obilja i raznovrsnosti secesije ponio nekoliko bitnih sadržaja i sklonosti. Ponajprije, prema kipar, zavolio je arhitekturu, stekao o njoj osnovna tehnička znanja u klasi Ohmanna, kulturu pak u susretima s Wagnerovim djelima. Omiljene Meštrovićeve centralne građevine — što jedinstvenim prostorom izraženim u zbijenim obrisima podsjećaju svojom vanjštinom na skulpturu — bitno su nasljeđe arhitekture koje je ponio iz toga kruga. Upravo glasovita crkva »am Steinhof« u Beču (iz godine 1906) sadrži počela kojima će se Meštrović rado vraćati u krajnje pročišćenim pojedinostima i manjim dimenzijama svojih građevina. Praoblik tim centralnim građevinama natkrivenim kupolama već je Kovačić zapazio u Teodorikovu Mauzoleju kraj Ravenne, izrazivši se lapidarno u rečenici njegove mnogo puta citirane dopisnice sa sli-
9/1 kom mauzoleja: »na izvoru sjedi dečko«. Srodno tim ravenskim oblicima, na što je upozor-
12/12 rio i Strzygowski, pa i dimenziji mauzoleja (oko 10 m), kreću se i tlocrti Meštrovićevih mauzoleja. Iako se osim za crkve i mauzoleje secesija živo zanimala za reprezentativne, rezidencijalne hotelle, ta velebna zdanja nisu, razumljivo, privlačila Meštrovićev interes. Jedan jedini put našao se u prilici da se zamisli i u taj problem. Bilo je to 1936. godine kad je Meštrovićev znanac i prijatelj Božo Banac želio podignuti hotel u Dubrovniku na mjestu starih lazareta, pretpostavivši njihovo rušenje. Skice i nacрте izradili su Bilinić i Horvat, bliski suradnici Meštrovićevi, i nji-

hov projekt, u konkurenciji s Kauzlarićem i Gombošom, odobren je prema preporuci Meštrovića. Projekt nije izveden.

Umjesto preobilnog šarenila nanesenog na pročeljima, protiv kojega je ustao Loos, i Meštrović je uporno provodio misao da boja građevine mora potjecati samo neposredno od materijala u kojemu se izvodi. Umjetnik je tu misao provodio dosljedno do simbola. Svečana bjelina bračkog kamena čini jedinstveno lijepim, andeoskim, Račićev mauzolej Gospe od Andela u Cavtatu; mrki vapnenac i muljika iz planine Svilaje daju osobito simboličko obilježje Meštrovićeve mauzoleju u Otavicama; plemeniti jablanički granit u Njegoševu mauzoleju na Lovčenu ili pak na Avali ljepotom svoje boje i trajnošću građe simboli su vječne uspomene. Meštrović je na Avali pokušao ostvariti kolorističku igru dviju vrsta granita: mrkoga jablaničkog za karijatide u sjeni mauzoleja, za koji je prvotno predvidio rijedak crveni granit sijenit; ideja se nije mogla ostvariti zbog tehničkih razloga u kamenolomu. Nadalje, različitom obradom istog materijala Meštrović traži nijansu, postiže profinjenu raščlanjenost. Na primjer, u atri-
25 ju Njegoševa mauzoleja na Lovčenu fino brušeni granit karijatida dobiva osobitu ljepotu u usporedbi s grublje tesanim kvadrima i posve grubim, gotovo neobrađenim stupovima. Osobitim žarom grafičara Meštrović se razigrao na pročeljima »Bijele palače«, kako su neki nazvali Dom umjetnosti (danas Muzej
47 Revolucije). Jedinstvena masa tambura na prvom katu izrađena je od grublje obrađenih klesanaca, pa zrnatost površine, uočljiva za kosih rasvjeta, daje osobitu napetost forme izražene kamenom. Kameni blokovi stupova obrađeni su najfinije, a unutrašnji plašt valjka izveden je malo grublje, ali ipak finije nego tambur. Godine 1986. prilikom čišćenja fasade električnom brusilicom, nepoštujući Meštrovićeve zamisli, izjednačene su sve površine klesanaca. Na istoj građevini Meštrović je, nastavljajući svoju grafičku igru, prešao u neočekivanu krajnost, suprotstavivši nijansiranim bjelinama bračkoga kamena prljavo sivilo betonske kupole protkanac palucavim staklenim luksferima. Prema skicama, u tome je kolebao, nastojao je prvotno da nadsvjetla budu toliko duboko upuštena da ne mogu biti izvana vidljiva. Konačno rješenje smio-

nije je od prvoga; u njemu je do krajnosti dosljedno provedeno mišljenje o bojama građevnih materijala iz teorija Loosa — doimlje se upravo ekspresionistički taj neobičan sklad plemenitog kamena i dotad skrivanoga betona. Nastavljajući istom sklonošću, Meštrović je jedini koloristički ukras svojih mauzoleja, prostrtn na podu, oblikovao na način inkrustacija raznobojnih vrsta kamena

23 (Cavtat, Otavice i skice za Lovćen).

Usprkos navikama svoga doba (naslijeđenim od historicizma), Meštrović nije — iako kipar, ili možda upravo zbog toga — prihvaćao punu plastiku istaknutu na arhitekturi. Kovačić je nije uvijek odbacio; a Meštrović je tom stavu ostao dosljedan od početka; učitelju arhitektu Ohmannu odbio je da preuzme izradu nekoliko većih kipova pri gradnji bečkoga dvora. U Meštrovićevoj arhitekturi kipovi su podređeni dinamici zgrade, svedeni na određenu tektonsku funkciju kao kariatide, a i one u sve manjem broju. Čak i na Vidovdanskome hramu, mladenačkoj zamisli umjetnika, prepunom epskih ličnosti, ljudski i maštoviti likovi stegnuti su određenim ritmom građevine. Kipar Meštrović znao je kompozicijom, igrom sjena sputavati napetost skulpture, podredivši je ploham prostora gotovo do negacije. U osobitom poštivanju zidne plohe — lijepe u svojoj kamenoj površini — rovaši on u toj površini likove što se doimlju

5 više igrom sjena nego svojom materijom
14 (Cavtat), ili pak postavlja u nju — u Otavicama — plitke reljefe utisnute u dubinu niše. Čak ni likovi gorostasnih kariatida na Avali, što punoćom oblina krupnih tijela upravo simboliziraju snagu nacije, ne nameću se prostoru: Meštrović ih je vješto smjestio u dubine trijema gdje se u tami, u sivilu granita gasi njihova plastičnost. Skulptorsko se doimlje gotovo više kao grafički nego kiparski ukras stijene, a ona ostaje čitljiva u svim svojim prijelazima i povijanjima. Takvom disciplinom mogao je djelovati samo čovjek sa snažnim senzibilitetom za ekspresivnost prostora.

27 Meštrović nije napustio kiparstvo da bi se profesionalno bavio arhitekturom, kao što je na primjer slikar Henry van de Velde nastavio graditeljstvom, obuzet velikim prijelomnim djelima, kojima je dao nova obilježja

arhitekturi svoga vremena. Naš umjetnik tek bi povremeno skicirao građevine za svoje potrebe (kuća u Otavicama, Meje i Crkvina), na nagovor prijatelja (Mauzolej Račić), po narudžbama istaknutih ličnosti i društvenih organizacija (Avala, Lovćen, Dom umjetnosti). Iako je, dakle, arhitektura u cjelokupnom opusu našega kipara tek rijedak, povremen izlet njegova nemirna duha, ne može se ona po tome vrednovati. Meštrović je svoju arhitekturu zamišljao cjelokupnom stvaralačkom snagom kao i skulpturu. Ona je zbog toga i tako slobodna u ekspresivnosti i ne može se mjeriti uobičajenim mjerilima funkcionalnosti, tradicionalizma; ne može se identificirati niti sa skulpturom zbog punoće oblika, jer ona je osobujno izražen prostor.

U procjepu između profesionalne arhitekture i stvaralačkog kipara, Meštrovićeve su građevine prošle oštre, često i neprihvatljive kritike. Plečnik drži da je Meštrović od Vidovdanskog hrama učinio »muzej svoje skulpture«; njegov učenik Mušić misli da je kipar podredio arhitekturu kiparskoj kompoziciji, a u tome se slažu mnogi autori. Piplovčić npr. ističe da su Meštrovićevi »prostorili bili zamišljeni isključivo zato da prime brojne Meštrovićeve skulpture, a pojedini dijelovi čak kao kostur na koji se one postavljaju... Meštrović je tu arhitekturu formirao skulptorski, tretirajući je više kao plastiku nego kao prostor koji treba zadovoljiti određene praktične potrebe«. Slične dojmove izražavali su Kockemet i osobito Vidović. Razlog takvim sudovima svakako je i sugestivna snaga Meštrovićeve skulpture, pa se doimlje da je prostor oblikovan zbog nje, a ne da je skulptura usklađena s namjenom prostorne kompozicije. Pri ocjeni Meštrovićevih prostora krivo je mjerilo praktičnih potreba, jer oni su upravo oblikovani za izvanredne trenutke života, sve do njihovih granica sa smrću. Meštrović je uvijek vrlo suptilno polazio od svrhe prostora, što je bit građevine, od njegovih proporcija koje je skladao osjetljivošću kipara; zato je razumljivo da se sve skulpture takve građevine, nastale s njom u jedinstvenom stvaralačkom procesu, doimlju kao nedjeljiva cjelina s arhitektonskim objektom. Teoretičar umjetnosti J. Strzygowski ističe upravo to jedinstvo građevine i skulpture kao osobujnu pojavu u suvremenom graditeljstvu, opisujući

manzolej u Cavtatu kao »veliko umjetničko djelo u kojemu se nadmeću naizmjenice i nerazdruživo graditelj i kipar više nego u bilo 7/2 kojem poznatom svjetskom spomeniku«. Bez obzira na subjektivnost kritike upućene od zanesenoga Strzygowskog, Meštrovićevo jedinstvo građevine i skulpture osebujan je izraz po kojemu njegova arhitektura zauzima izuzetan položaj u razvoju našega graditeljstva i u njegovoj evropskoj sredini.

Meštrovićeva arhitektura, najčešće uspoređivana sa suvremenom arhitekturom samo prema organizaciji funkcionalnih prostora svakidašnjih potreba, držala se promašenom; zapostavljalo se upravo da ona i nije imala svakidašnju namjenu — ponajvećma su to sakralni i memorijalni prostori. Sudovi s takvim stavom po mome su mišljenju preuski, jer i memorijalna i sakralna arhitektura, kojima je Meštrović priložio svoja djela, imaju svoju funkcionalnost i umjetnik se cjelokupnom pozornošću usredotočio na oblikovanje prostora za takve svrhe. Pri tome je cijenio potrebu i značenje građevina svakidašnje namjene, pa budući da u jednostavnosti njihovih oblika nije mogao raspredati svoju maštu, nije ni prihvatao takve zadatke. Ne može se stoga reći, kako su neki isticali, da ga takva »arhitektura nije zanimala«. Među planovima u planoteci Ateljea Meštrović u Zagrebu nalazi se više skica za adaptaciju kuća, izgradnju škole te antimalarične stanice u njegovu rodnom kraju, za koje je darovao zemljište i osigurao novčanu pomoć; sam nije ulazio u pojedinosti, povjerio je to arhitektima, zadržavši se samo na globalnim ocjenama.

Možda brojni negativni stavovi o Meštrovićevu odnosu prema arhitekturi imaju svoje polazište u ocjenama njegovih intervencija u gradskom prostoru, a one su često nailazile na opravdanu kritiku suvremenika. Meštrović je bio ponesen težnjom koju je Otto Wagner prvi naglasio i naročito razradio, dajući osobito obilježje licu grada u svom vremenu: »ulica ili trg trebali bi se preobličiti u jedinstveno umjetničko djelo«. Meštrović je doista pokušavao izmijeniti lice pojedinih dijelova grada, ponesen simbolikom likova koje je tamo zamišljao u raznovrsnim kompozicijama spomenika. U zbirci Ateljea Meštrović pohranjeni su brojni nacrti i skice kojima je Me-

štrović projektirao javne spomenike, držeći da oni moraju biti okruženi određenim, prema njima usklađenim okolišem; pri tome, obuzet simbolikom kojom je oblikovao spomenike, zaboravljao je na spomeničku vrijednost ambijenta s njegovim kulturnim naslijeđem.

MEMORIJALNA ARHITEKTURA

Istaknuto je da građevine koje su zaokupljale Meštrovića nisu bile namijenjene praktičnim potrebama života. Zanesenjačka mašta umjetnika usredotočivala bi se na prostore kratkotrajna boravka u izuzetno svećanim trenucima življenja: susreti sa slavama junaka, s uspomenama mrtvih, s djelima umjetnika ili pak sudjelovanje u vjerskim obredima. Razumljivo, takve namjene pretpostavljaju i nesvakidašnji prostor i s tim u vezi vanjska oblička svećanoga naglasaka; to je svakako najviše privlačilo umjetnika. Meštrović u toj ranoj grani arhitekture nije bio osamljen stvaralac, naprotiv. Vojni spomenici, memorijalna arhitektura i sakralno graditeljstvo dali su osobita obilježja raskoši secesije, kako brojnošću, tako i svojstvenim ozračjem patetike i sjete. Nije li upravo graditeljstvu takve namjene polemični Loos priznao jedino pravo na bogatstvo ukrasa i svećast izgleda, boreći se inače protiv ornamenta zloupotrebljenog u arhitekturi. Taj je stav sam potvrdio izvedbom grobnog spomenika Dvořaku: komponiran je od kocke i stubaste piramide, ističe osnovni motiv od kojega se ni Meštrović neće odvajati u svojim mauzolejima pa i memorijalnim crkvama.

Vrlo suzdržan u izboru i načinu oblikovanja prostora, Meštrović je, dakle, za svećanost boravka odabirao tipove centralnih građevina, varirajući elementarne geometrijske oblike. Memorijalne spomenike izrazio bi najčešće praiskonskim kubusom mauzoleja u obliku četverokutne celle, obogativši jednostavnu antičku unutrašnjost upisanim križem (skice za neostvoreni mauzolej Njegošev na Lovčenu iz g. 1924, kojemu je jedan krak duži i svršava kao oltar, a sprijeda se ističe kao portik), ili pak križem koji se jedva čita na pročeljima (mauzolej obitelji Meštrović u Otavici- 1

nji plašt četverokuta prelazi u osmerokut s užim stranama, gdje su smještene polukružne niše. Upisani je križ i u četverokutnom tlocrtu prve napuštene skice za Avalu; njegovim krakima pristupa se unutrašnjosti s četiriju strana koje su flankirane parovima karijati-
 1
 7 da. Otvoreni križni oblik, poput onoga Galle Placidije u Ravenni, nije ga zanimao. Meštrović se radije odlučio da unutrašnji osmerokut prenese na vanjsko lice, približivši se osmerokutu impozantnog helenističkog mauzoleja cara Dioklecijana, što ga je u Splitu imao pred očima. U tom obliku zamislio je svoju prvu građevinu prikazanu modelom Vidov-
 1
 7 danskog hrama (g. 1912). Osmerokut mauzoleja u Cavtatu izmijenio je, upisavši mu i križ, a njegovi kraci tvore osim ulaznog portika tri male četverokutne apside s kapelicama, što se neobično ocrtavaju na licima oktogona (1920—1922).

Iako su svi ti centralni prostori, prema iskustvu u većine građevina, pretpostavljali svoje središte kao žarište zbivanja (oltar, sarkofag), Meštrović nije prihvatio takvo rješenje, iako svi njegovi mauzoleji imaju dvojni namjenu — i crkve, što uključuje oltar, i grobnice, pa je potrebno mjesto za ukop ili sarkofag. Ta dva bitna sadržaja, oltar i mjesto posmrtnih ostataka, Meštrović je postavljao u osebnije odnose, raspoređivši ih na svoj način, ali tako da je centralni prostor i njegovo središte gotovo uvijek ostavio praznim. Namijenio ga je posjetiocu: inkrustacija
 4
 5 poda svojim središtem određuje gdje će se zaustaviti, svjetla iz niša usmjeravaju njegove poglede, zrake s kupole uznose ih u visinu, plašt građevine obavlja ga sa svih strana, a svjetlo što magično kruži prostorom oživljava skulpture jedva utisnute u površinu.

Uz jedini izuzetak: prva skica za neostvoreni Njegošev mauzolej, Meštrović ne postavlja sarkofag u središte mauzoleja, kako je najčešće bio običaj. Da bi ostvario čistoću prostora, posmrtnie ostatke spušta ispod razine poda u kriptu (današnji Njegošev mauzolej) ili u grobnicu (Otavice), naglašavajući ukop kao smisao. U svojoj obiteljskoj grobnici
 13 postavio je grobnu ploču na podu, bez natpisa, odmah iza ulaza, a portreti članova njegove obitelji, odlični u bronci vratnica, kreću se nad njomom pločom kad se vrata otvaraju, spominjući ukopane.

Sasvim suprotno postupio je u oblikovanju unutrašnjosti Račićeva mauzoleja u Cavtatu. Opet, zadržavajući prazan centralni prostor, ovaj put postavlja posmrtnie ostatke na antički način, iznad tla, ali ne u sarkofazima, nego uložene bočno (kao u katakombama) u pod-
 23
 4, 6 nožja četiriju stupova središnjega prostora što se slijevaju u kupolu. Za razliku od mauzoleja Galle Placidije, gdje su sarkofazi preminulih smješteni u prostranim nišama kojima završava križni tlocrt, Meštrović je posmrtnie ostatke »ugradio« u statički najbitniji dio građevine, u podnožja četiriju stupova između kojih se otvara križni tlocrt s oltarnim nišama. Neobično skladna rasvjeta samih niša naglašava težinu zasjenjenih stupova, njihovu materiju, a u suprotnosti s irealnim o-
 5 zračenjem svojeg prostora i prostora kupole, odakle se osiplje svjetlo u tamu prazne središnjice; rasvjeta privlači gledaoca dinamičkom simboličkom uzdizanja koje utjelovljuju izduženi anđeli, neobični bestježinski stupovi, što s četiriju ploha uvis nose duše preminulih. Svjetlo i sjena, tako bliski kiparu, osnovno su počelo Meštrovićevih mauzoleja i uopće osobita crta njegovih prostora. Istančanim iskustvom kiparskog stvaralaštva komponirao ih je u građevinama, pa su njihove unutrašnjosti zaigrale na osjećajan način. Smišljena svečanost svjetla u Račićev mauzoleju sjedinjuje i žive i pokojnike na istom prostoru prema Meštrovićevim riječima odlivenim u bronci zvona obješenog u lanterni:
 37 »saznaj tajnu ljubavi, riješit ćeš tajnu smrti i vjerovat da je život vječan«.

Svjetlo sa suprotnostima tame poprima simbolička pa i filozofska značenja bliska Meštrovićevim razmišljanjima; njihov raspored u prostoru, njihovo kretanje Meštrović je strogo određivao i s mnogo pozornosti tražio ostvarenje njihove likovne pojave. Poslužio se ponajprije kupolom kao izvorom bitne rasvjete središnjega prostora. Uvijek bi se dugo zadržavao na oblikovanju kupole i otvora u njezinu tjemenu, u rješavanju odnosa kupole prema pendentivima. Za svaki mauzolej odabrao je drukčije, prikladnije rješenje, već prema određenoj simbolici i prema njoj usklađenoj snazi svjetla. U nekim skicama za Otavice zamislio je u vrhu kupole male otvore antičkog ukusa, osvijetlivši podnožje s četiri polukružna prozora. Svjetlo skupljano
 15

široko u osmerokutnoj lanterni, s tamnim obrisom zvona u sredini, domišljatošću fizičara propuštao je umjetnik kroz suženje u 2, 3 vrhu kupole u Cavtatu. U rješenjima mauzoleja vraćao se na takvu dvostupnost, bez obzira na to da li će kupola biti otkrivena ili skrivena piramidom. U skici za 1. varijantu 24 Njegoševa mauzoleja (g. 1924) izmišljao je razne oblike lanterni, izduživao ih da bi se zrake dugim spuštanjem postupno gasile.

Drugu značajnu ulogu vezanu uz dojam svjetla imaju prozori; rješavao ih je Meštrović sasvim osebnim oblikom i smještajem. Bitni su izvori određene rasvjete u unutrašnjosti i na odgovarajućem mjestu. Upravo tim elementom prozora umjetnik je u dotadašnju zatvorenost grobnog prostora unio novu pojednost. Racionalnošću suvremena arhitekta nespupano je postavljao otvore na mjestima koja su mu se činila najprikladnijima, a ipak je poštivao stari koncept zatvorenosti prostora. Na Račićevu mauzoleju u Cavtatu neočekivano je urezao uske prozore na samom kutu prijelaza niše iz tijela mauzoleja. Tako izuzetno efektno bočno svjetlo raskošno osvjetljava zadani prostor, a da prozori u unutrašnjosti i nisu vidljivi, dok izvana, smješteni na sjecištu volumena, ostavljaju nedirnuto plohu zida, i dalje zatvorenu u duhu mauzoleja. U 12 Otavicama je postavio četiri polukružna prozora na bazi kupole za rasvjetljenje središnjega prostora, a sasvim neočekivano i protivno kanonu otvorio je u bočnim nišama dva 13 četverokutna prozora u središtu upisanog križnog tlocrta; ali ta dva prozora prekrrio je mrežicom alabastrnih ploča, očekujući žar sasvim osebnog, jedva zamjetnog svjetla koje opalizira prolazom kroz njih. U 14 tjemenu oltarne niše zarezao je otvor da bi dobio isječak svjetla za prostor glavnog oltara. Sličnim će rezom kasnije osvijetliti svetišni prostor crkve u Kašteletu na splitskim Mejama. 36

Takvim postupcima Meštrovićeve mašte unutrašnjost mauzoleja mijenja svoj gotovo dvotisučljivi izgled potpune zatvorenosti od vanjskog svijeta, gubi mračnost postignutu dubokim mirom teških zidina. On je doduše 12 zadržao samo iluziju obručen zidova zatvorenog prostora jer ga je smiono probio tek nezamjetno utisnutim prozorima; tako je uobičajeni kanon zatvorenosti sačuvao samo izvana, a unutrašnjost je povezao s vanjskim

svijetom obiljem zraka što se spuštaju kroz otvore.

Osim iluzionizma svjetlosti sve ostale funkcije unutrašnjosti i njezini bitni elementi odražavaju se na vanjskim licima mauzoleja. U obiteljskih grobnica značajni središnji prostor očituje se izvana uznositom kupolom, profilima plašta u kojima je utisnut upisani križ i neizostavno stubasto podnožje što izdiže građevinu i odvaja je od okoliša. Osobito značenje kupole Meštrović je obilježio raznim ukrasima. Izvana je okrugla, geometrijski čista (Otavice), osmerokraka sa stiliziranim stubastim pokrovom na način tegula 8 (Cavtat), s jednodobnim uzlaznim stubastim profilom (Vidovdanski hram); stubasti pak redovi dobivaju i usjeke, pa se cijela površina doimlje kao pokrivena dijamantnim vršcima — da bi naglasio oblik kristala, ne odrekavši se istodobno kupole, Meštrović ih je nanizao stranama izdužene piramide koja u sebi skriva kupolu (prve skice za Njegošev 21 Mauzolej na Lovčenu iz g. 1924). Tako su se mauzoleji približili antičkim oblicima kubnog prostora natkrivenoga piramidom. Meštrović je osobito njegovao upravo čistoću završnog obrisa. Iznimno je na vrhu Račićeva mauzoleja u Cavtatu, gradu izraslom na antičkom tlu, postavio prema antičkom ukusu još 2, . gura na vrh. Tako se i s vrha stubaste piramide monumentalnog groba karijskog satrapa, Mauzola u Halikarnasu (IV. st. pr. n. e.) uzdizala cijela brončana skupina; završavala je građevinu simboličkim sjećanjem na moć preminuloga. U Cavtatu andeo, klečeći raskriljen poput križa, simbolizira dodir s vječnošću, s nedostižnim plavetnilom neba. Brončano zvono u lanterni, povezano s likom anđela, kao da je dobacilo dugi konop da bi se taj dodir mogao osjetiti dohvatom. Meštrović je neobično volio zvona i brojnim skicama nastojao im je često naći najneobičnija mjesta — poput ovoga u Cavtatu. No, Plećnik ga je podrugljivo promatrao: »u lanterni se nalazi zvon, posve primitivno pričvršćen s konopom usred kapele. Nijemac bi iskonstruirao za to bogzna kakvu mašineriju — u tome se očituje južnjak«.

Praiskonski oblik antičkog mauzoleja kubnog oblika, natkrivenog piramidom, Meštrović je prihvatio i za grobne spomenike javnog značenja: za Njegošev spomen-grob na Lovčenu

i spomenik Neznamom junaku na Avali. Preuzeo je motiv akroterija, prenio ga s antičke kuće na sarkofag, ali ne u biljnoj nego u zomorinoj formi orlova (Njegošev mauzolej iz g. 1924); pri tome je ostrim, snažno profiliranim vijencem odvojio glatka pročelja. U prvoj varijanti za Avalu posve je snizio piramidalni krov, ostavio ga bez ukrasa, s vrlo zaobljenim akroterijima, koji to zapravo više nisu, iako još nose lik orla — dodavanjem istih likova između njih stopljeni su u vijenac. Zbog nove kompozicije objekta morao se Meštrović odlučiti za dvostrešni krov, krovni vijenac sveden je na usku profilaciju što na uglovima završava samo siluetom akroterija. Bio je to put njegova traženja. Kirovu grobu sličniji je povišenim položajem na stubastom podnožju negoli oblikom. Meštrovićev je mauzolej — prema mojem mišljenju, unatoč sličnosti s Kirovim grobom, s kojim ga mnogi uspoređuju — originalan u cjelovitosti koncepta.

U dotadašnjim rješenjima mauzoleja zenitno svjetlo s kupola zaustavljalo je posjetitelja u središtu prostora, smirujući ga u kontemplaciji. U prvim skicama za spomenik Neznamom junaku na Avali Meštrović je zadržao četverokutni tlocrt, ali pokušao je otvoriti zatvorenost četverokutnoga zdanja najprije s četiriju, na kraju ipak samo s dviju strana. Zai-gran sve hrabriji otvaranjem zidnih ploha, umjetnik se našao i pred zadatkom da promijeni kretanje posjetilaca; time je unio novo rješenje u statičnost memorijalne arhitekture i tako potpuno izmijenio dotadašnji uobičajeni izgled mauzoleja. U prvoj varijanti s četiri pristupa, gledatelj se još zaustavlja u sredini na križanju tih pristupa, nad grobom Neznamog junaka. Međutim, odbacivanjem bočnih prilaza iz prve varijante, otvaranjem samo ulaznog i izlaznog portika, Meštrović je lišio posjetitelja dotadašnjeg dužeg zaustavljanja u središtu i postavio mu novi zadatak — kretanje: mimohod pristupom i spuštanjem bez zaustavljanja. Tako mauzolej u vrlo izduženom obliku sarkofaga, neobično probušenom na prednjoj i stražnjoj strani, poprima — gledan srijeda iz daljine — obris slavoluka. Dojam lake konstrukcije, što se naslućuje navrh brda, gledalac nosi tijekom cijelog uspona, iznijansiranog stubama i podestima; tek na kraju naići će se pred sasvim drukči-

jom slikom velike, teške izdužene građevine na vrhu gigantskog stubišta. Karijatide o-krenute unutrašnjosti ulaznog i izlaznog portika svojim pokretom naznačuju da se kroz njihovu stražu ulazi, prolazi, izlazi. Svjetlo, koje dopire iz izlaznog portika, i njime osvijetljen kasetrirani svod usmjeruju prema spuštanju stubama na suprotnoj strani. Tako je pristup i nastavljeno kretanje bitni novi sadržaj mauzoleja, što je potpuno izmijenilo njegov oblik. Dotad zatvoreni plašt celle u Meštrovićevu prvom projektu probijen s četiriju strana visokim prolazima koje flankiraju karijatide, bio je sveden na lakoću i prozirnost glorijske.

Osebnost izražaja svakog mauzoleja napose naslućuje se već iz njegova položaja u krajoliku i osobitosti njegove građe. Svakome je namijenjen dug, pažljivo vođen put koji dostojanstvom uspinjanja postupno priprema posjetitelja na uzvišenost susreta. U obiteljskim mauzolejima umjetnik pred portikom zaustavlja kretanje ili frontalnim karijatidama ili trijemom. Tek zamjetna vrata u sjeni otvaraju se pojedincu napose; on će nakon kratkoga predaha, prilagodivši se u trijemu na sjenu, stupiti u profinjenim svjetlom istkanu unutrašnjost. Impozantna je panorama Račićeva mauzoleja na vrhu Čavtatskog rata, povrh naselja što leži na temeljima grčke kolonije i antičkog Epidaura. Već blještavilo bračkog kamena, u kojemu je oblikovan taj najčudesniji dom mrtvih, podsjeća podrijetlom na Dioklecijanove kamenolome na antičku jedrinu evropskoga Juga i svečanost svjetla u unutrašnjosti koja titra životom.

U posve drukčijoj sredini Meštrovićev je mauzolej, kojega je podigao iz ljubavi prema zavičaju, precima i roditeljima. Također je uzvišen na glavici, ali sam na vjetrometini go-loga humka. Gotovo je odbojan. Građevina zbijena poput grude, izgrađena od neugledna vapnenca vadena iz obližnje planine Svilaje, šibana kišom i mrazovima, koji joj skidaju i mrće površinu, čuva tišinom ukopa »tajnu smrti«. I ničeg ovozemaljskog nema u sjeti te unutrašnjosti. Izvana, svojim ostrim obrisima razgovijetnim poput bunje, odrezana od zemlje i od neba, postoji u velikom praznom prostranstvu izvan vremena i prostora, sama za sebe. Teško je naći sopolralnu građevinu

koja bi sažetije bila izražena oblikom i snažnije istaknuta položajem u prostoru.

- 28 I spomenik Neznamom junaku podignut je na visini brda. Dok su se u to vrijeme drugdje u svijetu spomenici palim vojnicima podizali usred grada ili naselja, Meštrović je za Neznamog junaka odabrao viši, južni vrh Avala s jedinstvenim pogledom na povijesno sudbo-
1, 2 nosno područje sliva Save i Dunava. Da bi se ostvarila Meštrovićeva zamisao upravo na tom mjestu, porušena je sasvim ruševina srednjovjekovnog grada Žrnova s turskom pregradnjom Porča, a planirana vclika terasa s koje se diže piramidalno stubasto postolje i neobičan sarkofag na njegovu vrhu. I za taj Meštrovićev mauzolej grob s posmrtnim ostacima junaka zamišljen je ispod raz-
26 zine mauzoleja, upušten u piramidalno podnožje. Do velike pravokutne terase dolazi se svećanim stubama koje, kako je spomenuto, flankiraju granitni stupci s bakljama izrađenim prema umjetnikovoj zamisli. Polazi se s velikog okrugloga platoa, također nemilosrdno usječena u prirodnoj padini brijega. Da bi se ostvario takav posve strani splet geometrijskih oblika, žrtvovana je mekoća i osebnost krajolika.

Obiteljske mauzoleje Meštrović je međusobno odvajao osobitostima tople osjećajnosti, ljudskosti, kojima je strana u toj arhitekturi inače uobičajena patetična makabrističnost. Međutim, spomenik na Avali obilježio je o-zračjem bešćutnosti sudbine vojnika. Strogost discipline izrazio je britkim obrisima, gotovo odbojnom glatkoćom površine teško obrađiva granita, također gigantskim stubama, što se uz utisnuto stubište svakidašnjeg koraka uspinju ritmom gotovo paradnog vojničkog stupanja. Koliko li discipline za raspje-vana Meštrovića da do apstrakcije svede pojednostavljeni oblik grobnog humka i ujedno nađe prikladan izraz odmjerene vojničke svećanosti.

Uataoć drugim prijedlozima, spomenik Njegosu morao se konačno naći na vrhu Lovćena. Sam Meštrović nije se nikad našao u tom divovskom krajoliku, tako bliskom snažnoj Njegoševoj ličnosti. Ali prema pričanjima arhitekta Bilinića i u razgovorima s njime — koji se dobro upoznao s planinom i teškoćama gradnje — Meštrović je dogovarao skice. Tako je ponovno, kao i na Avali, izrastao go-

lem kompleks s terasama, parkiralištem, tunelom, što se nametnulo jedinstvenoj ljepoti krajolika. Na vrhu proteže se poput bastiona zatvoren blok mauzoleja s visokim zidom atri-
32 rija, nad kojim se pak u istočnom dijelu ističe pravokutni blok mauzoleja s dvostrešnim krovom te straga terasa vidikovca. Mauzolej je završen 11 godina nakon Meštrovićeve smrti (g. 1973), pa se u tom konačnom ostvarenju arhitekta Bilinića, Meštrovićeva bliska suradnika, tek naslućuju neke umjetnikove zamisli. Meštrović se i za mauzolej na Lovćenu, kao i na Avali, odlučio za pravokutan prostor.
31 No, on više nije u obliku sarkofaga ili antičkog mauzoleja, nego završava jednostavnim dvostrešnim krovom. Kao i na Avali, unutraš-
29 njost je nadsvođena bačvastim svodom, ali nije kasetiran prema Meštrovićevu ukusu nego izrađen od »pozlaćenog mozaika«. Stijene nisu glatke, imaju tri bočne niše za svake strane; na kraju nalazi se velik Njegošev kip u monolitnom granitu, a u kripti položen je i sarkofag. Kako se vidi na modelu Njogoševa
30 mauzoleja, koji je izradio sam Meštrović, umjetnik je i na ovoj ostvarenoj varijanti osobitom pozornosti rasporedio svjetlo u gornjem dijelu prostora. Umjesto sa kupole zrake prodiru sa zabatnog prozora nad ulazom, stvarajući posebni ugođaj koji je umjetnik jasno odredio upravo na modelu. S obzirom na izu-
zetnost položaja uz Mauzolej je prema Biliniću prislonjen i vidikovac. Kako je zbog vremenskih neprilika Bilinić predvidio pristup
29 tunelom, izostao je svećani uspon kao na Avali. Posjetitelj, dakle, nakon mukotrpna uspinjanja ne ulazi u mauzolej nego prethodno u atrij ispred njega na istoj razini; tako je omogućen i potreban predah. Umesto kolu-
mna trijem nosi 10 gromada monolitnih stupova visine 4 metra (kao na Avali), samo grubo tesanih; tek dva posljednja, u nekoj čaroliji umjetnika, uobličena su u karijatide: ovaj put frontalno okrenute zaustavljaju po-
39 sjetitelje i obilježavaju ulaz u grobnicu; njezino se pročelje uzdiže iznad njih i završava jednostavnim zabatom. Meštrović je i na tom mjestu različitom obradom granita stupnjavao dojmove: od grubo klesanih osunčanih stupova, što ih potcrtavaju duboke sjene, do karijatida vitkih Crnogorki dviju generacija, savršeno brušenih u neprikladnom granitu, te do konačnog okvira zabata mauzoleja u

pravilnim nizovima od grublje obrađenih granitnih klesanaca.

- 1/ Praoblik Meštrovićeve memorijalne arhitekture, i u mnogočemu polazna točka, bio je model Vidovdanskog, Kosovskog hrama (završen g. 1912). U njemu se prepoznaje sugestivni kompleks splitskog carskog mauzoleja s peristilom i romaničkim zvonikom, unatoč brojnosti likova iz Kačićeve pjesmarice, koji su mladog Meštrovića ispunjavali bogatstvom i snagom svoje epike. Otkrivamo ih iz Meštrovićeve poruke starcu Milovanu: »Tvoji junaci, sto u dimu i mašti djeci nad ognjištem kruže, kad ih djed uz gusle dozove, turobne i izranjene pretvorit će se u svce i podučiti djecu da žeravu ponesu na svojim dlanima i da
3/3 rasvijetle put svome usponu.« Mladnjačka zamisao Meštrovićeva domovinskog humanizma nije se ostvarila i on se više neće vratiti tolikoj raskoši maštovitih likova. Ljudska figura ostat će i dalje sastavni dio njegovih građevina, ali bit će svedena na karijatidu ili plitki ukras utisnut u stijenu.

Taj maštovit model, uzbuđljiv i snažan u cjelovitosti izraza, zauzima istaknuto mjesto u arhitekturi našeg ekspresionizma. Zaslužuje on to osobitošću uklapanja ljudskih likova i maštovitih bića punih simbolike u konstruktivne poteze neobično velike građevine; također i zato što su u sklopu same arhitektonske kompozicije stvoreni odnosi do tada neprihvatljivi u arhitekturi, bitni za razvedenost suvremenih građevina. Osmerokutna masa hrana usidrena je trima niskim četverokutnim adneksima i dugim pristupom na način peristila, u određenom kontrapunktu s vertikalom zvonika. Takvim stupnjevanjem i suprotstavljanjem sporednih prostora naglašena je vrijednost središnjeg oktogona. Jezgre kretanja: njemu su usmjerena i iz njega teku sva strujanja. Glavna masa s većim dijelovima, ovi s manjima i najmanjima, povezani su proporcijama i simetrijom. U sklopu tako skladane koncepcije detalji se doimlju neovisnima u bogatstvu sadržaja, iako jasno povezani. Na kraju, taj je model značajan i zato jer sadrži bitne oblike kojima će se Meštrović rado vraćati u sakralnoj i ponajviše memorijalnoj arhitekturi: četverokut ili oktagon nadsvođen vrlo često stubastom kupolom, dugi pristup i vertikalu zvonika u sakralnih građevina.

SAKRALNA ARHITEKTURA

Osim mauzoleja — počivališta mrtvih, koji su bili namijenjeni i obredu, Meštrović je pravio nacрте i za crkvene građevine, najčešće na poticaj svojih prijatelja (dr. Rittig), a osobito povodom jubilarnih godina. Iako je napravio mnogo skica, doživio je izgradnju samo dviju građevina, najjednostavnijih među skiciranim.

Već godine 1925, povodom jubilarne godine hrvatskog kraljevstva i kralja Tomislava, Meštrović je zamislio svoju najveću građevinu, neizvedenu memorijalnu crkvu Krista kralja u Trnju u Zagrebu. »Meni je uveliko stalo«, kaže on u pismu Biliniću iz New Yorka, pisanom iste godine, »da planovi tj. detalji za crkvu u Trnju budu izvedeni dok ja dođem, a to je i radi same stvari i radi župnika ... Ja ne držim da se neće udesiti da se ipak ta crkva gradi u Trnju, da li će to biti odmah to je drugo pitanje.« Iako su rađeni brojni nacrti, do ostvarenja nije došlo. Tek godine 1940, započeta je gradnja temelja i dovezena polovica klesanaca, blokova bračkog i trogriškoga kamena. Ali nije se napredovalo mnogo dalje: u betonskim temeljima improvizirana je crkva; postoji i danas, a kamena građa razvučena je ili se raspada.

Od godine 1925. do 1940, kad su nastajale sve Meštrovićeve građevine, uz bogato nizanje skulptorskih djela, umjetnik je nalazio vremena i za brojne skice crkvi, vrlo često upravo za crkvu u Trnju, ili Novu Crkvu u Sušaku. Težnju za monumentalnošću, tako uspješno ostvarenu u mauzolejima malih razmjera, umjetnik je unosio i u prostranstva crkvi. Polaznom točkom bio mu je i dalje centralni oblik građevine presvođene kupolom uz doatak vertikale zvonika. Izmišljao je različite načine povezivanja kružnog prostora sa zvonnicima, koji su međusobno razdaljeni i vezani nižim pravokutnim krilom na koje se naslanja središnji prostor s kupolom. Volumen svih tih prostornih jedinica uvijek su jasno označeni i izdvojeni ostrim obrisima. Veza kružnog i poprečnog pravokutna prostora, koji se naslanja na zvonike, Meštrovića je osobito zanimala, pa su tako nastajali razni kružni, polukružni čak i trolisni tlocrti. Čini se da su mnogi bili namijenjeni izgledu Nove Crkve,

koja se trebala graditi u tadašnjem Sušaku i biti neobično smještena na kosini.

To zaključujemo prema sačuvanom položajnom nacrtu i iz godine 1938; u njemu je ucrtan kružni tlocrt crkve, a na margini je skica pročelja, zamišljena u obliku kompaktnog zvonika s preslicom (kao u Biskupiji), što pokriva širinu prislonjenog kružnog prostora s kupolom. Prelazeći na pravokutni tlocrt za tu crkvu, Meštrović je, prema razgovorima s Bilinićem, zatvarao kružni prostor uokviren pravokutnim formama, što ih još nadvisuje kupola. Listajući planove i skice koji su se o crkvenim građevinama sačuvali u planoteci Ateljea Meštrović, stječe se dojam da je Meštrović rado polazio od svog omiljenog motiva centralne građevine, često se vraćao takvom rješenju, ali i završavao u maštanjama o trobrodnom bazilikama; zadržavajući dva zvonika u pročelju, iz skice bi se izgubio kružni prostor nadomješten trobrodnom ladom ukrašenom nizovima pravokutnih stupova. U ladi se pojavljuje ili ravan ili bačvast svod, a svetište završava polukružno ili pravokutno.

Osobito se zadržavao na vertikalama uvijek pravokutnih stupova, bez kapitela, širom stranom orijentiranih prema posjetiocu — što je umjetniku omogućivalo da plohe ukrasi reljefima izduženih likova (Trnje). Meštrović bi pri tome izmišljao načine kako da naglasi plastičnost i volumen stupa na mjestu gdje preuzima gredu stropa ili stijenu bačvastog svoda. Ne bojeći se monotonije, umjetnik pravokutne stupove ponavlja na vanjskim licima pobočja, sjedinjuje ih sa zidnom plohom u obliku kontrafora; pročelje i začelje pak krase stupovi s užom stranom na licu. U brojnim skicama stupovi uokviruju cijelo zdanje, prebacuju se na pročelja pa i na zvonike. Osim prostoračunskih skica, njegovih i Bilinićevih, Meštrović je osobno izradio nekoliko manjih nacрта izvučenih ravnalom, razmjerno slobodno prema perspektivnom načinu, koji poštuje samo u glavnim obrisima. U tim se nacrtima pojavljuje oblik izdužene trobrodne bazilike sa znatno nižim pokrajnim ladama, koje su najčešće poprečnim pravokutnim brodom odvojene od zvonika. Za razliku od uobičajenih crkvenih prostora, dobio je tako križni tlocrt kod ulaza, uz zvonike, umjesto kod svetišta. Zvonici su razmaknuti

toliko da vanjskim bridom produžuju stijene lade, a prostor između njih namijenjen je istaknutom, skulpturama ukrašenom ulazu. Izdužen pravokutni blok, što se poput transepta širi iza zvonika na ulazu, daje pročelju osobitu masivnost i snagu svojim glatkim i kamenu zamišljenim stijenama. Šteta da je Meštrović odustao od toga modernog i ekspresivnog oblika, što se očituje skladnim mjerilima, zanimljivim odnosima guli zidnih masa, pobočjem zasjenjenim stupovima ili kontraforima.

U skici (vrlo sličnoj jednoj varijanti Nove Crkve u Sušaku) za crkvu na Trnju — model je izveden u sadri i objavljen g. 1933. u poznatoj monografiji — Meštrović je zadržao malo izdužen, iako skraćen oblik svojih uobičajenih pravokutnika s trobrodnom ladom dvoranskoga tipa. Pročelja su, kao i na skicama, u obliku trijema, a pobočje s kontraforima koji podržavaju krovni vijenac. Trijem u začelju proslijeđuje se kratkim hodnikom do zvonika, koji je izdvojen sasvim na stranu. Osamljena snažna vertikalna trebala je dominirati u tadašnjoj pustoši ove zagrebačke periferije, kako je to uočio i Krleža. Da građevinu ne bi prepustio monotoniji vertikala kojima ju je uokvirio, svojim iskušanim smislom za svjetlo i sjenu nijansirao je njezina lica stupovima u trijemovima te polustupovima kao kontraforima u pobočjima; između njih rasporedio je uske duge prozore i tako nastavio grafičkom igrom. Prostor lade u dugoj horizontali natkriven je ravnim krovom, koji se uzdiže i stubasto sužuje, da bi se s nekoliko snažnih horizontala suprotstavio upornom nizanju vertikala u pročelju i pobočju. Ni ta zamisao nije prihvaćena, pa je Meštrović skicirao još jednu, konačnu varijantu. U kompoziciji se vratio svojem polazištu — četverokutnim mauzolejima, kakva je npr. i I. skica Njegoševe grobnice na Lovčenu iz 1924. godine: četverokutna je tlocrta sa stubastim piramidalnim krovom. Umjesto zvonika, u tom projektu odbačena, zamislio je osobito povišen središnji prostor visok 33 m, što bi simboliziralo Kristova godišta. U četverokutnom središnjem prostoru zadržan je kao i do tada trijem na pročelju i začelju; tim dodatkom, poput rješenja na Avali, promijenjen je četverokut u pravokutnik. Ulazni trijemovi na antički su način nat-

kriveni dvostrešnim krovom te zatvaraju glatki zabat, položen na šest stupova. Pristup je naglašen stubama u širini trijema, a u njihovoj sredini, na Meštroviću drag način, usječne su stube normalne visine.

Crkveni prostor izritmiziran je odvojenim prostorima pristupa: od trijema kroz pretpriprostor do lađe i polukružne upisane apside; osvijetljeni su trostrukim prozorima pobočja, a svetište se očituje na poznati način kao velika osobito snažno osvijetljena niša. I sama unutrašnjost četverokutne lađe podsjeća na Njegošev mauzolej g. 1924: četiri polustupa u uglovima sa snažnim impostima, za pravo presječenim pendantivima, i uskim profiliranim ukrasom umjesto kapitela. Nad impostima dižu se pendantivi, oni ne prelaze u kupolu, nego se zaustavljaju na njezinoj bazi te ostavljaju u sredini polukružni otvor u kojemu se skuplja raspršeno svjetlo s kupole. Prostor lanterne, također prekritice piramidnim krovom, pretvoren je u plitki kupolasti oblik: tako je ponovno nadsvjetlo lađe izraženo u dva stupnja. Crkva se uzdiže iz velike povišene ploke, do koje se također uspinje stubama utisnutim u ogradu. Prostrani trg u začelju i pobočjima okružuju arkade s prostorom dominikanskog samostana i ostalim objektima srodne namjene. Izvedbeni nacrti za taj crkveni kompleks — koje je izradio arhitekt L. Horvat — odobreni su 1940. godine, ali ta tek započeta, najveća Meštrovićeva gradnja nije više nastavljena.

U međuvremenu uspio je Meštrović podignuti dvije crkve, obje malih mjerila, oblikom izduženog pravokutnika. Godine 1935. završio je ^{7/3} malu scosku crkvicu u Biskupiji kraj Knina, ^{3/4} uz arheološko nalazište iz doba hrvatske narodne dinastije. Memorijalna Gospina crkva ⁴⁰ podignuta je u znak sjećanja na kralja Zvonimira i prilagođena je oblicima i mjerilom skromnom okolišu povijesne sredine. Karakterističan motiv zvonika na preslicu Meštrović je proširio na cijelo pročelje i tako ga primijenio kao bitni motiv građevine, koja se iza pročelja zvonika produžuje u istoj ^{7/3} širini. Skicirajući u isto vrijeme crkvu u Sušaku, Meštrović je zamislio jednu varijantu u sličnom obliku pročelja, kako je već spomenuto. Da bi očuvao i ovdje u Biskupiji nepomućenu ljepotu glatke stijene, utisnuo je u nju dva izdužena otvora bez ukrasa na mje-

stu prozora te jednostavna ulazna vrata s jednim kratkim kamenim nadvratnikom. Omiljeni način isticanja građevine na povišenu stubastom postolju, sveo je ovdje na sasvim nisko podnožje od malo grublje klesana kamena u kojemu su pred ulazom ponovno utisnute dvije stube. Jedinствен prostor unutrašnjosti, bačvasto presvođen, od svetišta odvaja kamena pregrada s dva stilizirana dorska stupa. Pravokutnom svetištu dodana je kao u Cavtatu povišena četverokutna niša za Gospin lik. Tako je ostvaren zaista skladan prostor plemenitih i nenametljivih oblika; u njima je sažeta umjetnost jednog razdoblja našeg graditeljstva, ustanovljen je krajnje pročišćen oblik u nacionalnom stilu za kakvim se tada težilo u arhitekturi secesije.

U zadanom prostoru Crkvine (Kaštilac) na ³⁵ Mejama u Splitu Meštrović je zamislio jednostavan vrlo izdužen oblik tlocrta svoje crkve; njezino je svetište tek mala pravokutna niša koju ispunja veliko Raspeće osvijetljeno ³⁶ prozorom u svodu. Zabatni dio crkvice nadvija se horizontalu zidina na kojima je podignut, rasvjetljavajući unutrašnjost obiljem svjetla s velikog klasicističkog trokrilnog prozora. Na način samostanskog klaustura prislonio se uz ovu jednostavnu dvostrešnu crkvicu — kojoj je kula starog kaštilca poslužila kao ⁷⁰ toranj — veliki četverokutni atrij s nizom dorskih stupova poput onoga u svojoj kući u Zagrebu (Mletačka ulica). Taj prostor također je namijenjen da primi Meštrovićeve kipove u izuzetnom skladu proporcija.

Bez dvojbe pokazuje se zanimljivim osvrt na Meštrovićevu sakralnu arhitekturu, ne tako poznatu i ne tako intimnu kao što su njegovi mauzoleji, iako i ona nastavlja neke bitne, njemu osobujne građevne misli. Takvo je ponajprije umjetnikovo shvaćanje prostora kao jedinstvene cjeline, koja se i kad je raščlanjena u manje i niže jedinice, doimlje cjelovito i monumentalno. Izvana se njegove građevine očituju u elementarnim geometrijskim oblicima primarnih tijela. Ako je u tome izraženo snažno poimanje kipara, ne može ono umaniti arhitektonske kvalitete kompleksa; naprotiv, ono ih obogaćuje. U razmišljanjima o tlocrtima izrazio je ponajviše svoje sklonosti za skulpturi bliske centralne kružne građevine još antičke tradicije, prihvaćene bizantskim ukusom. Odredivši svetištu uvijek suz-

držan ali profinjen scenarij, glavni naglasak prostora slavljao je Meštrović na lađu. Ona se najčešće očituje jedinstvom kružne ili pravokutne dvorane koja je namijenjena velikoj skupini ljudi. Ako se odlučio za trobrodni bazilikalni oblik, zadržao je antičku i starokršćansku tradiciju šire središnje lađe, gdje bi vjernici trebali biti okupljeni u jedinstvenome prostoru, usmjerenom prema glavnom oltaru. Od svih skiciranih lađa najzanimljivija je, iako zauzima sasvim neugledno mjesto na margini među Meštrovićevim i Bilinićevim skicama, nezamjetna tlocrtna bilješka neke polukružne crkve, u kojoj je lađa amfiteatralna; pokazuje takvom namjerom neobičan sasvim suvremen način tumačenja toga dijela crkvena prostora.

Čitljivošću tlocrta, jednostavnošću i snagom građevnih blokova, oblicima zvonika, stupova te jednostavnih prozora i vrata Meštrovićeva je sakralna arhitektura u sklopu ekspresionizma nastavila oblikovanje koje vodi suvremenom izrazu u graditeljstvu. Upravo taj, u ocjenama toliko puta predbačeni plastični smisao pomagao je Meštroviću da nijansira pojedine cjeline i tako izbjegne monotoniju, koja neizbježno takvim velikim građevinama pridaje hladnoću. Svakako, u svim tim kompleksnim zadacima oslanjao se na najužu suradnju profesionalnih arhitekata, osobito H. Bilinića, M. Marasovića i L. Horvata, a ovaj je u svojoj splitskoj Crkvi Gospe od zdravlja nastavio Meštrovićevim putem. Kipar je uopće suradnju s arhitektima visoko cijenio, držeći kao svoj udio samo osnovnu ideju, kako je to rekao biskupu Nežiću kad ga je ovaj zamolio da mu napravi nacrt za jednu crkvu, koju je kario podignuti u blizini Pazina, u srcu Istre. »Budući da arhitektura nije moja struka i da nemam vremena da se bavim daljnjom razradom građevine, odgovorio sam mu«, piše Meštrović Biliniću, »kada dođe za to vrijeme da ću napraviti iz ljubavi prema našoj Istri idejnu skicu a detaljnije planove i nadziranje ev. gradnje da povjeri vama.«

Pri izvedbi mauzoleja, izuzetnih građevina u kamenu, Meštrović se također oslanjao na najširu suradnju, ne samo arhitekata nego i graditelja i klesara, jer oblikovanje bi otpočelo već pri izboru kamenoloma, zatim pri odabiranju i određivanju veličine kamenih blokova te načinu obrade njihovih površina,

pri njihovom nizanju s jedva zamjetljivim sljubicama. Pavao Bilinić — otac Meštrovićeva najbližeg suradnika, arhitekta Harolda Bilinića — koji je u Splitu imao klesarsku radionicu, uživao je najveće povjerenje umjetnika u izboru kamenoloma i obradi kamena; nije ni čudo, jer Meštrović je ponosao prvo znanje o klesarskom obrtu upravo iz radionice iskusnog Pava. Arhitekt Marin Marasović i osobito neizbježni Bilinić izrađivali su izvedbene nacрте i troškovnike. U planoteci Ateljea Meštrović najbrojniji su nacrti koje su oni izveli: u njima su označene mjere svakog klesanca napose, brojem je obilježen njihov položaj, način vezivanja u kamenom zdanju, razrađen je betonski potporanj zdanja, u njima su bilješke o načinima obrade klesanaca itd. Pokazuje sve to još jednom koliko je dug i mukotran put od ideje do konačnog ostvarenja u kamenu. Svi ti nacrti imponiraju preciznošću, obiljem podataka, ali se isto tako sasvim osebnju doimlju jednostavni Meštrovićevi crteži. Prepoznamo ih po toplini i radosti maštanja. Nisu dakako signirani, ali zaključujemo da su rađeni njegovom rukom već prema skicama figura koje je u njih unosio. Obrisi su jednostavno vučeni ravnalom, bez težnje da budu strogo vodoravni ili da se bezuvjetno nađu pod pravim kutom, ali uvijek tako da potpuno naglase obris. Manje pojedinosti izvedene su prostorno. Za razliku od arhitekata, uvijek je crtao mekom olovkom, ili čak kredom, debelim crtkanim potezima označio bi sjenu udubine, a sjene finih profilacija, istaka, obilježio je uskim nešto debljim potezom da bi grafički naglasio mjesta istaka i udubina, što arhitekti obično ne radi. Crtao je na malim, preglednim formatima njeznog papira, a vrijeme naboralo mu je površinu. Najviše takvih Meštrovićevih crteža sačuvalo se za pročelja mauzoleja u Otavicama. Napustivši skice s piramidalnim završetkom, što je iscrtao Bilinić, skicirao je kupolaste obrise. Polazio je u njima isprva od sjećanja na bizantske kupolice sa zvonikom na preslicu i prepoznatljivo antičkim zabatom; zatim je odabrao polukružni zabat dubrovačkog Sv. Spasa s jednostavnom rozetom u obliku kotaca; završio je skiciranje obrisima koji se približavaju današnjem izgledu mauzoleja u Otavicama. Od unutrašnjosti sačuvana je jedna jedina skica i

to za mauzolej u Cavtatu. Kraj svih brojnih nacrti, tlocrta, presjeka, numeracije, dokaznice mjera, što su ih arhitekti i graditelji učinili za Cavtat, ta mala bilješka izražava jednostavno i neposredno upravo Meštrovićevo shvaćanje prostora u predodžbi mauzoleja, njegovo radovanje zamišljenim nišama i uznošivosti stupova između njih, u koje je smjestio grobnice preminulih. Izvan svih zakona perspektive, prostori su neobično slobodno, sugestivno izraženi u snažnoj viziji umjetnika.

Ostvarenjima mauzoleja, počevši od modela Vidovdanskog hrama, Meštrović je zaokružio skupinu svoje maštovite arhitekture s osobitim obilježjem ekspresionizma. Iako polaze od istih geometrijskih načela, svaki je njegov mauzolej neponovljiv. Doduše, mnogi su oblici u njima poznati i viđeni (oktogonalni, obris sarkofaga, piramidalni krovovi, kasetirani ukras svoda, potencirani dojam perspektive iskrivljenim linijama itd.), a ipak se ta arhitektura nipošto ne može nazvati eklektičnom. Meštrović je naime zanesen radošću — a ne zbog nemoci — birao forme, pretačao ih snagom svoje vizije, toplinom osjećanja suprotstavljao se kanonu unutar kojega su te forme bile skladane (otvaranje osmerokutnog tlocrta upisanim križem, probušeni oblik sarkofaga). Za razliku od Gaudia — koji je poljetno stvarao ekspresivne građevine obuzet maurskom umjetnošću, lako, kao da oblikuje njihove fantastične obrise u podatnoj glini — Meštrović je na drugome kraju, u zaboravi Sredozemlja, klesao polazeći od težine kamena i antike, koji su prizemljili njegovu maštu. Kubus, kao praočlik građevnoga kamena polazna je jedinica njegove arhitekture. Već raznovrsnošću i veličinom klesanaca, sve do onih gigantskih, »megalitskih«, Meštrović obilježuje građevinu, vrednuje stijenu, ne obazirući se na težinu obrade i dopreme takve grade do udaljenih mjesta ugradnje. Ljepota samog kamenog kvadra potiče Meštrovića da ga niže, oblikujući jedinstvenu ljepotu stijene, ili da ga stupnjuje, oblikujući skofe, koje se pak svojom crno-bijelom igrom suprotstavljaju glatkim površinama. Majstor u kamenu od kamena oblikuje svodove, kupole, krovove. Prozori i vrata nenametljivi su, tek utisnuti svojom crnom sjenom u glatku površinu stijene; to je sasvim moderno

shvaćanje, ali ne toliko ono utilitarističko, već prvenstveno likovno. Osim tih gotovo bezvremenih oblika, tako srodnih antiki, Meštrović je nizao stupove, stvarao čak i karijate: gotovo antičke na kosovskom hramu, eterične na mauzoleju u Cavtatu, krupne žene na spomeniku na Avali ili na Lovčenu, oblikujući ih prema simbolici koju je u njih unosio. Sve su to jednostavni iskonski elementi, ali Meštrović je, skladajući s njima, stvorio građevine s jedinstvenim biljegom svoje ličnosti. Ne vrednujemo ih u ovom aspektu prema broju nacrti koji su im prethodili, nego prema snazi ideje koje su im bile poticaj!

PROSTORI MEŠTROVIĆEVA BORAVKA I STVARANJA

Iz vrlo ranog razdoblja, iz 1910. godine sačuvala se na poleđini posjetnice mekom olovkom skicirana zgrada kojoj u svemu sliči današnja obiteljska kuća u Otavicama. Jednostavnom, pravokutno građenom bloku dočrtan je srijeda trijem s ložom i četverokutni toranj u obliku kaštilca uz koji se pak prilaznja osmerokutni ulazni tornjić. Četverokutni toranj kaštilca prelazi iznad završetka ulaznog tornjica u osmerokut tako da su mu iznad bridova zasječeni uglovi. Sve tako zamišljeno izvedeno je u vapnencu, klesanom u uobičajene kvadre koji su obilno vezani žbukom. U pravilnom nizanju klesanaca ističu se lijepo izvedeni lukovi trijema i polukružnih prozora. Cjelina se doimlje ekspresionistički slobodno, koliko to dopušta kamena građa: snažnoj masi kaštilca suprotstavljena je duboko zasjenjena loža s trijemom; između njih zavrtilo se mali tornjić s ulazom, a iza njega terasa. I opet bismo mogli reći da je sve to viđeno, da skupina sjeća na vile koje još nisu lišene historizma, a ipak se ta cjelina neobično doimlje.

Desetak godina kasnije Meštrović je u Zagrebu uređivao svoje novo boravište te povjerio arhitektu Kovačiću da mu izgradi atelje u Mletačkoj ulici, gdje je kupio sklop kuća. Dogovorili su se da na slobodnom zemljištu do kuća bude izveden atrij okružen kolumnama, kroz koji će se ravno ulaziti u atelje, a lijevo skretati u stambeni dio (g. 1922—23). Nedvojbeno je da je pri oblikovanju prostora Me-

štrovićeva rada i stvaranja suradnja dvaju umjetnika bila najbliža. Kovačić je prema atriju zadržao zatvorenu zidnu plohu ateljea, a prema dvorištu otvorio je zidnu masu vratima s dva izdužena prozora, iskrižana drvenim prutićima križica s umetnutim staklima. Na skošenom krovu otvoren je i velik krovni prozor za nadsvjetlo, što je Meštroviću bilo vrlo važno. Prostoriju je zagrijavala velika i visoka keramička peć, za koju se nacrtom pobrinuo Kovačić. Nedavno je taj prostor pregradio arh. Begović za izložbene svrhe. Atrij, stiješnjen među zidovima susjednih kuća, dobio je izgradnjom ateljea još jednu čistu plohu. Kovačić se kolebao da atrij okruži »toškanskim kolumnama«, kako je zapisao, ali izabran je dorski stil, kojemu se Meštrović i kasnije vraćao. Kad je započela adaptacija stambene kuće, izmijenjena je i razina u atriju, pa je Bilinić obavio neke neznatne izmjene Kovačićeve zamisli. Arhitekt Ibler nacrtao je ulazna vrata i atrij je bio gotov. Kovačić je u međuvremenu umro, a Bilinić je potom snažno zahvatio u adaptaciju obiju kuća u Mletačkoj ulici. Sačuvano je više nacрта i skica koji pokazuju da je sporazumijevanje teklo sporo. Meštrović je zbijeno tkivo zagrebačke gornjogradske kuće izmijenio i stvorio po svom mjerilu za sebe razmjerno velike prostore, koji se u sitnom saču Gornjega grada doimlju patetično. Obilje drvene građe (stubišta, ograde, stropovi, kasetirani svodovi) ublažuje taj opći dojam veličine i unosi više intime i topline. Dva se desetljeća Meštrović zadržavao u takvoj unutrašnjosti: ona odražava, dakle, njegovo poimanje vlastitog »životnog prostora«.

Za razliku od stambene kuće u Mletačkoj ulici, vila u Mejama prava je svečanost rezidencije. Mnogi stoga drže da je Meštrović već od početka zamislio tu građevinu kao svoju buduću galeriju. Položaj i podneblje pružali su mogućnost da se projektira rezidencija u kojoj bi umjetnik boravio okružen svojim djelima. Postoji mnogo nacрта i skica Bilinića i Marasovića koji su prethodili današnjem rješenju. Svima je zajednički svečani pristup usponom prema Meštrovićevu ukusu. Široko stubište i veliki podesti postupno približavaju posjetitelja rezidenciji koja se izdiže na terasi. O izgledu rezidencije Meštrović se kolebao. No siguran je bio da se palača prema

moru treba otvoriti zasjenjenom ulaznom ložom. Jedino u dva nacрта, koji su vjerojatno Meštrovićeve crteži, prikazan je trijem sa stupovima ispred cijelog pročelja jednokatnice. Na jednom od njih trijem je povučen i na obje bočne strane. Prema zasjenjenom prostoru otvaraju se uski visoki prozori. Iznad trijema prvi je kat sa sedam prozorskih osi na pročelju, natkriven šatorastim krovom. Do rezidencije se uspinju stube usječene u ogradu terase na kojoj je ljetnikovac. Unutrašnjost je razdijeljena u tri poprečne prostorije; skice o njihovoj pregradnji nisu dovršene. Stupovi su jednostavni, četverokutni. U drugoj skici slično crtanoj, tri su izdužena poprečna prostora označena tako da je srednji smanjen, a kolonada jonskih stupova nastavlja se s rizalita i na taj unutrašnji »pacij«. Visokim stubište uspinje se do terase na kojoj je rezidencija. Unutrašnji prostor nije potpuno riješen. Prema trijemu, samo na pročelju, otvaraju se visoki prozori i vrata. U prvom katu proteže se ravno pročelje sa 11 prozorskih osi nejednako raspoređenih: tri su prozora nad rizalitima, pet je nad »pacijem«. Takvo rješenje čini mi se najzanimljivijim i po mjerilima i po čistoci kompozicije. Nažalost, ono je napušteno i većina daljnjih skica, uglavnom Bilinićevih, razrađuje motiv koji će dovesti do današnjeg izgleda. Pročelje je raščlanjeno na tri dijela: središnji — ulazni koji zauzima loža — te dva pokrajna sa dvije ili tri prozorske osi. Tako je zgrada pomalo rasla u širinu, ulazna se loža izdužila, poprimivši današnji oblik, hladan i nezanimljiv, bez osnovnih obilježja Meštrovićeve isticanja plastike građevnih blokova. Prostori u unutrašnjosti, nizani oko velike središnje dvorane, odgovaraju vanjskim licima. U takvim oblicima ostvarena je današnja rezidencija dugačka 54 m (polovicu duljine zaprema velika loža, samo 2 m kraća od Dioklecijanova Peristila). Istom geometrijskom strogošću zamišljen je i velik perivoj rezidencije, u nagašenim ravnim ploham a dvije terase (jedna lijevo, druga desno od ulaznih stuba), sa šetnicama što se križaju na srednjovjekovni način. Tako je građevina razgoljena »brisanim prostorom« do kamena ili travnjaka, gdje su i živice šišane poput kamenih blokova, kako bi građevne plohe sa svim pojedinostima ostale neometano vidljive i istaknute.

Već u prvom građevnom zahvatu, pregradnji kuće u Otavicama (1910—1912), Meštrovića je privlačilo usklađivanje uspravnih i položajnih pravokutnih masa sa sjenovitim ložama i trijemovima. Pregrađujući, 30 godina kasnije, ruševni sklop staroga kaštilca u Crkvinu 70 na Mejama u Splitu, vertikalni jedva čitljive stare kule dodao je izduženi pravokutnik svoje crkve, suprotstavljajući im jedno veliku praznu poljanu okruženu trijemom. Ni taj prostor, kao ni prostori njegove svakidašnjice, ne odaje uobičajenu udobnost življenja nego srodinu dinamičnoga nesvakidašnjeg života, sredinu stvaranja kipara i prostore njegovih djela.

U planoteci Ateljea Meštrović postoji više nacrti kuća iz Meštrovićeva posjeda, skice njihovih pregradnji ili adaptacija. Nacrti su rutinski rad profesionalnih arhitekata bez nekog značajnog traga Meštrovićeva sudjelovanja ili njegove intervencije.

GRAĐEVINE JAVNE NAMJENE

U civilnoj arhitekturi Meštrovićeva najzanimljivija rješenja namijenjena su — razumljivo — izloženim prostorima: neostvorena Galerija umjetnosti iza palače JAZU, Dom umjetnosti — osobito značajno djelo, a možemo kao poticaj spomenuti i projekt Banske palače u Splitu, koja je osim uredskih prostorija trebala imati i prostore za izlaganje umjetničkih djela.

Meštrović se vrlo rano upoznao s idejama o izložbenom prostoru. Bilo je to za suradnje 1 s profesorom Bajalovićem, projektantom pri opremanju njegova paviljona Kraljevine Srbije u Rimu 1911. godine. Kopije nekoliko nacrti Paviljona (sačuvane u planoteci Ateljea Meštrović) sadrže pojedinosti kojih će se Meštrović sjetiti u skicama mauzoleja: četverokutni prostor nadstroven kupolom što s vanjske strane poprma stubaste obrise. Bliskost toga paviljona Meštrovićevu shvaćanju zapazio je već Marko Car i zapisao iste godine u članku u Ljetopisu Matice srpske: »... Ne samo delima nego i arhitekturom paviljona. Meštrović je stavio svoj pečat na Paviljon 1 Kraljevine Srbije. Čudna zgrada sa asirskim kubetom i egipatskom dekoracijom spolja...« Četnaest godina kasnije, postavljajući spo-

menik J. J. Strossmayeru iza palače JAZU, Meštrović je ponovio već poznatu misao da bi taj trg s juga trebala zatvarati zgrada namijenjena umjetnosti. Naime, prije I. svjetskog rata arhitekt Šen zamislio je na tom mjestu veliku kompleksnu muzejsku zgradu i izradio model koji još nosi obilježja klasičnoga. Meštrović je nastavio razmišljati o tome u vrijeme kad je Šen već napustio historicizam. »Ja predlažem«, piše Meštrović u Novoj Evropi, »mjesto južno od Jugoslavenske Akademije, uz pretpostavku da će se na mjestu današnje zgrade kemijskog laboratorija, koja ni u kom slučaju neće moći ostati, podići pandan današnjoj Akademiji, tako da će obe praviti jednu cjelinu u kojoj Strossmayer savršeno spada.

Današnja zgrada (Akademija) je pretrpana i predmeti u njoj su nagomilani koji i spadaju i ne spadaju zajedno. Za buduću, postojeća zgrada bi ostala znanosti, a nova bi bila posvećena umjetnosti. Zasnovati bi se imala tako da u otvorene arkade dođu arheološki predmeti, u prizemlju skulptura, u prvi kat grafička zbirka, sitna plastika, biblioteka, itd., a u drugi kat slikarstvo. Ovo nisam predložio da bi stvorio okvir spomeniku, nego zato što sam uvjeren o potrebi jedne moderne Jugoslavenske Galerije u Zagrebu, koja će se za kraće ili duže vrijeme podići, a ovo mjesto joj je najprikladnije i najlogičnije da se nastavi ondje gdje je Strossmayer stao.« 25

U planoteci Ateljea Meštrović postoje dva slična nacrti, a na jednom od njih Meštrovićvom je rukom zabilježeno »Akad. Trg 12«; po tome zaključujemo da se skica odnosi na zamisao Galerije umjetnosti, iako se baš ne bi mogla identificirati s opisom u Novoj Evropi. U duhu neoklasicističke arhitekture i njezine sklonosti da upravo muzejski prostori budu oblikovani stilom antičkih hramova, zamislio je Galeriju također u obrisu antičkog hrama okružena kolonadom jonskih stupova. Zgradu je postavio na dvostruko stupnjevano visoko postolje, također namijenjeno izložbenim prostorijama. Čini se, sudeći po ucrtanom ateljeu i studiju, da je Meštrović tu skicu koristio kao tlocrt pri razmišljanjima o svom ljetnikovcu na Mejama. A historičistički Laboratorij ostao je i dalje na svom mjestu.

Položaj laboratorija bio je još neko vrijeme meta rasprava. Ziva želja da se podigne »ve-

lečna« zgrada u kojoj bi se mogli smjestiti svi muzeji koji oskudijevaju izložbenim prostorom, a potreba je bila velika, obuhvaćala je uvijek južni dio Strossmayerova trga. Trebala se kolonadama povezati sa zgradom JAZU. »Zauzimanjem Meštrovića Vlada je odlučila da financijski omogući izvedbu ove osnove. I zaista, Ministarstvo prosvjete je u državni proračun kroz dvije godine unášalo svotu od 1,150.000 Din kao godišnje obroke za otplatu zajma, koji se imao podići za podizanje velebnog muzeja kod Državne hipotekarne banke. Nisu se mogle privesti svrsi, jer su iskrsele zapreke za podizanje muzejske zgrade na Strossmayerovu trgu, pa se nije ni podizao zajam.«

- U razmišljanjima o Banskoj palači u Splitu Meštrović se ponovno vratio omiljenim stupovima, ali ni taj projekt nije ostvaren. Radio je na njemu s Iblerom, pa je već zbog te suradnje sama zamisao vrlo zanimljiva. Kao da su dvojicu tako različitih umjetnika privukla u tom trenutku pariška sjećanja na impozantnu neoklasicističku arhitekturu pariške Ecole des beaux arts. Četiri krila zgrade s unutrašnjim dvorištem oblikuju četiri smirena pročelja sa stupnjevanim visokim podnožju kojim kruži trijem visokih jonskih stupova; dubokom sjenom uskuiruju i unutrašnje dvorište. Sažimanje ove osnovne građevne misli prati nekoliko skica sačuvanih u planoteci. Sve su pravokutnoga tlocrta i predviđaju kompaktni blok. U jednoj, žustro crtanoj, kolonada je sasvim prizemljena na niskom podnožju preko kojega se ulazi utisnutim stubama. Iznad kolonade, nešto uvučeno, počiva snažna, razmjerno visoka zidna masa s trokatnim nizom prozora. Na istom papiru ta je bilješka okružena s dva mala crteža klasicističke arhitekture, a oba su objekta na visokom postolju s nizom stupova. Konačnom nacrtu prethodila je gracilno crtana skica u kojoj se iznad vijenca, što ga nose mnogobrojne kolumne, nalazi još jedan uvučeni vijenac; u visokom dvostupnom postolju označeni su nizovi prozora. Na konačnom nacrtu zadržano je takvo postolje, smanjen je broj kolumna, izbačen uži vijenac tako da zgrada završava ravnim krovom — vjerojatno po zamisli Iblera jer je to izuzetno za Meštrovića, kojemu je bliži stupnjevan završetak građevine. Na dvorišnu stranu zidna se masa odzo-

go prema dolje proširuje po kat i završava blokom koji u svakom krilu počiva na jonskim stupovima, što nose ravnu gredu. Meštrović i Ibler povjericili su konačnu opremu nacrtu profinjenoj grafičkoj kulturi Ernesta Tomaševića. No, na užem natječaju nisu uspjeli; u žiriju je bio i Plečnik.

Tako su uvijek lijepi i svečani jonski stupovi (izvedeni na Kovačičevoj Burzi), ovdje zamišljeni ne samo kao ured Banske palače u Splitu — jer bi poput Corbusierovih brise-soleila stvarali duboku sjenu ispred prostori-ja. To je još vrijeme kad čistunac Loos zamišlja neboder u obliku velikoga dorskog stupa. Meštrović, zaljubljenik u svjetlo i sjenu, nije se ni kasnije odrekao svoje mediteranske sklonosti k stupovima i zasjenjenim trijemovima, samo je klasičnu kolumnu zamijenio pravokutnim stupom. Ideju je proveo na Domu umjetnosti, jedinoj zgradi javne namjene koju je uspio ostvariti.

Već je govoreno o želji da se izgradi građevina za potrebe umjetnosti u Zagrebu; rješavanju se tada pridružuje i Meštrović svojim skicama. Potom je Hrvatsko društvo umjetnosti »Josip Juraj Strossmayer« preuzelo tridesetih godina inicijativu, odlučivši da podigne Umjetnički dom koji će služiti za umjetničke izložbe i kulturno-prosvjetne svrhe. Raspoložuci skromnim sredstvima, pozvalo je samo četiri arhitekta — D. Iblera, J. Denzlera, L. Horvata i M. Kauzlarica — da uz počasni honorar izrade nacrt i planove. U žiriju je, osim Zemljaka i Kalde, bio i Meštrović. »Projektantima neka u prvom redu bude pred očima«, naglašeno je u raspisu Natječaja, »štednja na prvom mjestu, a da ipak ne dira u reprezentativnost doma, a osobito pažnju neka posvete rasvjeti izložbenih prostori-ja, koju treba naročito sretno riješiti.« Počele su se nizati neprilike, nije bilo odlučnosti niti oko lokacije, predviđala se izgradnja doma i iza Kola ili na »Ciglanu«. Zgrada je tada bila zamišljena kao reprezentativna građevina klasičnog stila, dakle, bliža prvim skicama Meštrovića i vjerojatno Šena. Zamisao nije ostvarena, pa je Hrvatsko društvo umjetnosti »J. J. Strossmayer« stupilo u kontakt s Odborom za podizanje spomenika kralju Petru te predložilo zajedničku akciju: naime, da se umjesto spomenika vladaru podigne Umjetnički dom kralja Petra. U takvoj pri-

lijč Meštrović se osobno angažirao, a gradska općina obećala je zemljište. Međutim, kad je Društvo inženjera doznalo da su izrađeni nacrti po Meštrovićevoj ideji, tražilo je da se raspiše natječaj; no, to je odbijeno jer već nekoliko prethodnih pokušaja nije uspjelo. Inženjerska komora zahtijevala je potom da se projekt povjeri ovlaštenom inženjeru. Unatoč protestima, nakon dva raspisana natječaja bez povoljnih rezultata, počeo se godine 1934. — graditi Dom umjetnosti prema Meštrovićevoj zamisli. U pripremama i izgradnji Doma umjetnosti u Zagrebu (sada Muzej Revolucije), Meštrović je okupio suradnike, najistaknutije arhitekta svoje i mlade generacije: Kalda, Bilinić, Marasović, Ibler, Horvat, Zemljak, Molnar, Z. Kavurić, koji su tehničkim iskustvima i smionošću invencije omogućili da se ostvari ovo lijepo, zajedničko djelo, po mnogo čemu izuzetno djelo u razvoju novijeg hrvatskog graditeljstva.

Završnom rješenju, kao pri svim projektima kojima se Meštrović bavio, prethodio je niz skica i nacrti arhitekata. Zadatak nije bio lak. Prema konačnom zaključku Dom se trebao graditi na prostoru tzv. Trga N, koji je 42 imao oblik nepravilna izdužena četverokuta. To je u Meštrovića odmah izazvalo omiljenu predodžbu centralne građevine usred trga. Smjerovi ulica što su se slijevali prema trgu, križajući se u produžetku istabanih pješačkih putova, postavili su problem orijentacije zgrade i njezina točnog smještaja. Zamišljajući 43 centralnu građevinu, samu usred trga na tratinj, kolebalo se između dviju varijanti, kako to opisuje u pismu suradniku H. Biliniću (g. 1935?). »Ni po varijanti 2 ne bi objekt bio potpuno smješten u sredinu prostora, a pogled iz obje ulice, Zvonimirove i pogotovu Boškovićeve bio bi mnogo nepovoljniji nego što je u prvoj alternativni. Nešto je povoljnije iz Račkoga ulice, što je udaljeniji, ali ga se zato baca suviše udesno, ka zgradi Akademije i stvaraju se dvije asimetrije što po prvoj varijanti nije slučaj. Meni se dakle čini da bi mogli ostati na prvoj alternativni jer se tako najmanje zapaža i nepravilnost. Iz Račkoga ulice neće se primijetiti da je prostor s protivne strane širi, iz Zvonimirove ulice neće se primijetiti da je prostor s druge strane uži. Jedino sa trotoara Akademijine zgrade i sa suprotne strane, no to je manje

zlo nego iz ulice sa veće udaljenosti. Kod reguliranja trga dade se tome doskočiti ako se nasade sa stablima postavne na jednakoj udaljenosti od centralnog objekta. Širina one male ulice što ide prema Zboru može se povući kroz cijeli trg na strani Zvonimirove ulice.« Već ovih nekoliko poslovnih rečenica, napisanih suradniku, pokazuje koliko je Meštrović inzistirao na centralnom položaju građevine, koliko mu je bila važna veza Doma s ulicama što teku prema njemu; vidi se također kako su mu zelene barijere drvoreda razmještene u jednakoj udaljenosti od Doma, a ne od uličnih pročelja trebale u tome pomoći. Kasnija hortikulturna rješenja nisu poštivala Meštrovićeve zamisli; samovoljno su ucertani putovi neprihvatljiva vijugava oblika, a posadena je visoka vegetacija, koja na važnim vizurama prekriva lice zgrade. A zamišljeno je da ne bude ni s čim skrivena, da bude odasvud vidljivo njezino neobično obliče usred velikoga trga.

Valjkasti oblik Domu daje velika središnja 44 kružna dvorana s nadsvijetlom — njegov osnovni prostor, namijenjen izlaganju skulpture. Oblik dvorane i način rasvjete svakako sažimaju dugogodišnje Meštrovićevo iskustvo u izlaganju skulpture. Prstenasti balkon, što kruži dvoranom na visini I. kata, gradi stupnjevani prijelaz prema donjem betonskom dijelu kupole i zatim prema njezinoj užoj kaloti osutoj luksferima. Sredina dvorane ostaje tako vizualno povezana s kupolom te omogućuje izlaganje i najvećih skulptura, a manjim pak izlošcima prikladniji je prostor pod prstenastim balkonom manjeg mjerila. Balkon je bitna veza valjkaste izložbene dvorane s velikim prstenastim prostorom u gornjem dijelu njezina vanjskog oboda, a namijenjenom za izlaganje slika. Središnja je dvorana u prizemlju povezana dvojim vratima s dvjema poluprstenastim, također izložbenim prostorijama. Tako cjelokupni izložbeni prostor čini povezanu cjelinu u kojoj se istodobno moglo održavati i 6 izložaba. Sve su dvorane povezane s ulaznim vestibulom iz kojega se ravno ulazi u veliku kružnu dvoranu, desno i lijevo pristup je poluprstenastim dvoranama, a stubištem se dolazi u veliku prstenastu dvoranu, odakle se trima vratima izlazi na balkon. Od izložbenog prostora sasvim su odvojene poslovne i društvene prostorije, preda

vaonica itd. Za tu namjenu predviđen je cijeli polukat uz donji dio vanjskog oboda srednje dvorane. Uzi je od I. kata jer se pred njim još nalazi i trijem s kolonadom, prema kojemu se otvara izduženim prozorima što se nastavljaju iz prizemlja; u prostorije se može ulaziti i posebnim ulazom. Velika središnja dvorana i prstenasta s balkonom na I. katu dobile su nadsvjetlo, prema mišljenju umjetnika, bitno za pravilno osvjetljavanje umjetnina. Jedino su dvije poluprstenaste prostorije u prizemlju osvijetljene kroz uske visoke prozore u trijemu, ali one su bile namijenjene za vrlo različite načine izlaganja. U podrumu su predviđeni svi tehnički uređaji potrebni za pravilnu ventilaciju prostorija, njihovo provjetravanje, klimatizaciju i grijanje — za ono vrijeme tehnički izuzetno moderno zamišljeno i najsuvremenije opremljeno.

Kružno kretanje osnovni je smisao te građevine, zamišljene u tako primarnom geometrijskom obliku valjka. Pri kružnom se kretanju ne izobličuju izlošti kao u izduženim četverokutnim dvoranama zbog perspektivnog suženja, jer gledalac u vidnom polju obuhvaća uglavnom neizmijenjene forme. Mislim stoga da kritičari nisu s pravom Meštroviću prigovarali da kružni oblik onemogućuje pravilno izlaganje. Dakako, takav je oblik prikladan za nizanje pojedinačnih umjetničkih djela, slika i plastike. Naprotiv, za tematske izložbe s panoima i za načine na koji Muzej Revolucije danas predložuje komplekse svoje povijesne građe tako zamišljen prostor ne može zadovoljiti.

Povijest naše Revolucije zaslužuje da bude predložena u suvremenoj zgradi s prostorima koji bi bili oblikovani sukladno s temama. Upravo secesija — iz kruga koje je Meštrović potekao, a da joj u arhitekturi nije potpuno pripadao — isticala je prednost kružnih formi, u suprotnosti prema uobičajenim neoklasičističkim pravokutnim prostorima izlaganja. Tako je O. Wagner naglašavao značenje jedinstvenog prostora za izlaganje umjetničkih djela i zabilježio to i u svom sveščiću darovanom Meštroviću: nikakvo nizanje prostorija, nego hala, jedinstven prostor, koji omogućuje cjelovit pregled izloženih predmeta. Paul Bonatz gradi u Stuttgartu okruglu izložbenu dvoranu sa 24 stupa koji nose unutrašnji vijenac. Meštrović je, prebacivši stu-

pove na pročelja, išao i dalje od jedinstvenog centralnog prostora: veliki majstor usmjeravanja i organizacije kretanja obujmio je središnju dvoranu s dva prstenasta i dva poluprstenasta prostora i tako organizirao novi način kretanja: kružni. Kiparov stariji suvremenik F. I. Wright, gradeći 5 godina nakon Doma umjetnosti glasovit Muzej Guggenheim u New Yorku, ističe da mu je upravo »kružno kretanje osnovni cilj gdje oko neće sresti kutova ni brutalne promjene forme«. Bio je to nov, savršeniji način kretanja: u spirali.

Kružni prstenasti prostori te dinamika kružnog kretanja u njima jasno se očituju na vanjšтини građevine, trijezno, bez jedne suviše pojedinosti. Rasvjeta prostorija, u svim raspisima Natječaja postavljena kao glavni zadatak, riješena je ovdje odlučno, funkcionalno i likovno profinjeno. Osnovni izgled građevini daje impozantni tambur prstenaste dvorane koji počiva na pravokutnim stupovima što kruže uokolo, gradeći duboko zasjenjeni trijem. Dom umjetnosti, poput svih građevina što ih je Meštrović zamišljao, istaknut je na povišenom stubastom postolju. Valjkasti oblik raščlanjen je tako u dva dijela: donji visoki crno-bijeli plašt — pravokutni stupovi nanizani užom stranom prema obodu — počiva sav u nemiru svjetla i sjene, kao da lebdi, jedva dodiruje masivno kameno postolje; gornji, kameni bubanj prstenaste dvorane odvaja se jedinstvenom masom i bjelinom od trijema koji ga podržava. Da bi to jače naglasio, Meštrović je lagano uvukao cijeli kameni bubanj I. kata tako da počiva na jedva zamjetno izvučenim stupovima. Iako neznatan, to je estetski vrlo profinjeno detalj, kojim se Meštrović već zaokupio pri crtanju kolonada za svoje trobrodne crkvene prostore. Na taj način stupovi se više ne doimlju kao urezani u jedinstven plašt — što bi davalo dojam težine i unosilo monotoniju Behrensovih ili Hoffmanovih kompozicija — nego se antički ocrtavaju, neovisni i lijepi, u cijelom obliću; kružeći obodom valjka, u različitim prilikama rasvjetle njihove izdužene bočne strane ulaze u raznoliku igru sjena. Iza njih, na dnu trijema, u dubokoj sjeni naziru se vertikalne uskih dugih prozora koje ritmičkim nizanjem naznačuju unutrašnji valjak. Zgrada ne završava ravnim obodom, kako je isprva zamišljeno, nego kalotom kupole

oko koje kruži paraboloidni svod prstenaste dvorane. Taj treći dio zgrade, koji jasno označuje odnos kružne centralne dvorane i prstenastog prostora oko nje, osebujan je ne samo lijepim funkcionalnim oblikom nego i gradom. Jedino ovdje otkrio je Meštrović, zaljubljenik u kamen, sivu građu cementa, dosad skrivenu samo u betonskim nosačima kamene građe. Prema prvoj zamisli gornji dio Doma trebao je završavati ravno, s upu- 44 štenim nadsvjetlom i terasom unutar prstena. Godine 1936. izmijenjen je prvotni projekt, središnji je prostor natkriven velikom kalotom, pa se ispod nje iz prstenaste dvorane moglo krenuti na prstenasti balkon u mjesto na terasu. Kalota u sirovij gradnji cementa i niži prsten paraboloidnog svoda obasuti palucanjem luksfera djeluju zanimljivo i suvremeno, a maurski razigrano. U suptilno odvađenim proporcijama cjelokupne građevine izvršno je odmjeren i odnos odvojene mase: napeta betonsko-staklenasta jako istaknuta opna podređena je smirenoj težini kamene građe. Već je spomenuto kako je ovdje Meštrović nijansirao obradu kamena da bi postigao grafičku igru te kako je koloristički postavio odnos kamena i cementa. Pri ostvarenju tako složena zadatka Meštrović je spremno prihvaćao predložene moderne materijale i konstrukcije; ali sve je bilo usklađeno s osobinama kamena i njegovom dominantnom ljepotom. Dopremljeno je 2500 tona blokova iz bračkih kamenoloma. Od impozantnih klesanaca izvedeni su potpuno stupovi trijema i svi vanjski zidovi. Tek unutrašnje obodne stijene građene su opekam. Građevne pojedinosti, statički važne za ostvarenje zamisli, usklađene su tako da su sve stropne konstrukcije, najsmionije u svojoj zamisli, uključene u neovisan sistem betonskih stupova i betonskih temeljnih svodova duboko usidrenih u neprikladnu zemljištu. Naime, sredinom trga prolazi glavni odvodni kanal toga dijela grada, smješten razmjerno plitko, pa su svi temelji morali biti tako zamišljeni da ga flankiraju i nadvisi specijalnim konstrukcijama. Tako usidreni betonski stupovi nose prstenastu dvoranu i eliptičnu armirano-betonsku kupolu koja natkriva središnji prostor. Promjer joj je 19 metara, a izvedena je u jednom komadu. Prstenastu dvoranu na I. katu natkriva paraboloidni

svod, širi od 8 metara. Svi svodovi izvedeni su u staklenim priznama. Zemljak piše godi- 39 ne 1939, ističući građevne vrijednosti i osobitosti Doma, da ta »stakleno-betonska kupola predstavlja najveću do sad izvedenu konstrukciju ove vrsti u Evropi«. Dakako, da na toj tehničkoj strani nisu Meštrovićeve zasluge. On je zgradu obilježio snagom svog likovnog poimanja i ekspresivnošću svoga izraza, brižno odabravši široku suradnju najboljih arhitekata i inženjera, najvjestitijih suradnika i u betonskim i u kamenim konstrukcijama. Konačno i s potrebnim i ne malim novčanim sredstvima, dobio je Zagreb, središte likovnog života, dostojan Dom za svoje kulturne manifestacije, osebujno izražen u plemenitom kamenu i oporom betonu.

U brojnim skicama i nacrtima Meštrović i njegovi suradnici zamišljali su tu kružnu građevinu usred trga koji se posebnim nasipima trebao oblikovati u lagano povišenje gdje bi stajao Dom. Ponajprije tehnički razlozi — plitki položaj odvodnog kanala itd. — nametali su takvo povišenje, ali ono je bilo blisko i Meštrovićevim nastojanjima da građevina bude na brisanom prostoru, povišena i za pogled ničim ometana. Želio je svoju kružnu građevinu usredotočiti ravnim pristupnim putovima, a predodžbu njezine vrtnje zaustaviti s dva stupa koji bi flankirali ulaz. 45 Zamišljao ih je različito: četverokutnima, osmerokutnima, pravokutnima, u obliku kolumne, višima ili jednako visokim; ali kad se odlučio za kupolu, napustio je stupove i zadržao ničim pomućeno kruženje trijema kojemu ulaz određuje Meštroviću drag, dug, snažno zacrtan širok pristupni put. Nažalost ovaj važan potez danas je izmijenjen, naglašavanjem uklopljenog kružnog bazena.

Zgrada je često pregrađivana, prostor oko nje mijenjan, nisu poštivane umjetničke vrijednosti Doma, a i one su prošle brojne kritike i negativne ocjene. Unatoč svemu, prema mojem mišljenju, Dom umjetnosti značajan je spomenik našeg graditeljstva. Nastao je u stvaralačkoj suradnji brojnih stručnjaka: kamencara, graditelja, klesara, kipara i inženjera, pa je već i takva suradnja značajan moment u razvoju našeg graditeljstva. Sudjelujući na toj nesvakidašnjoj gradnji mnogi su ponijeli dragocjena iskustva koja su unaprijedila naše obrte, vrednovanje građe i nje-

zinu znanlačku primjenu. Razboritost rasporeda prostorija, tehnička dostignuća i krajnje jednostavna forma valjka u profinjenom likovnom izrazu daju toj palači, izuzetnom zaključnom spomeniku u našem kratkom razdoblju ekspresionizma, osobito značenje na prekretnici prema arhitekturi funkcionalizma. Posljednja u raskoši kamenog materijala, ta je građevina i prva u smionoj betonskoj konstrukciji, razapetoj snagom i maštom kipara, znanjem i odvažnosti inženjera.

3/1 Corbusierova misao da je »arhitektura stvar plastičkog oblikovanja« našla je i u tom djelu čistog geometrijskog oblika potvrdu, a dokazala mu suvremenost.

PREOBLIKOVANJE GRADSKIH PROSTORA

Stvarajući nove ambijente ne samo za svoje građevine, Meštrović je ulazio u gradske prostore »gigantizmom svoje ličnosti« (kako je to nazvao Ehrlich u pismu umjetniku), birajući najprikladnije položaje za svoje skulpture opterećene simbolikom. Njegovi su kipovi, razasuti diljem cijele naše domovine, stvarali posebna ozračja ulicama i trgovima, odražavajući uvijek istu snagu Meštrovićeva pristupa. Upravo zbog toga izazivali su velik otpor i burne polemike, pa nije naodmet da u sklopu njegova poimanja arhitekture spomenemo i njegova urbanistička shvaćanja.

Već je istaknuto da je Meštrović upravo u krugu Wagnera upoznao nastojanja po kojima se ulica ili trg drže cjelinom koju treba oblikovati kao jedinstveno umjetničko djelo, s istom raskoši kao i pojedinačno pročelje. Meštrović je pri tome bio uvjeren da je »skulptura najljepši ukras gradskog prostora«. Najneposrednije tumačenje tog stava naći ćemo u riječima umjetnika kojima komentira izbor mjesta za spomenik J. J. Strossmayeru te ističe niz pojedinosti karakterističnih za svoj stav prema gradskom prostoru; te će nam riječi biti u mislima kad budemo razmatrali i neke druge njegove intervencije u urbanim jezgrama:

»... Ja predlažem mjesto južno od Jugoslavenske Akademije, uz pretpostavku da će se na mjestu današnje zgrade Kemnijskog laboratorija, koja ni u kom slučaju neće moći ostati, podići pandan današnjoj Akademiji,

tako da će obje praviti cjelinu u koju Strossmayer savršeno spada. ... Ovo nisam predložio da bi stvorio okvir spomeniku, nego zato što sam uvjeren o potrebi jedne moderne Jugoslavenske Galerije u Zagrebu, koja će se za kraće ili duže vrijeme podići a ovo mjesto joj je najprikladnije i najlogičnije da se nastavi ondje gdje je Strossmayer stao. Fakat da je danas ulaz Akademije na drugoj strani, nema nikakva značenja, jer se sporedni ulaz može već danas napraviti na južnoj strani, a prilikom izvođenja cijele osnove može se prenijeti i glavni ulaz na drugu stranu, koji, ovakav kakav je, sa svojim stubištem, ionako nije na visini i u skladu sa cijelom zgradom. ... Idejno ako se hoće da je Strossmayerov spomenik uz Akademiju onda je on na južnoj strani više uz Akademiju nego na sjevernoj prvo zato što se može postaviti bliže zgradi da sa njome u čitavu krugu posmatranja čini cjelinu, drugo što ga ne dijeli put i promet od same zgrade i treće što je skrovitije i dostojnije mjesto. Estetski i arhitektonski razlozi su još jači. Postavljanjem spomenika na južnoj strani dopušteno nam je da ga udaljimo ili približimo zgradi toliko i tako kako će najbolje biti u harmoniji sa fasadom, koja je za spomenik najbolje zalede, a on njen ukras, drugo, stvara se takva situacija da se spomenik može posmatrati sa potrebnih daljina na tri četvrtine kružnice oko njega. To se tiče samog prostora između Akademije i suprotne zgrade on je danas savršeno besmislen i bezukusan. To niti je trg niti park. Četiri visoka stabla bez sjene kao na groblju, dvije male aleje desno i lijevo od Akademije sa cvergl-stablama, i neko grmlje iza same Akademije (da pokrije, valjda javni zahod komu se našlo mjesto iza Akademije). ... Sa prostorom sjeverno od Akademije stoji sasvim obrnuto, u svakom pogledu. Idejno; odjeljen od Akademije kolnim putem i tramvajskom prugom, Strossmayer, okrenuvši tobože lice Akademiji, u stvari bi ga okrenuo cesti i tramvaju, a leđa aleji, odnosno publici. Sa arhitektonske i estetske strane ispala bi stvar jedna besmislica: spomenik koji se može promatrati samo sa mizernih stepenica Akademije (čak ni sa sredine ceste kad ne bi išao tramvaj, ne bi bilo dosta odstojanja) on sa okolinom ne bi imao nikakve arhitektonske veze, nikakva zaleđa da se vidi od

kuda cjelina i silhueta... Na stranu da se ovdje radi o Strossmayerovu spomeniku, ali svaki pravi spomenik je arhitektura ili nakit arhitektonskoj cjelini, a ne parku, — u park može doći kakva vila, kakav satir ili slično, u mraku sa stablima i zelenilom, a ne jedna strogo držana figura u bronci, čije lice znači čitavu epohu u jednom narodu.»

Možda predug, taj citat nije naodmet jer je neposredan tumač Meštrovićeva načina razmišljanja, vrednovanja prostora i estetske ocjene cjeline u koju će smjestiti spomenik. Prema citiranome, Meštrovića su ponajprije zanimale završene urbane cjeline; sve svoje javne spomenike zamišljao je ili postavljao u odgovarajućim gradskim predjelima. Ali pre-malo se obazirao na njihova kulturno-povijesna obilježja; obuzet simbolikom svojih ličnosti, znao je dragocjene povijesne jezgre podrediti snazi i veličini svojih likova, a to je, dakako, izazivalo suprotstavljanja ne samo konzervatora i stručnjaka.

Odabirući mjesto u gradskim sredinama, Meštrović je uvijek tražio da se spomenik postavi na kraju vizure trga, u efektnom okviru pročelja kakve lijepe ili istaknute građevine: Marko Marulić na Trgu braće Radića u Splitu (g. 1924), J. J. Strossmayer pred začeljem palače JAZU u Zagrebu (1926), Grgur Ninski u Splitu (1929), neostvaren Kraljev kamen na Titovoj obali u Splitu (1934), Zahvalnost Francuskoj — spomenik u Beogradu, s pozadinom Vojno-geografskog instituta (1930), Medulićev spomenik ispred umjetničkog paviljona u Zagrebu (1933). Pri tome je pazio da uokolo spomenika bude oslobođen prostor u veličini tri četvrtine kruga. Osobito slikovito zaleđe predvidio je za spomenik Ruderu Boškoviću koji se trebao podignuti u Dubrovniku o njegovoj 150. obljetnici: «... ja mislim da Ruderov spomenik treba podići gore povrh skala pred crkvom reda kome je pripadao i bez kojega možda ne bi nikada postao što je postao» (g. 1937). Bočnom vizurom obogatio je svoje rješenje Grgura Ninskog na Peristilu, te spomenik Zahvalnosti Francuskoj u Beogradu. U tom smislu Meštrović je u Novom Sadu prihvatio veliki prostor za spomenik Miletiću, razapet u simetriji trga, između fasade gradske kuće i katedrale, kao i način kako ga je suptilno raščlanio Neidhardt novim bočnim Corbusierovskim vizurama kroz

stupove novogradnji. Meštrović je također volio duge jedinstvene potcize fasade i kod svih tih zahvata uvijek je imao na umu da spomenik bude što manje ledima okrenut publici i da bude zatvoren u »skrovitijem i dostojnijem mjestu«. Takvi su prostori morali omogućiti duže neometano estetsko doživljavanje u slobodnom kruženju oko spomenika u »potrebnoj daljini na tri četvrtine kruga oko njega«. Na tu važnu činjenicu danas se često zaboravlja, pa se spomenici, lišeni okruženja mira, svode na saobraćajne elemente (Kačić-Miošić u Mesničkoj ulici, Fernkor-nov sv. Juraj na Trgu Maršala Tita itd.). Osobit mir i izolaciju usred živahnog gradskog prometa sačuvao je Zdenac života na Trgu Maršala Tita. On je svojom kružnom formom i ukras prostora ispred kazališta i oaza zadržavanja i neometanog mirnog promatranja spomenika, do kojega se spušta u krugu zacrtanim stubama. I tu, kao i u drugih spomenika, očituje se Meštrovićeva odbojnost prema parkovnom zelenilu: Zdenac života upustio je na nižu razinu i strogo odvojio kamenim sjedištima i stubama od okoliša; na Strossmayerovu trgu uklonio je s omalovažavanjem sve nasade iz razdoblja historizizma koji su parterima povezivali dvije palače. Sasvim protivno takvim svojim stavovima iz zreloga razdoblja, Meštrović je spomeniku romantičnom pjesniku Luki Botiću, djelu svoje prve mladosti, odredio mjesto izvan grada, i »na vrhu brda Marjana da sanjari između borova koje je on tako toplim osjećanjem opisao«.

Meštroviću su u gradskim jezgrama bila odbojna bezlična historizirana pročelja ili sitno tkivo malih ulica. Volio je okvir snažnih pročelja, osobito ga je privlačila antika, ali istodobno ga je uzbuđivala želja da im se nametne orijaskom snagom svojih spomenika.

Kaptolski prostor u Zagrebu zamislio je Meštrović oblikovati tako da se »postavi kralja Tomislava u memnonovskim dimenzijama sjedeći u os crkve, a po strani Cirila i Metoda u istim omjerima stojeć« . U odgovarajućoj udaljenosti, u skladu prema dimenzijama kipa, zamišljene su nove okolne zgrade, za što se predviđalo rušenje čitavih blokova Dolca, kako se zaključuje prema Bilinićevu projektu regulacije trga. Na isti način, također neostvareno, Meštrović je predviđao ru-

šenje blokova u srcu Dioklecijanove palače, sjeverno od mauzoleja. Zamislio je, na tom mjestu velik trg kralja Zvonimira s kraljevskim kipom u dnu trga sa zaledem razgoljene Papalićeve palače, a s obiju strana flankiraju ga »novogradnje«; za tu svrhu predviđeno je rušenje kompleksa većeg od mauzoleja s peristilom.

- 7/3 Iako u Peristilu, za razliku od dosadašnjih zamisli, nije Meštrović zamislio ni najmanje zahvate, položaj Grgura Ninskoga u tom prostoru izazvao je najviše polemika u cijelom
- 8/1 Meštrovićevu stvaralaštvu. Meštrović je, darovavši spomenik Luke Botića i Marka Marulića, odlučio da Splitu daruje i spomenik legendarne ličnosti Grgura Ninskoga, s time da bude postavljen u unutrašnjost Dioklecijanove palače. Isprva je prihvatio mišljenje arhitekta Kellera — vrlo dobrog poznavaoца antičkog i srednjovjekovnog Splita, koji je s mnogo senzibiliteta i spretnosti rješavao adaptiranje zgrada u toj cjelini — da se spomenik Grguru Ninskome podigne na očičenom arheološkom prostoru na istočnoj strani mauzoleja. U vizualnom smislu mjesto je bilo vrlo dobro odabrano; potpuno u skladu s Meštrovićevim shvaćanjima, masiv vlebnog mauzoleja s vertikalom zvonika u pozadini bio bi veličanstven okvir kipu. Kad su na zapadnoj strani Peristila zatvorili ulaz u grote, Meštrović se odlučio za Peristil, za mjesto ispred velikog zapadnog luka. Odabrao je, dakle, ponovno uzak zatvoren prostor — u njegovu dnu bio bi lik Grgura; u prvom prijedlogu napustio je zanimljivu, za nj neuobičajenu horizontalnu vizuru. Meštrović se svakako odlučio za jedinstveno ličje okvir spomeniku Grguru. Iz skica se vidi da je za taj drugi okvir izmijenio i gestikulaciju i veličinu prvotnog lika. Zamislio je Grgura na rubu Poljane kraljice Jelene, na visokom postamentu (veličine oko 4 m), uzdignute ljevice i s knjigom u spuštenoj desnici. Premještajući
- 62 Grgura Ninskog u Peristil, Meštrovića je privukla snaga lukova, pa je komponirao unutar luka uzdignutu biskupovu ljevicu, koja se svija prateći dalje obod luka u središtu kojega je glava Grgurova; desnica s knjigom podigla se pak do imposta kapitela, odakle se u uskovitanim naborima u međuprostoru kolumna uzdiže njegovo tijelo. Da bi to postigao, spustio je postament, smanjio ga u

odnosima prema profilacijama podnožja Peristila, a lik je Grgura udvostručio; bila je to najveća visina (8 metara) dotadašnjih Meštrovićevih spomenika. Usklađujući upravo antičkim skladom proporcije lika Grgura s rafiniranim profilacijama kapitela i kolumna Peristila, Meštrović je stvorio kip izuzetno harmoničan; a lišen previsokog postamenta koji bi ga izolirao, kao da je zakoračio u prostor, pa umjesto da bude podređen, našao se u ravnojpravnoj igri sa starim zdanjem. »Grgur Ninski jest, napokon«, kako je rekao Karaman, »sretno djelo Meštrovića u naponu njegova stvaranja, kolosalno u smjelim razmjerima a jako u vanrednoj realizaciji izraza, života i pokreta; gorostasni lik Grgura Ninskog podsjetit će svakog posjetioца Splita, da smo već pred hiljadu godina, pod okriljem svoje nezavisne, nacionalne države, tu bili, tu se borili i pripremali skoru ctničku asimilaciju posljednjih otpornih ostataka romanskih žitelja onda još zatvorenih unutar zidina nekoliko dalmatinskih primorskih gradića.« Iako, dakle, estetski brižno skladan, ako potvrdju Meštrovićeve skice, spomenik Grguru Ninskome u idejnom smislu suprotstavljen je toj istoj sredini, potiskujući njezine jedinstvene spomeničke i estetske kvalitete, svedene tako na politički supstrat, na antitezu njegova dijalektički zamišljena lika. Sve je to dalo povoda raspravama, člancima, predavanjima; jedni su branili estetske vrijednosti i povijesnost antičkog spomenika, a drugi su pak opravdavali buntovnu prisutnost hrvatskog biskupa u Peristilu cara Dioklecijana (još neumoljiva progonitelja kršćana). Rasprave su prešle granice lokalnog splitskog novinstva, o tome se pisalo u zagrebačkim i beogradskim listovima, čak i u inozemstvu, a privukle su i neke naše književnike (V. Nazor). Mišljenje konzervatora Karamana bilo je da Grguru Ninskome nije mjesto u Peristilu »zato što se Grgur Ninski ne bi... podredio arhitekturi careva Peristila već bi je svojim kolosalnim dimenzijama i svojim vanrednim životom i pokretom izmijenio u njezinu tradicionalnom izgledu, svladao i sebi potčinio u ukupnom utisku, te u svakom slučaju ponizio je na okvir modernog spomenika«. Takvo mišljenje ostalo je zapostavljeno i Grgur je postavljen u Peristilu. Otkrivanje spomenika bilo je vrlo svečano, s brojnim

- i uglednim uzvanicima; nisu bili nazočni arheolozi konzervatori Karaman i Bulić. Koliko je ocjena Karamanova bila točna potvrđuje činjenica da su odmah nakon okupacije fašisti demontirali Grgura, ne, dakako zbog vrednovanja estetskog obilježja Peristila, nego zbog simboličkog značenja dugog nacionalnog otpora Latinima koji je Meštrović izrazio likom borbenog glagoljaša biskupa. Kad se nakon oslobođenja ponovno željelo postaviti lik biskupa Ninskog, zaboravilo se, po mom mišljenju nažalost, na staru »lokaciju« u čemu su se slagali i Keller i Bulić i Karaman, a prihvatio ju je isprva i sam Meštrović. Karaman je obrazložio da »nema nikakve potrebe ni razloga da se sa bilo koje strane uporno traži rješenje upravo u Peristilu, kada se sa svim težnjama i željama pobornika Peristila jednako udovoljuje, i ako se postavi kip Grgura Ninskog na onaj slobodan prostor sjeverno od stolne crkve. I tu dolazi jednako do izraza idejna veza spomenika sa poprištem Grgurove borbe; i tu afirmišemo naš život u samom srcu rimske palače.« Tražio se položaj na više mjesta izvan gradskih zidina i konačno je izabrano mjesto na rubu, između brisanog prostora sjevernog obrambenog poteza palače i živog gradskog prometa. Okrenut leđima prema ruševnom kompleksu benediktinki sv. Eufemije iz XI. st., usmjeruje Grgur svoje riječi u prazninu šumarka; spomenik se doimlje idejno neobjašnjen, zaboravljen, napušten, ovaj put od vlastitog naroda koji u vrevi brza mimo njega. I u estetskom smislu izgubljen su osnovne vrijednosti mijenjanjem vizura, orijentacijom spomenika na uski vrlo prometni pločnik na lomu ulice, umjesto da je omogućio ravan pogled. Kad je već prihvaćeno nekoliko smionih diskutabilnih arheoloških zahvata u samom Peristilu, nije li se moglo dopustiti Grguru Niskome da nađe svoje mjesto sjeverno od mauzoleja, koje su mu odredili konzervatori u vrijeme najžešćih debata. Bilo bi mnogo toga obilježeno takvim potezom!
- 4 Manji lik Grgura Ninskog iz prve zamisli darovao je Meštrović gradu Varaždinu. Prilikom davanja sam je odabrao mjesto koje ima oblik malog trga omeđenog sa zapadne strane Petrovićevom kućom, sa sjeverne zidom franjevačkog samostana, s istočne franjevačkom crkvom, a s južne je strane ova mala piazzeta

ta otvorena i nastavlja se dalje u trg. Na tom su se mjestu nalazili betonski ostaci ratnog spomenika iz I. svjetskog rata, što je opet pobudilo na simboličko lociranje spomenika da »simbol tuđinske tiranije načini mjesto simbolu tisućgodišnje naše nacionalne kulture i životne snage našeg naroda... upozoravajući Varaždince neprestano da je obrana narodnih svetinja na Dravi i Muri baš tako potrebna kao i u Dioklecijanovoj palači«. Dakako da je sve to ponovno izazvalo brojne polemike.

Nije prošao bez polemike ni Meštrovićev projekt u Splitu »Kraljev kamen«, zamišljen kao dodatak splitskoj obali, ali i njezin bitni akcent koji bi naglašavao pristup gradu. Meštrović je držao da osim spomenika predviđenog kralju Tomislavu u gradskoj jezgri, istaknuti lik značajne povijesne ličnosti valja postaviti i na ulaz u grad. »Kraljev kamen« — visok kameni blok s reljefima kralja Tomislava i kralja Petra, svakog s jedne strane — zamislio je položenoga na postolju koje počiva na terasi u obliku 5 stranica osmerokuta okruženih morem; sa stražnje strane trebao je biti vezan s današnjom Titovom obalom nešto zapadnije od Dioklecijanove palače, u blizini tzv. Hrvojeve kule — to je mjesto, naime, Meštrović držao ulazom u grad. Do ostvarenja toga spomenika nije došlo, što je dobro, jer bi taj impozantni kamen, nametnuvši se potezu obale s Palačom, izmijenio mjerilo i osobito obličje grada kojega je majstor toliko volio.

Meštrović je već ranije uočio značenje impozantne skulpture koja obilježuje ulaz u grad ili važnu četvrt, praveći likove svojih Indijana prema ponudi Odbora Fergusonova fonda za uljepšanje Čikaga. Budući da je oblik prostora već bio zadan, nećemo se duže zadržavati na tom projektu, ali ćemo citirati dojam Marka Foteza o tom kompleksu (Fotez je putovao Meštroviću da ga zamoli da za Dubrovnik izradi spomenik Marinu Držiću; 1958. Meštrović je napravio spomenik, ali kip još nije postavljen): »Polazim iz Čikaga autom. Usput na obali jezera Mičigan, na urbanistički izvanredno efektivnom i istaknutom mjestu dva impozantna brončana spomenika, Indijanci Ivana Meštrovića.«

Obuzet ljepotom konjanika i poviješću, Meštrović je kao ukras Zenunskom mostu za-

mislio kraljevske konjaničke likove koji su u parovima sa svake strane trebali obilježavati ulaz u grad, odnosno s druge strane ulazak u Hrvatsku. Kad je Zemunski most već bio gotov («projekat beogradskog izlaza u vizantinskom stilu izradio ruski arhitekt Krasnov»), pojavio se Meštrović sa svojom idejom impozantnih konjanika, što je izazvalo duge rasprave, polemike nespoštednih riječi. Plan nije prihvaćen, a Meštrovićeva obrana u polemici toliko je karakteristična za umjetnikove stavove da je najbolje njemu samome prepuštiti riječ:

»Htio sam da visinom i volumenom odvratim pažnju gledalaca od onih gvozenih nakarada, koje nisu nakarade zato što su gvozdene već zato što su ružne ... oni kanda ne znaju da su baš najljepši primjerci u arhitekturi izrađeni od skulptora i da je čista umjetnička strana u arhitekturi tako usko vezana uz plastičnost za koju baš skulptor mora da ima najistančaniji osjećaj. Koliko je teško zamisliti modernu konstrukciju bez inženjera, tako je teško zamisliti da jedan inženjer sazda nešto lijepo bez arhitekta ili drugog umjetnika sa plastičnim osjećanjima. ... Inženjeri su baš u moderno vrijeme upropastili arhitekturu u njenoj estetskoj strani.«

- 4/6 Pet godina nakon skica za Zemunski most, Meštrović je dulje radio na projektu prema Internacionalnom natjecanju koji je Poljska raspisala za spomenik Pilsudskome. U nekoliko sačuvanih pisama uputio je naš umjetnik primjedbe poljskom konzulu u kojima ponovno nalazimo potvrdu koliko je uporno nastojao da spomenik ne bude izoliran, nego na bilo koji način povezan s gradskim tkivom. »Trg gdje je predviđen spomenik Pilsudskom«, kaže on, »nalazi se izvan grada gotovo bez ikakve veze s njim, izoliran i bačen prema širokom horizontu. Zbog toga, po mom mišljenju, zamisao spomenika koja bi se ograničila samo i isključivo na skulpturalno djelo bila bi teško ili gotovo neizvediva. Zbog toga, tražio sam u svojim sugestijama rješenje koje će uključiti i arhitekturne elemente i tako povezati spomenik s gradom, opirući se u isto vrijeme širokom horizontu.« U ostvarenju te ideje Meštrović je izradio 5 varijanti, tri se odnose na kompoziciju spomenika sa slavlolucom, a dvije uključuju spomenik u središte prstenaste građevine. U

vezi s datim prostornim komponentama Meštrović je odredio i veličinu objekta. Konjanički kip maršala Pilsudskoga trebao je biti visok 25 metara, a slavluluk iza njega dvostruko viši. Prema verziji A velika Avenija svršavala bi eliptičnim trgom gdje bi se u jednom luku dizao vrlo masivan slavluluk, a bio bi »u isto vrijeme i zaleđe spomeniku koji je ispred njega i ulaz u grad, dok bi Maršal ovako postavljen bio u isto vrijeme čuvar i branitelj prijestolnice i cijele zemlje«. U drugoj (B) varijanti, spomenik se nalazi na kraju trga u koji se slijeva Avenija, a slavluluk (s tri luka) znatno je pomaknut i izoliran od okolnih zgrada, da bi mogao biti veza starog i novog dijela grada, vidljiv sa svih strana; Avenija Pilsudski, prolazeći kroz njega, mogla bi produžiti preko rijeke do novoga dijela grada. Budući da je slavluluk u oba slučaja trebao biti velikih dimenzija, u njegovoj je unutrašnjosti zamislio muzej Pilsudskoga, u kojemu bi mogla biti prikazana i cijela epopeja oslobođenja. Pošto je osobno razgledao mjesto i okoliš gdje je kip trebao biti postavljen, napustio je ideju da spomenik bude na završetku Bulevara Pilsudskog, te je izradio treću varijantu prema kojoj je spomenik trebalo podignuti na platou u parku, kako bi istodobno bio vidljiv s Bulevara, ali i s druge strane rijeke Visle. Osim toga u Meštrovića se tada učvrstila ideja da na tom prostoru treba postaviti nešto »veleбно«, što ne bi moralo biti ni u obliku slavluluka. Skicirao je stoga dvije kružne varijante s konjaničkim kipom Maršala u sredini; jedna predstavlja prstenastu građevinu naizmjenično s punim zidom i kolonadom pravokutnih stupova, druga prikazuje kružni trg zatvoren kolonadom dvostrukih stupova. Oba projekta završila su drastičnim, hausmanovskim zahvatom u gradsko tkivo; projekti nisu prihvaćeni, ali se Meštrović vratio istoj kružnoj formi u novim skicama za kraljevski spomenik u Bukureštu. Valjalo je na križanju ulica u Bukureštu formirati trg i prostor za monumentalni spomenik. »Pokušavajući naći prihvatljivo rješenje«, piše Meštrović Ministarstvu u Bukurešt, »kojim bi se uvelo malo reda i uspostavila relativna harmonija u ovo kaotično stanje koje čini slijevanje ulica i avenije na imaginarni još ne postojeći trg, dolazio sam uvijek samo na jedino rješenje i to: treba dati pro-

storu gdje će spomenik biti podignut *kružni oblik*.« Umjesto predložnog promjera od 100 m, Meštrović predviđa raspon od 300 metara i smještanje spomenika u os avenije. Okvir spomenika ne bi bio kulisa nego snažni prstenasti sklop građevine utilitarne namjene (državna administracija, općine itd.). Međutim zalazi Meštrović još dublje u gradsko tkivo. Osim ovako nastalog kružnog trga, zamišlja i novu široku ulicu koja bi kružila oko trga iza prstenastih zgrada. Zadatak ulice posve je suvremeno zamišljen: ona treba prihvaćati sav veliki promet vozila koja se slijevaju prema trgu, trg sa svojim sadržajem predstavlja samostalnu jedinicu, koja se za priredbe može posve zatvoriti za promet bez veće štete za njegov tok. Druga varijanta varira taj koncept u manjem formatu trga. Treća varijanta, zadržavajući kružnu ulicu, predviđa prolaz trgov u dva polukruga u određenoj udaljenosti od spomenika. Zgrade koje okružuju takav trg mogle bi biti stambene, ali izgrađene u zadanoj visini. Meštrović predviđa dvojni spomenik za kralja Karla i kralja Ferdinanda te predlaže više varijanti, ne tako bitnih za njegovo shvaćanje prostora koje se dosad očitovalo zamahom pravog urbanista. Ipak, od cijelog koncepta Meštrović je uspio ostvariti tek brončani kip kralja Karla. Bile su tu već četrdesete godine i nije bio trenutak za ostvarenje kolosalnog i patetičnog spomenika, kako ga je iscrtavao Bilinić te predloživali modeli.

Ideja spomenika krugom zatvorena u središtu kružne cilindrične građevine nije nova; i suviše je efektana da se za njom ne bi posegnulo u raznim stilskim razdobljima, pa i u suvremenoj arhitekturi. Niti dva desetljeća nakon Meštrovićevih zamisli godine 1958. projektirao je J. Barrington Bayley rekonstrukciju Columbus Circlea u New Yorku s nizom arkada u krugu i polukružnom nadgrađnjom u obliku exedre. Promet se ne zastavlja ispred kruga u prstenastoj »obilaznici« nego ulazi ispod lukova i teče dalje ispod velikog kružnog trga. Meštrović je i za Pilsudskog i za spomenik u Bukureštu zamišljao čisti prstenasti oblik građevine s pravokutnim stupovima koji se izmjenjuju s glatkim zidnim masama; J. Barrington Bayley, Gropiusov učenik, zamislio je okružiti stup Kolumba prstenastim zdanjem u »neorim-

skom« stilu usred šume najmodernijih nebodera. Nakon boravka u Parizu potkraj II. svjetskog rata isticao je, pod dojmom Ecole des beaux arts, kako je put moderne arhitekture kriv. Artur Drexler, direktor odjela za arhitekturu i dizajn Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku, držao je taj novi »rimski stil« alternativom za razvoj moderne umjetnosti, pa je sam 1968. organizirao u svom muzeju veliku izložbu upravo o pariškoj Ecole des beaux arts, a komentar u katalogu pobudio je burne kritike. Tu neobičnu, osamljenu pojavu spominjem samo stoga da naglasim kako potreba za vrednovanjem antičke arhitekture i njezina konstruktivizma, neodvojenog od potrebe za lijepim izrazom, tinja i u podsvijesti vremena nakon Meštrovića. Naš majstor, dakle, nije bio nazadn i nije ostao osamljen u prihvaćanju nenadmašivih pojedinosti antičke arhitekture. Ambijenti historizma i nasljeđe secesije učvrstili su u njemu vrednovanje antike. U svoje su vrijeme Ehrlich, Kovačić, pa i Ibler od mlade generacije, znali cijeniti izvornu snagu kupole kao i klasične kolumne te njihovu ljepotu koja krase građevine. Spomenici smo također, čistuac Loos jednom neboderu daje oblik kolumne. Pa i danas antičke tekovine historizma doživljavaju reviziju.

Meštrović je prihvaćao gola pročelja, ali u antičkom vrednovanju glatke stijene kojoj je savršena obrada površine jedini ukras. Koristio je megalitsko iskustvo — kamen navaljen jedan na drugi; i unatoč betonskim konstrukcijama koje ga nose (Avala), kamen je opet kamen, i nikada nije tanka oplata zida. Pažljivo biran, klesan i nizan kamen u Meštrovićevim građevinama najčišće je utjelovljenje svoje svrhe, po njemu stijena dobiva snažan vlastiti život, u nas prvi i posljednji put nakon Kovačićeve Burze. I upravo u takvom prihvaćanju kupole, kolumne i ple-

menite plohe klesanaca naslućuju se, unatoč svim međusobnim suprotnostima, bliskosti Kovačića i Meštrovića te obilježja vremena koja su mu oni dali.

Polazeći od čistih geometrijskih oblika kocke, paraleloipeda, valjka, polukugle, Meštrović se kretao putovima suvremene arhitekture, a pri profinjenom njihovom oblikovanju bio je presudan senzibilitet kipara. Uz dobro poznavanje graditeljstva, iskustvom ki-

2/2 para o kamenu te smionom maštom, Meštrović je naše graditeljstvo ekspresionizma obdario jedinstvenim djelima. Da bi ostvario svoje zamisli, odabirao je suradnike među arhitektima, no njihova suradnja ne umanjuje maštovitost zamisli ni njezinu pripadnost umjetniku; kao što ni brojni istaknuti kipari — Kršinić, Augustinčić, Krstulović — koji bi dovršavali njegove zamisli u skulpturi, nisu izbrisali Meštrovićevo autorstvo. Takve su suradnje bile od obostrane koristi i značajan su prilog naše arhitekture i kiparstva.

Meštrovićeva arhitektura nosi ponajprije njegovo poimanje prostora, kao što i njegova skulptura izražava osjetljivost za volumen i oblik. Pouku antike o odnosu arhitekture i skulpture mogao je razraditi upravo takav umjetnik. I stvoriti svoj osebujni izraz: ma uzolej u Cavtatu!

5/1 Autonomna, totalitarna arhitektura, kakva je Meštrovićeva, nije podnosila neovisno postojanje vegetacije oko sebe, za razliku od suvremene arhitekture. Sve bitne vizure arhitekture i javnih spomenika ostaju nepomućene raslinjem, a nasadi na određenim mjestima imaju tek ulogu barijera (Dom umjetnosti), kulisa ili okvira, vrlo često partera sa živicom šišanom poput kamenih blokova (Meje). To što je Meštrović svoje prostore zamišljao maštom i iskustvom kipara, ne može im oduzeti njihove značajke arhitekture. A ni to da ih je stvarao zanosno, srcem i umom, kao i kipove. U takvim pristupima njegova autonomna arhitektura poprima stilska obilježja ekspresionizma.

U svojim građevinama i svojim odnosima prema urbanoj sredini Meštrović je vlastito osjećanje uvijek suprotstavljao svim onim oblicima koji mu nisu bili prihvatljivi po ideji, koji su mu bili strani materijalom, oblikom ili prostorom. Prigrljio bi bez ustezanja poznate, videne motive i ponovno bi ih oblikovao punom snagom svoje mašte. Raznovrsno podrijetlo tih pojedinosti, od spontane arhitekture do historijskih stilova, ne umanjuje stoga izvornost njegovih zamisli, nego daje osebujno obilježje njegovim djelima. Sve Meštrovićeve građevine nose svojstveni biljeg snažnog osjećanja izraženog neposredno ili pak unijetom simbolikom. A simbolika opet svojim sadržajima ocrta umjetnikovu filozofsku, religioznu, nacionalnu ili subjektivnu zaokupljenost.

Stvarana zanosno, oblikovana u raskošnoj ljepoti i praiskonskoj snazi kamene mase, Meštrovićeva je arhitektura zato tu da bi se proosjećala. Upravo ta neumitnost čuvstvovanja koja je sadašnjost sama, omogućila je da se sjedini prošlost i sadašnjost, staro s novim — posebni izraz arhitekture. Koliko divljenja, koliko radosti oku! Pa i ne samo oku: brojnim stubama i stubištima, brižno upravljenim kretanjima Meštrović vodi do svojih građevina, a i unutar njih ritmom kretanja, postupnošću uspinjanja, pristupa, postajkivanja, ritmom kojim je zaustavio vrijeme jer je osjećanje samo.

U našem ekstravertiranom vremenu, kad se mnogo misli, još više govori i najmanje osjeća, nenadomjestiv je zanos i neprolazna sadašnjost Meštrovićevih prostora.

Summary

THE ARCHITECTURE OF IVAN MEŠTROVIĆ

The architectural and urbanistic creations of the sculptor Ivan Meštrović, although not as numerous as his copious sculptural oeuvre, nevertheless carry all the marks of his vigorous personality and of the time in which he lived and worked.

When studying at Vienna, the town of Otto Wagner, Meštrović gained insight into the principles of architecture under the tutorship of F. Ohmann. This background enabled him to design, in fruitful collaboration with architects and engineers, a number of buildings of unconventional beauty.

Meštrović considered it a special challenge to design edifices dedicated to festive and solemn occasions in human life, and to the memory of the dead: art galleries, churches, mausolea, monuments to slain heroes. Accepting traditional designs: a domed cube for mausolea (Cavtat, Otavice) or rectangular contours for sarcophagi (second version of the Avala monument), Meštrović created, using zenith light complemented by appropriately distributed windows, interiors breathing with the joy (mausoleum at Cavtat) or the maturity of life (Otavice) or dreaming away in contemplation (mausoleum of Njegoš), very much in contrast to the macabre repulsiveness of conventional sepulchral architecture. Meštrović's sculptures in those buildings are only parts of the whole, contributing to the general atmosphere in concerted harmony. Out of numerous drafts for sacral buildings, only two churches (Memorial Church at Biskupija and the family chapel at Kašte-

let near Split) were actually constructed. Meštrović also submitted designs for several public buildings. His most beautiful monumental edifice is the Home of Art (now Museum of the Revolution) at Zagreb, a round building erected in complete whiteness out of lime-stone blocks, with a concrete dome resting on a paraboloid ring showered with glass prisms (luxfers). The technical solutions provided by a group of engineers were, at that time (1934–1938), unique for Europe, a sufficient reason to consider this collaborative project a milestone in the development of Croatian architecture.

After shortly describing the interior design of Meštrović's personal residence(s), this survey of his urbanistic conceptions accomplished in spite of much polemical opposition (e. g. the arrangement of the Strossmayer square at Zagreb or the location of the monument of Grgur Ninski at Split) with the immense powers of his personality.

Using all his dynamical powers, Meštrović incorporated into his architectural and urbanistic designs his unique visions of aesthetics, of the harmony of movement, of the miraculous interplay of light and darkness, and of the joy of color radiating from the selected materials he chose. His buildings should be viewed with enthusiasm and imagination, and they deserve a place of honor among the Yugoslave architecture of expressionism.

Preveo: dr Volker Magnus

Zusammenfassung

DIE BAUKUNST DES IVAN MEŠTROVIĆ

Das architektonische und städtebauliche Schaffen des Bildhauers Ivan Meštrović ist zwar nicht so umfangreich wie sein reichhaltiges bildhauerisches Werk, aber es trägt doch alle Züge seiner kraftvollen Persönlichkeit und seiner Zeit.

Noch während seines Studiums in Wien — der Stadt Otto Wagners — wurde Meštrović auch als Schüler F. Ohmanns mit den Grundlagen der Baukunst vertraut. Mit den so erworbenen Kenntnissen war es ihm möglich, in harmonischer Zusammenarbeit mit Architekten und Ingenieuren mehrere Bauwerke von unkonventioneller Schönheit zu entwerfen.

Meštrović versuchte sich besonders in der Gestaltung von Räumen für festliche Anlässe im Leben und zum Gedanken an die Toten, von Kunsthallen, Kirchen, Mausoleen und Heldengräbern. Unter Beibehaltung der herkömmlichen quadratischen, von einer Kuppel gekrönten Form des Mausoleums (Cavtat, Otavice) oder des Sarkophages (zweite Variante des Avala-Denkmal) erweckt Meštrović durch die Anordnung der Fenster und durch Anwendung des Zenithlichtes im Betrachter Lebensfreude (Mausoleum in Cavtat), Nachdenklichkeit (Mausoleum des Njegoš) oder Sinn für Lebensreife (Otavice), ganz im Gegensatz zur abstoßend makabren Note vieler anderen Grabmäler. Dieser Art Raumkonzeption sind von ihm selbst geschaffene und harmonisch einkomponierte Skulpturen perfekt angepasst. Von zahlreichen Entwürfen für sakrale Bauwerke konnte Meštrović nur zwei Kirchen ausführen (Gedächtniskirche in Biskupija bei Knin und

die Familienkapelle in Kaštelet in Split). Er entwarf auch mehrere öffentliche Gebäude. Sein schönstes Monumentalwerk ist das Haus der Kunst (nun Museum der Revolution) in Zagreb, ein Rundbau aus weissen Kalkquadern mit Betonkuppel umgürtet mit paraboloiden Ring durchleuchteten von glasprismatischen Lichtschächten. Die von mehreren Ingenieuren erarbeitete Baustatik war für jene Zeit (1934—1938) einmalig in Europa; schon deshalb hat dies Gemeinschaftswerk den hervorragenden Platz in der Geschichte der kroatischen Architektur.

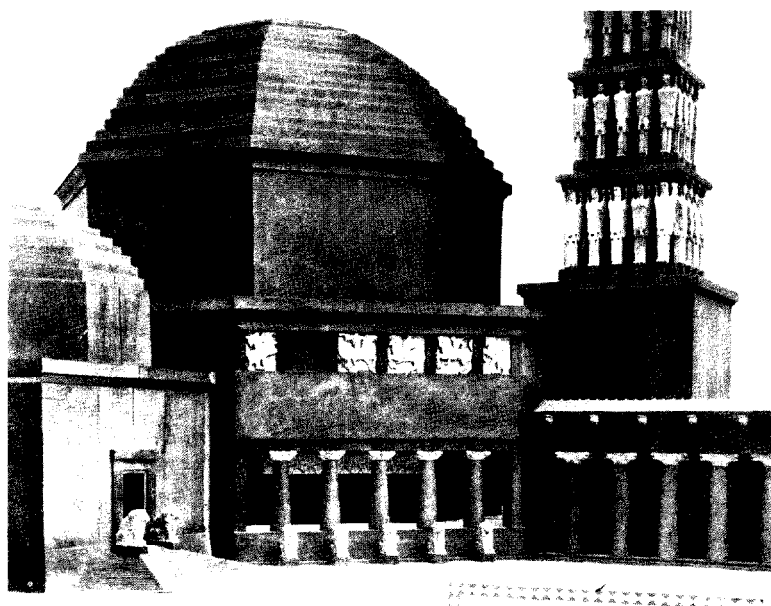
Abschliessend wird die Gestaltung der eigenen Wohnräume erwähnt, vor allem aber wird die Raumkonzeption des Ivan Meštrović anhand seiner städtebaulichen Massnahmen erläutert, die er aller Polemik zum Trotz mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit durchzusetzen wusste (z. B. die Gestaltung des Strossmayerplatzes in Zagreb und die Aufstellung des Denkmals des Grgur Ninski in Split).

Immer dynamisch und kraftvoll, belebte Meštrović die Räume die er selbst schuf oder in die er sich einordnete, mit seinen ureigensten Visionen des ästhetischen Raumerlebnisses, der Bewegung, des Spiels von Licht und Schatten, der Farbenfreude bei der Wahl der edelsten Baustoffe. Seinen Bauwerken, die mit Begeisterung und Phantasie erlebt werden wollen, gebührt ein Ehrenplatz in der jugoslawischen Architektur des Expressionismus.

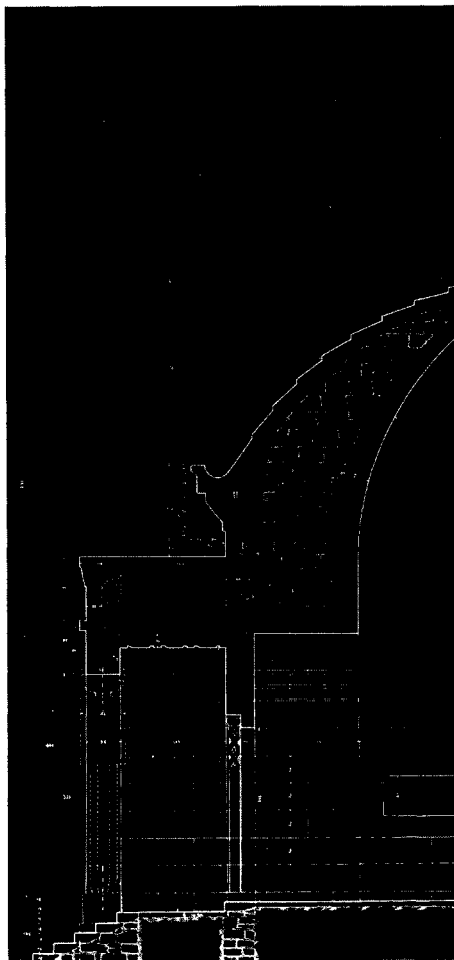
Prevco: dr Volker Magnus

LIKOVNI PRILOZI

1. Model Vidovdanskog hrama. Foto iz zbirke Curčin, AM.



2. 3. Cavtat, Mauzolej
obitelji Račić.

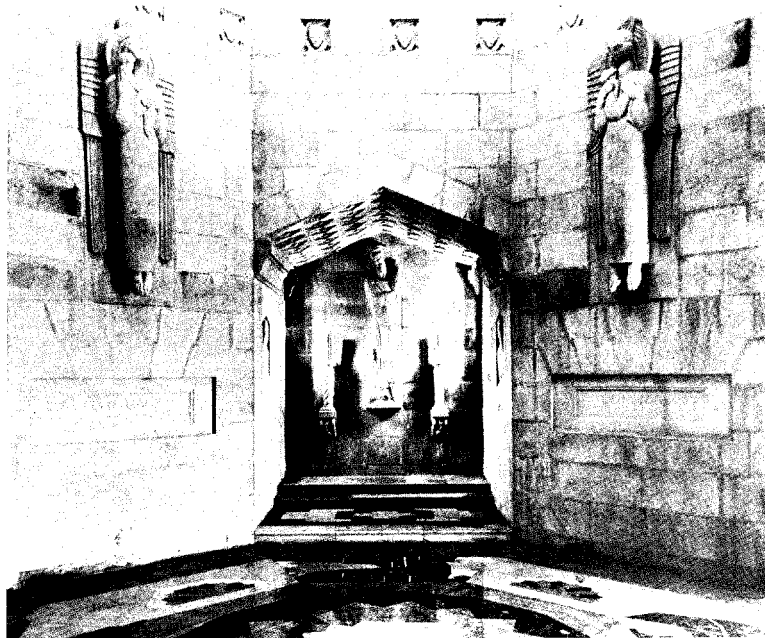


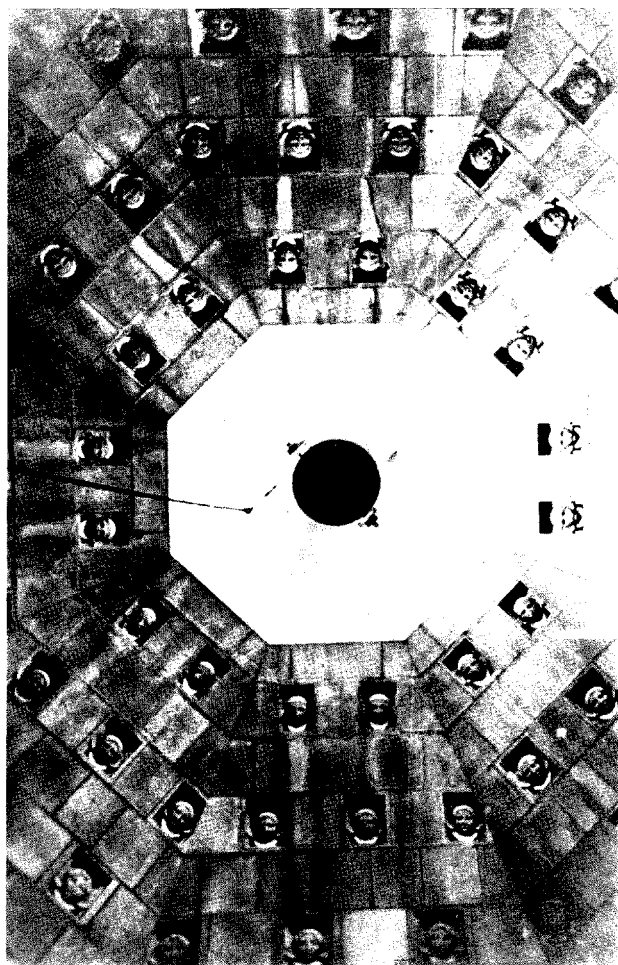


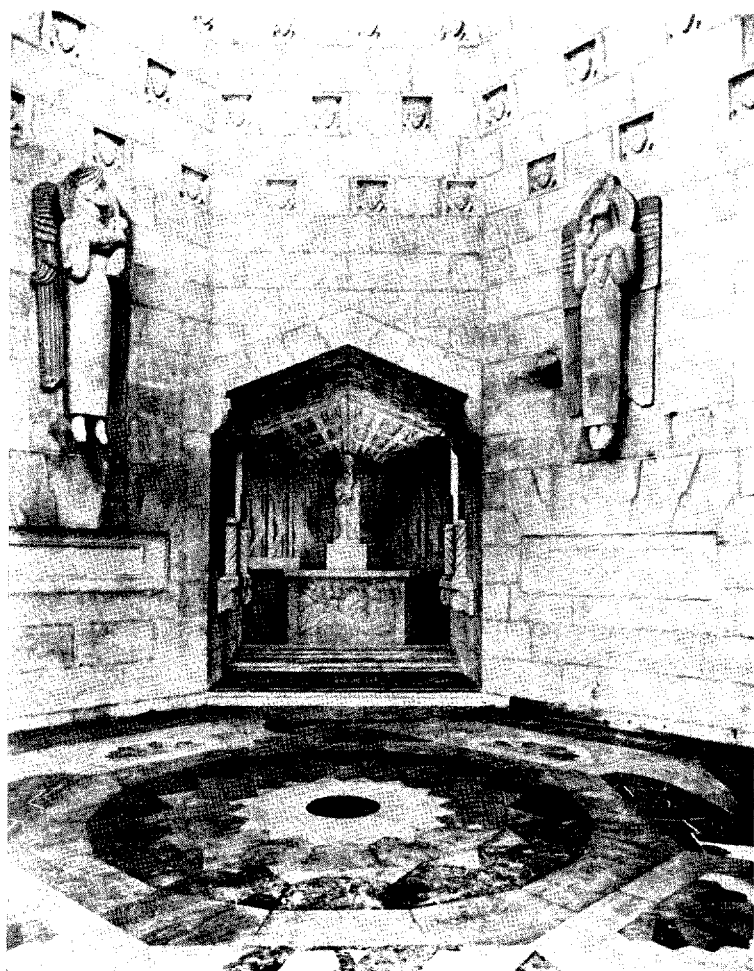
Presjek L:F, M 1:20,
ozalud kopija. AM 231.

5. Cavitat, Mauzolej obitelji Račić. Detalj svoda i kupole, foto iz zbirke Čurčin, AM.

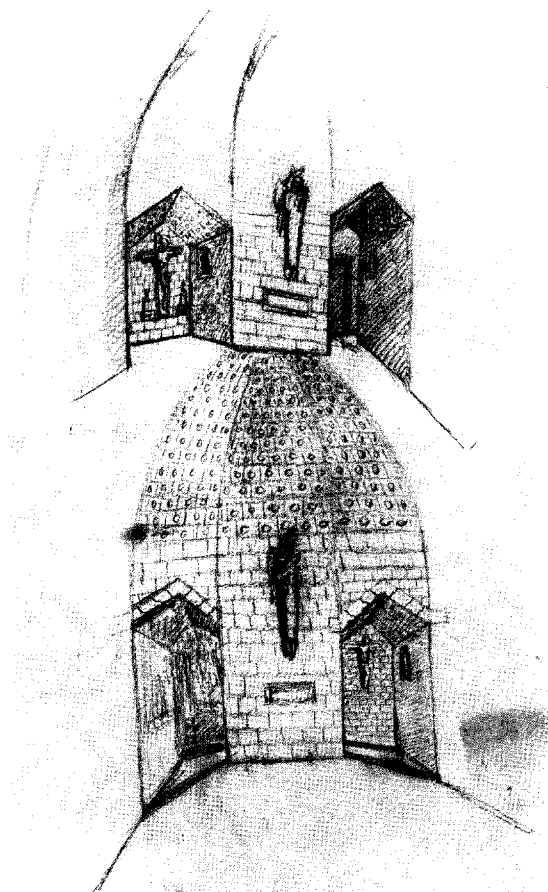
4. Cavitat, Mauzolej obitelji Račić. Kapela sv. Roka s reljefima poprsja pokopanih, lijevo i desno iznad raka anđeli s dušama umrlih, foto iz zbirke Čurčin, AM.



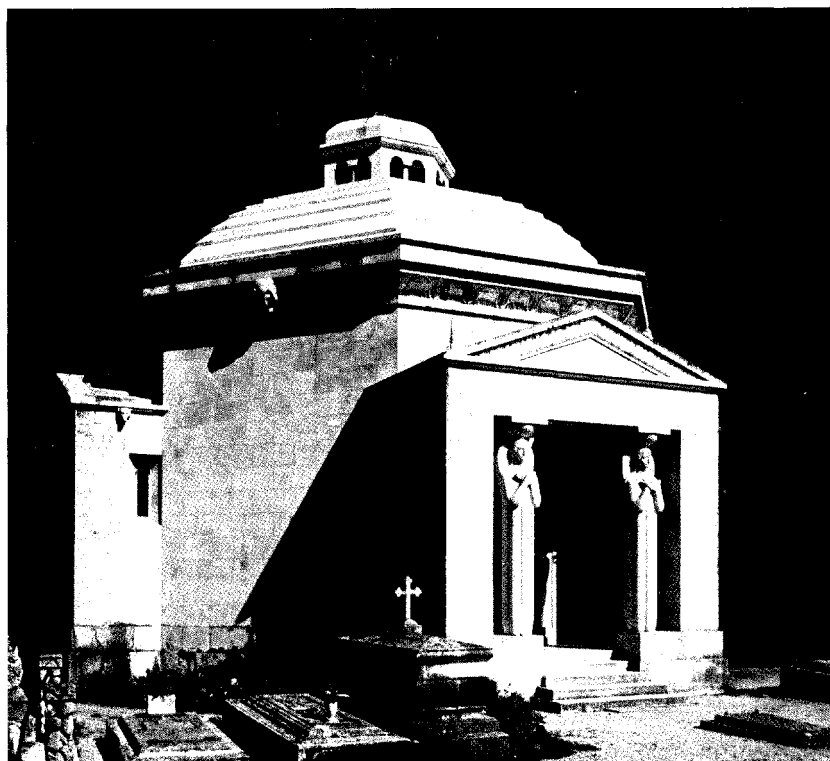




6. Cavtat, Mancovej obitelji Račić. Unutrašnjost s altarom gospe od anđela, inkrustirani pod sa simbolima Evangelista i planeta, foto iz zbirke Curčin, AM.

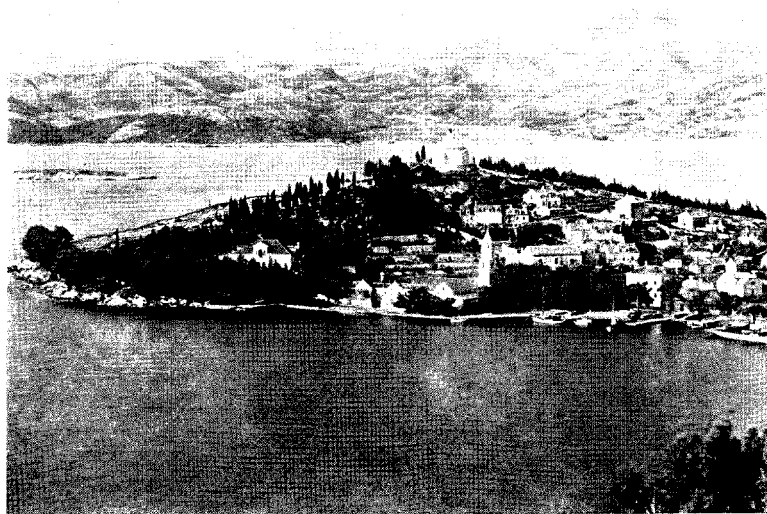


7. Cavtat, Mancovej obitelji Račić, Meštrovićeva škola: unutrašnjost, olovka na kartonu, AM 519.



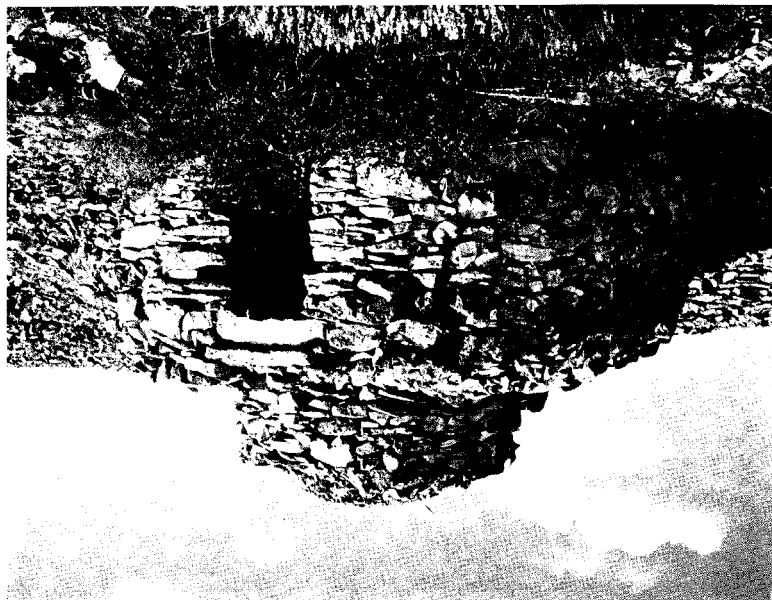
8. *Cavtat, Manzolej obitelji Račić, Ulaz.*

9. Caviat, Mauzolej obitelji Račić. Položaj.



10. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Položaj.





11. Brač, bunja (posmrtno sklonište), najmanja centralna građevina sa svodom, foto: J.Z.

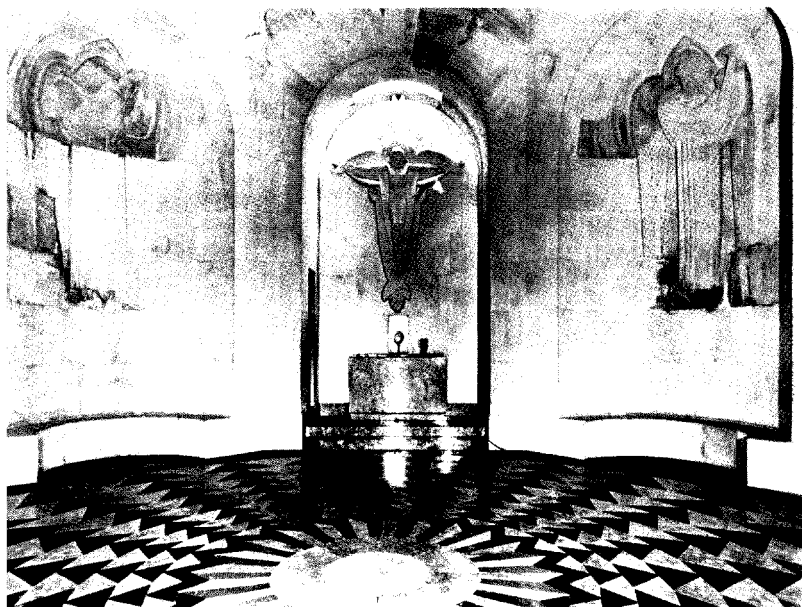
12. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović, Ulaž.



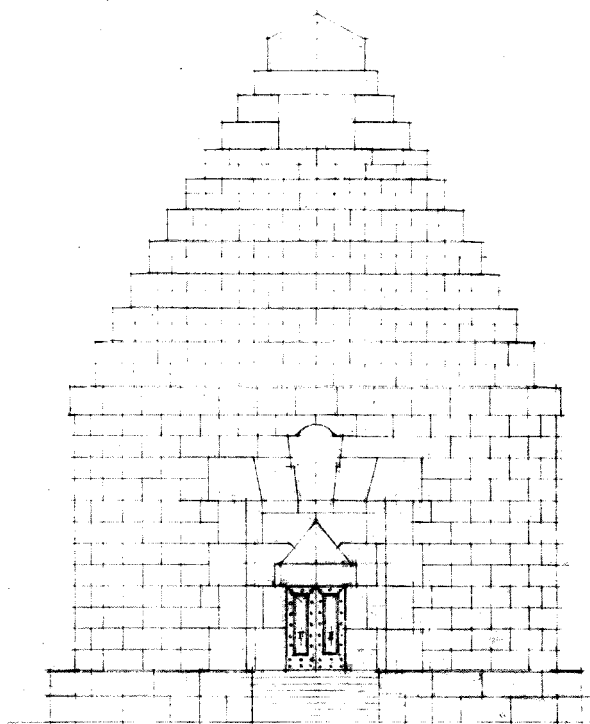


- ... 13. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Vratnice s portretima članova obitelji, grabna ploča, reljefi evanđelista u nisama, prozor s alabastrenim pločama, inkrustirani pod.

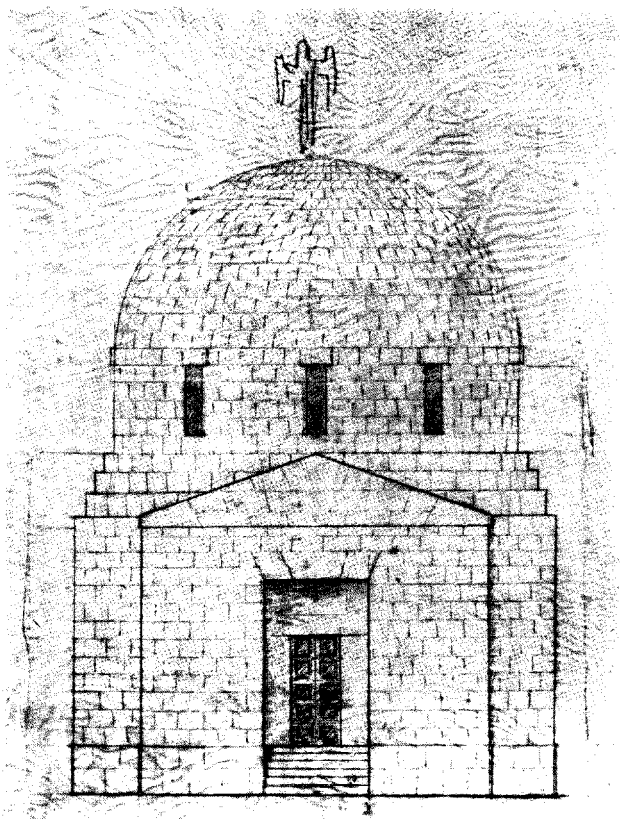
14. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Unutrašnjost.



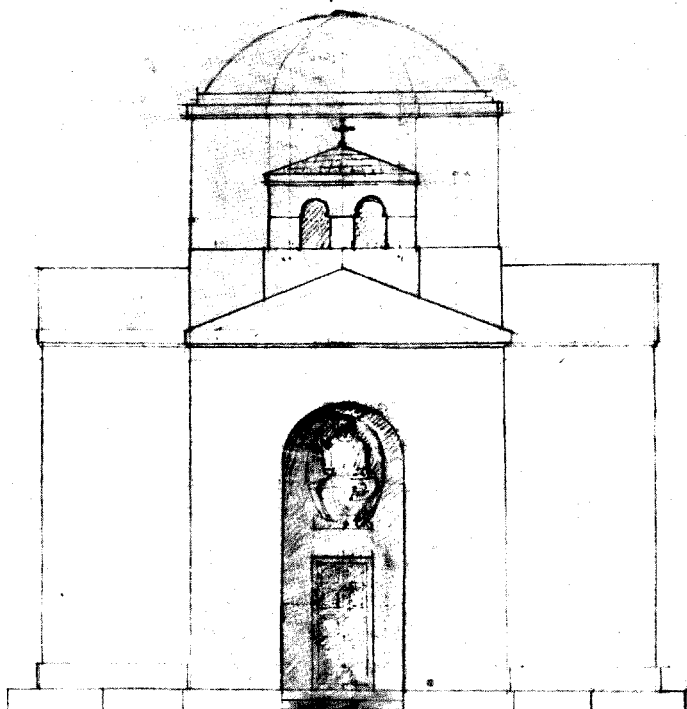
15. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Skica pročelja (Bilinić), olovka na papi, AM 210.



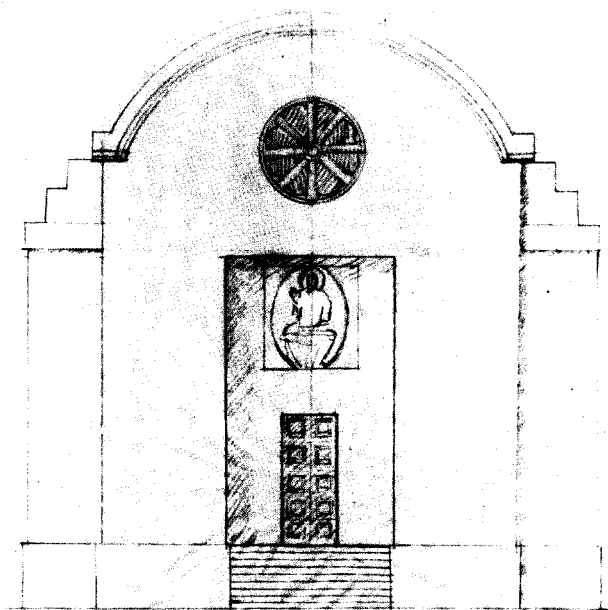
16. Oravice, Mauzolej obitelji Meštrović. Skica pročelja (Meštrović), olovka na papi-papiru, AM 13.

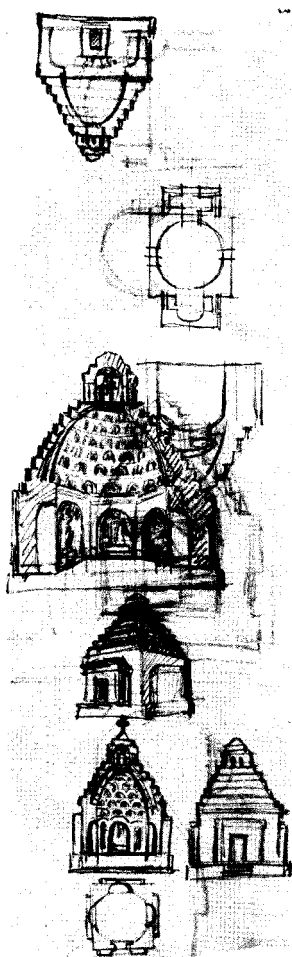


17. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Skica pročelja (Meštrović ?), olovku na paus-papiru, AM 25.



18. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Skica pročelja (Meštrović ?), olovka na paus-papiru, AM 25.

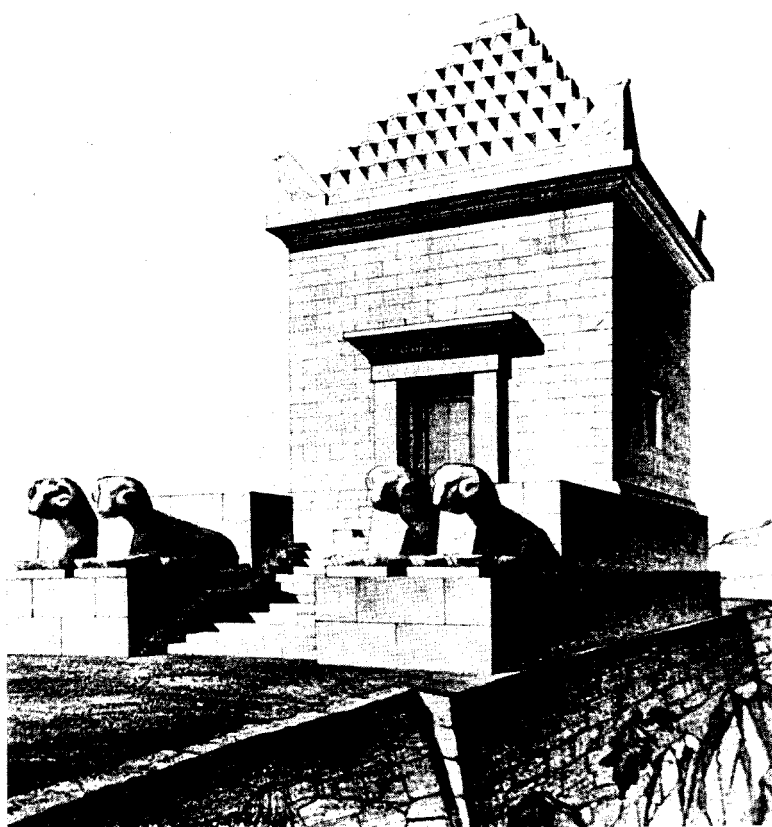




19. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Skice (Meštrović — Bilinić), olovka na paps papiru, AM 153.

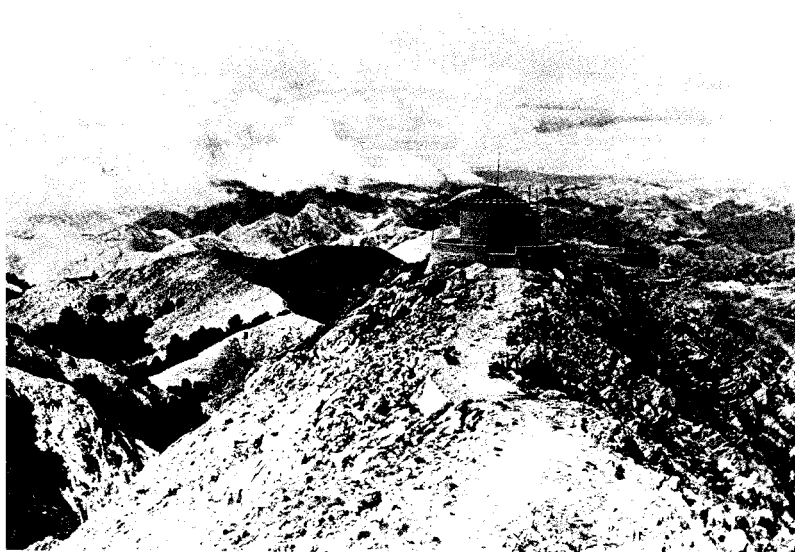
20. Otavice, Mauzolej obitelji Meštrović. Kipar s majkom „ na gradilištu. Carte postale, AM 113.





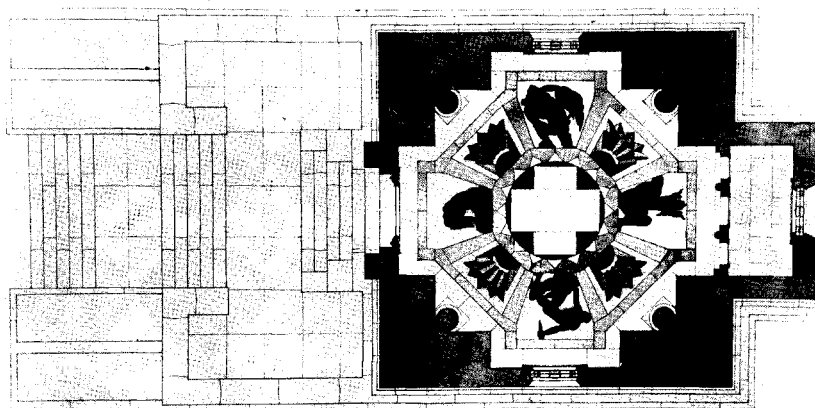
– 21. Lovćen, Njegošev mauzolej. Skica iz 1924. g. – varijanta s osnovima, zbirka Čučin, AM.

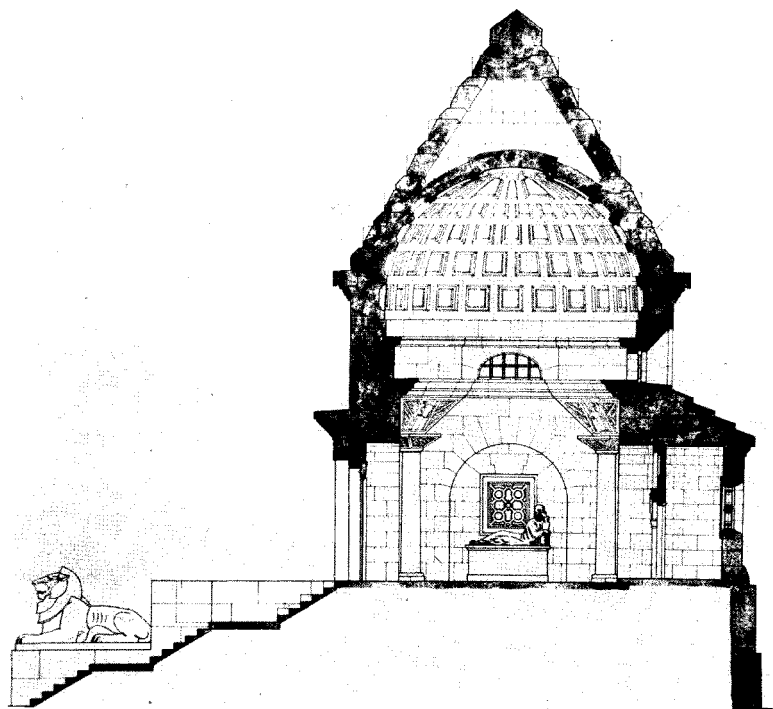
22. Lovćen, Jezerski vrh prije izgradnje Mauzoleja. Razglednica, Grafička zbirka NSB.



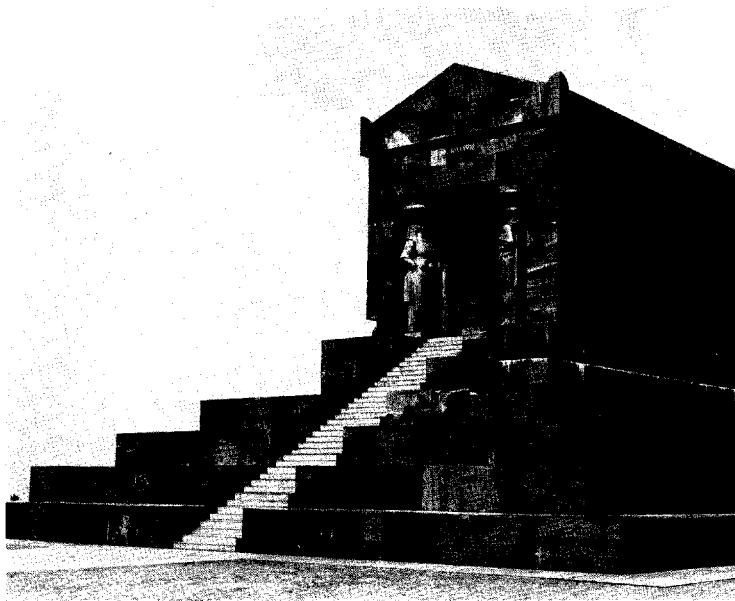
24. Lovćen, Njegošev mauzolej. Presjek — varijanta s lavovima (Biličić) iz 1924. g., foto iz zbirke Čurčin, AM.

23. Lovćen, Njegošev mauzolej. Tlocrt s inkrustacijama poda, varijanta iz 1924. g. zbirka Čurčin, AM.

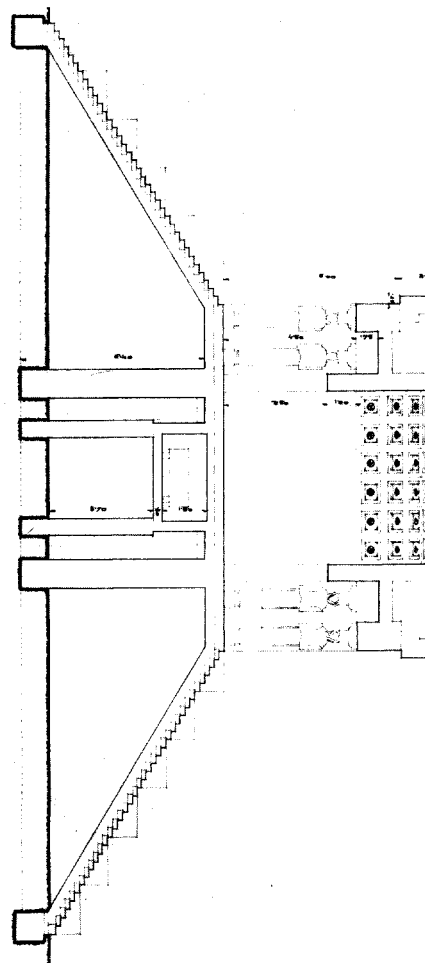




25. *Avala, Spomenik Neznatom junaku. Stražnja strana.*

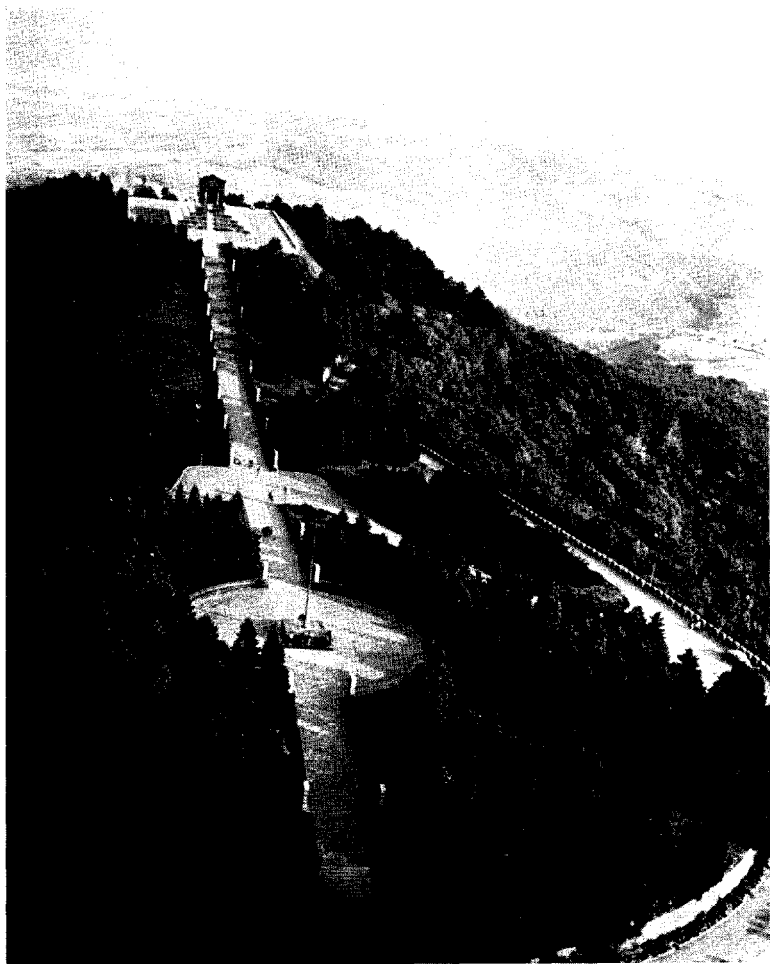


26. *Avala, Spomenik Neznanim
junaku. Uzdvični presjek (Bilinić),
M 1 : 50, tuš na pavis-papiru, AM
462.*

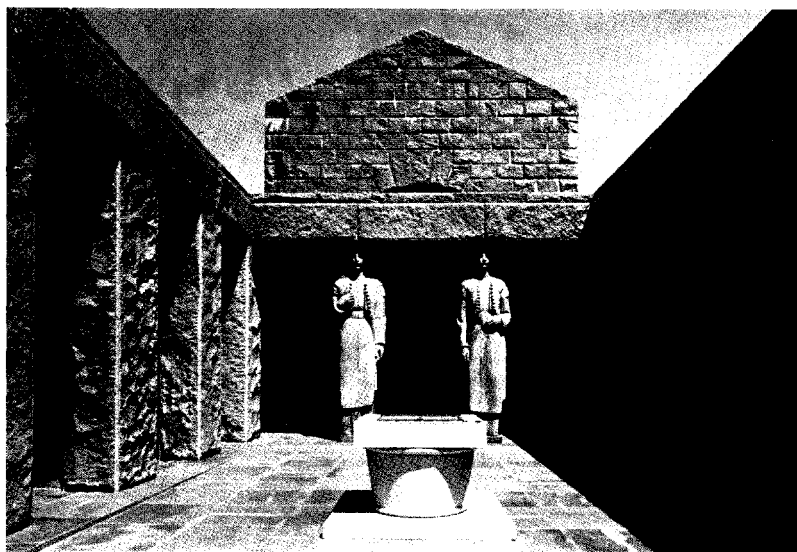




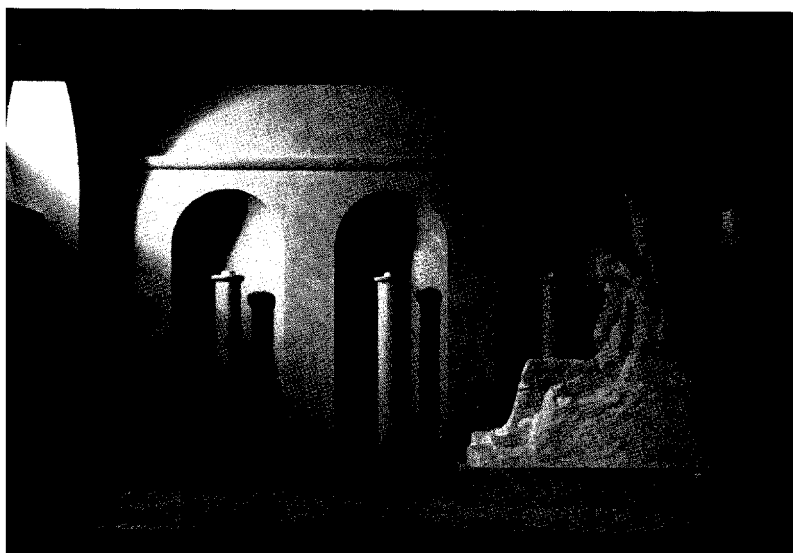
28. *Avala, Spomenik Neznanom junaku. Položaj na južnom vrhu s pristupnim putom flankiranim baktijama na stupovima, prema Meštrovićevoj zamisli, fototeka JLZ.*



29. Lovćen, Njegošev mauzolej. Ulaz s karijatidama.



30. Lovčen, Njegošev mauzolej. Mestrovicjev model izvedene varijante, foto iz ostavštine H. Bilića, Kabinet za arhitekturu i urbanizam JAZU.

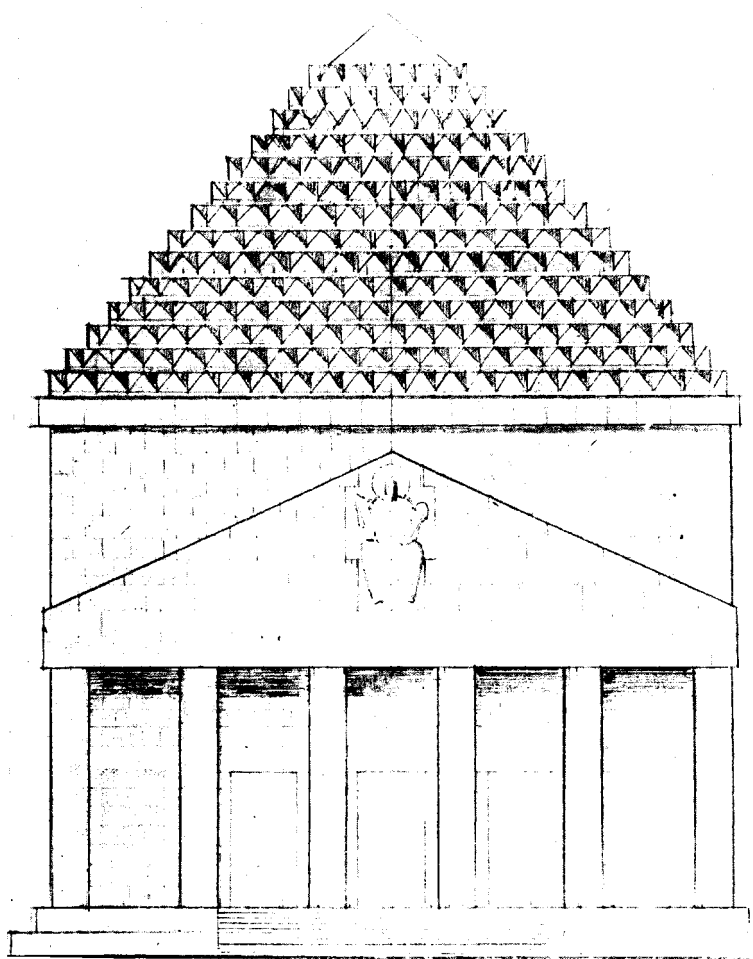


31. *Lovćen, Njegošev mauzolej, Bilinićeva skica situacije, iz ostavštine H. Bilinića, Kabinet za arhitekturu i urbanizam JAZU.*



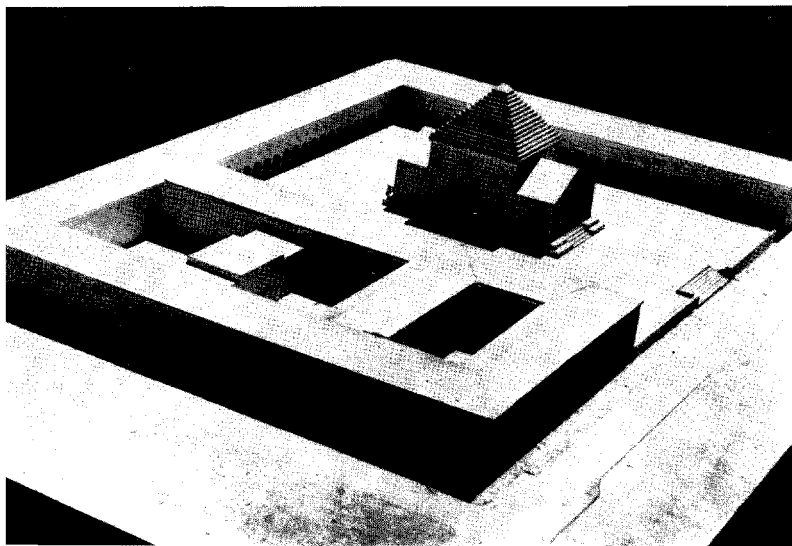
32. Lovćen, Njegošev mauzolej. Bilinićeva skica kompleksa, iz ostavštine H. Bilinića, Kabinet za arhitekturu i urbanizam JAZU.





33. Zagreb, crkva Krista kralja u Trnju. Skica pročelja (Meštrović 5), olovka na plaus papiru, AM 711.

34. Zagreb, crkva Krista kralja u Trnju. Model u sadri prihvaćenog projekta, foto iz Arhiva za lik, umjetci. JAZU.

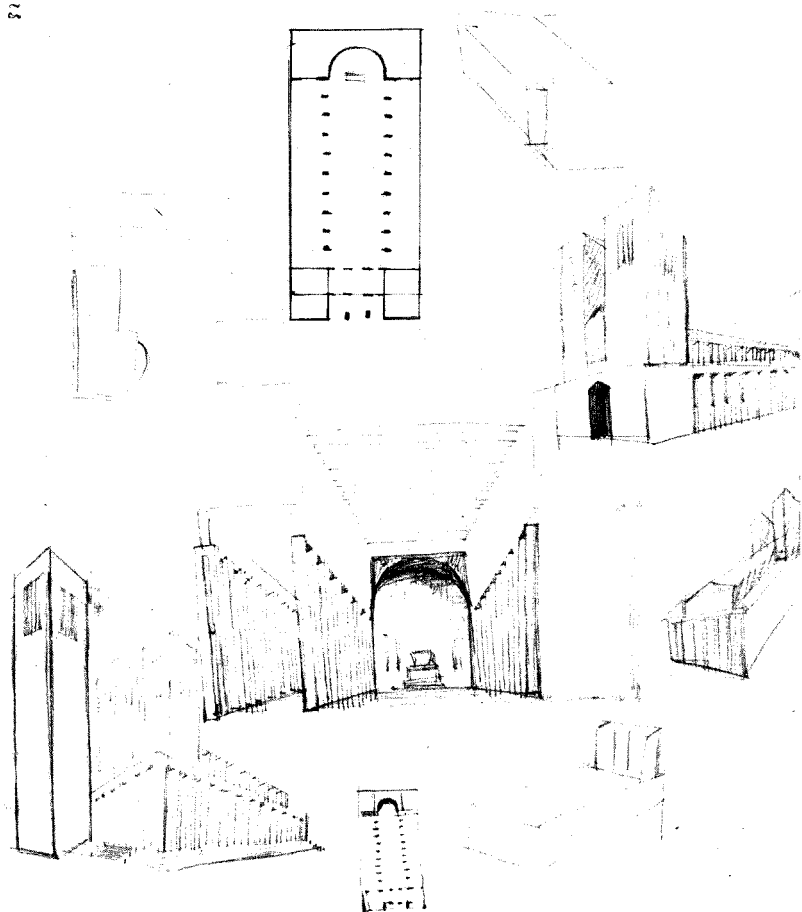


35. Split, Crkvine (kaštilac), Pročelje crkve.



36. Split, Crkvine (katedrala), Unutrašnjost crkve.

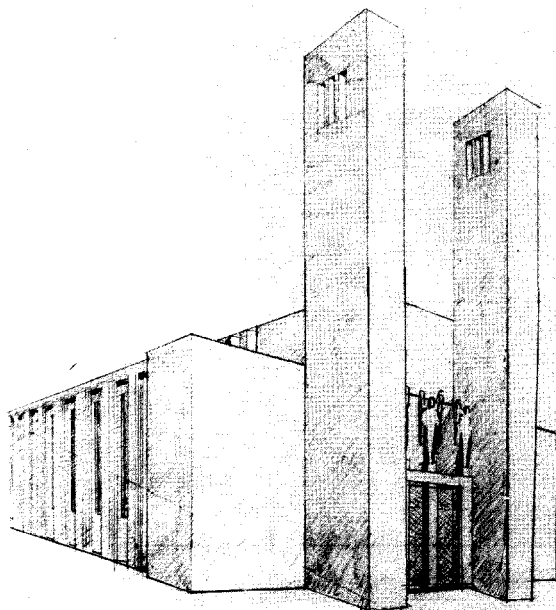




--

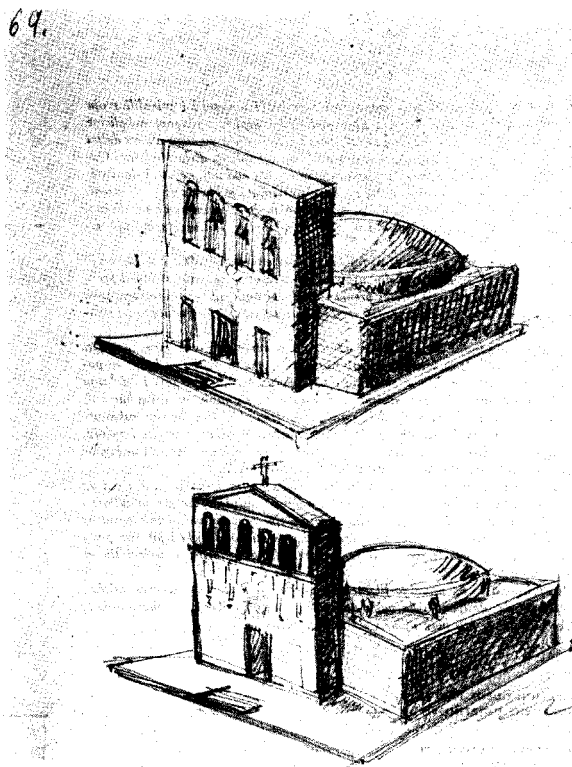
37. Skice crkvi (Meštrović). Olovka na paus-papiru, AM 328.

38. Crtelj bazilike s tornjevima (Meštrović). Olovka na paus-papiru, AM 322.

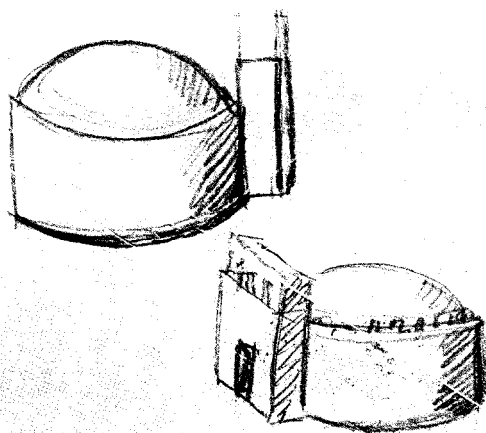


39. Rijeka, Nova župna crkva na Sušaku. Skica centralnog tlocrta s karakterističnim zvonikom (Meštrović), olovka na papiru, AM 69.

40. Biskupija, crkva Naše Gospe.







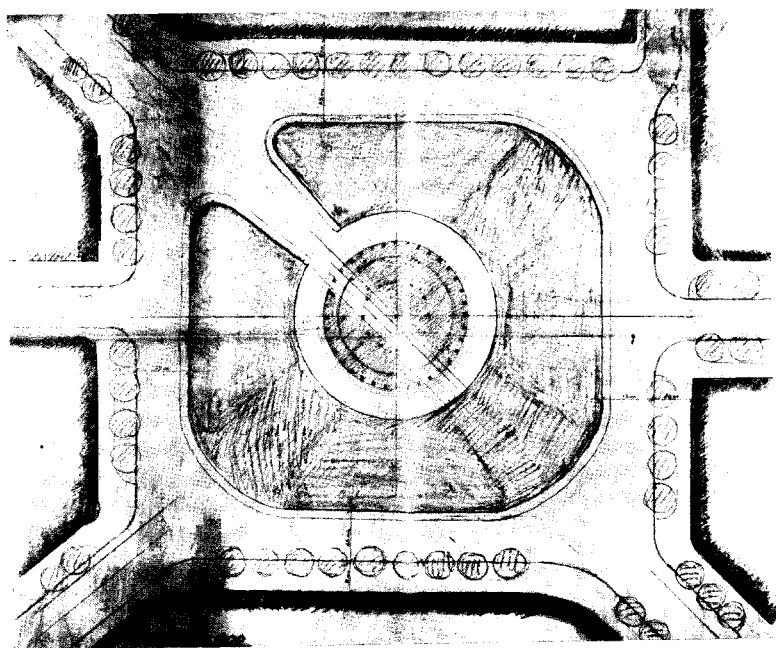
41. *Crkva centralnog Bozra sa zvanikom. Skica (Meštovići, olovka na olovnoj pismu, AM.*

43. Zagreb, Dom umjetnosti. Položaj na trgu s rasporedom drvoreda koji bi trebao stvoriti jednaku udaljenost Doma od pročelja kuća i raznovrsne širine pločnika, olovka u boji na paut-papiru, M 1:200, AM 548.

42. Zagreb, Trg N prije podizanja Doma umjetnosti. Razglednica iz Grafičke zbirke NSB.

Zagreb. Trg N.

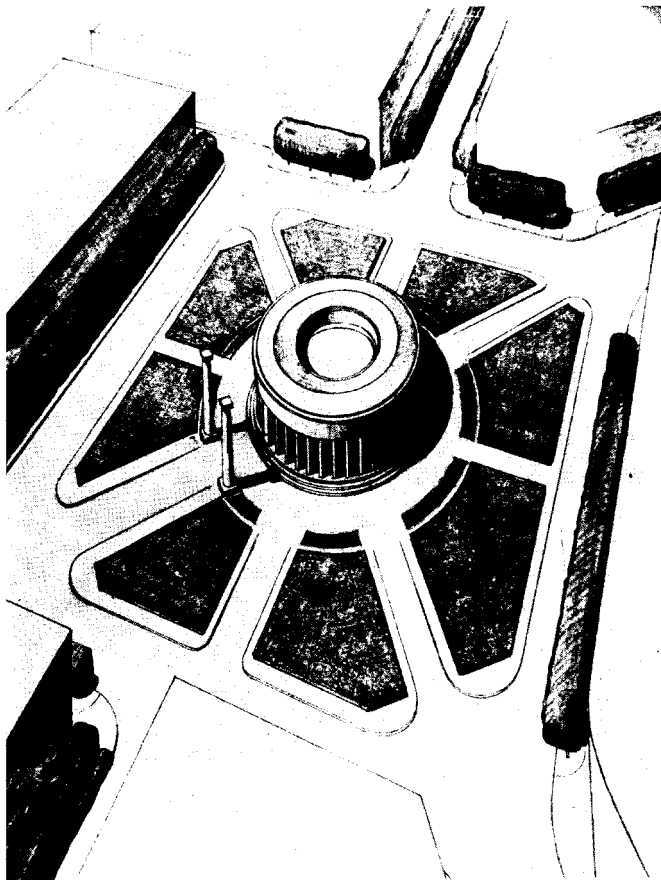


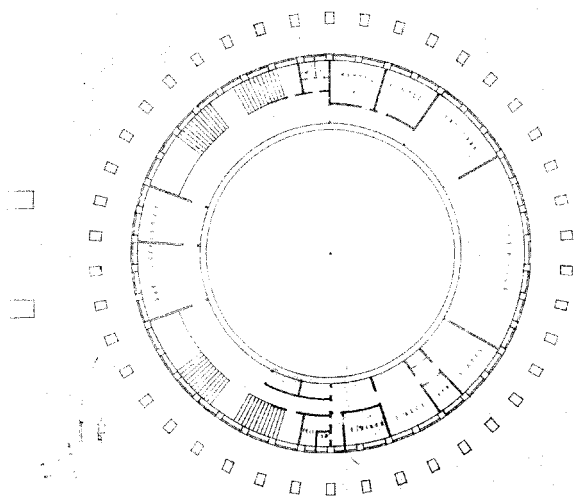


45a. Zagreb, Dom umjetnosti. Tlocrt 1. kata (polukati), M 1:100, tuš na paus-papiru, AM 57.

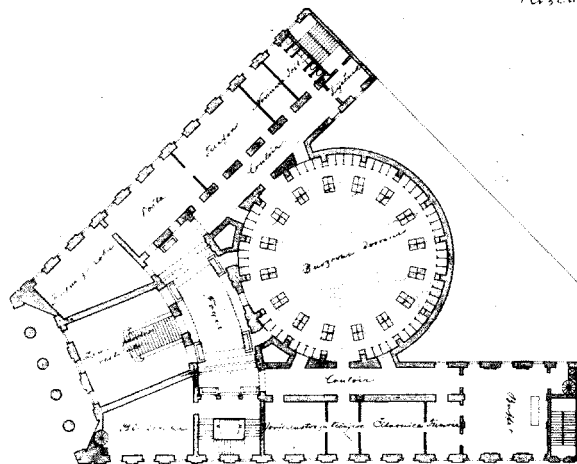
45b. Zagreb, Burza. Tlocrt prizemlja, tuš na paus-papiru, arh. V. Kovačić, iz planoteke Kabineta za arhitekturu i urbanizam JAZU.

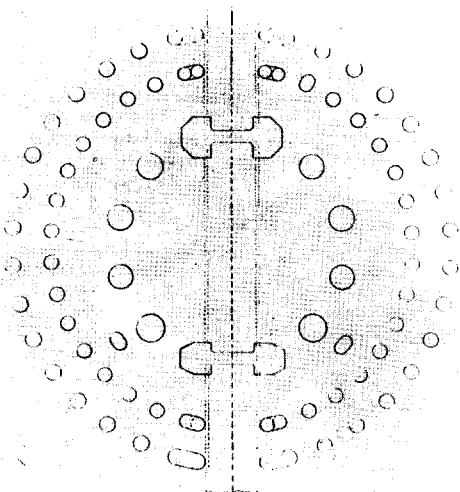
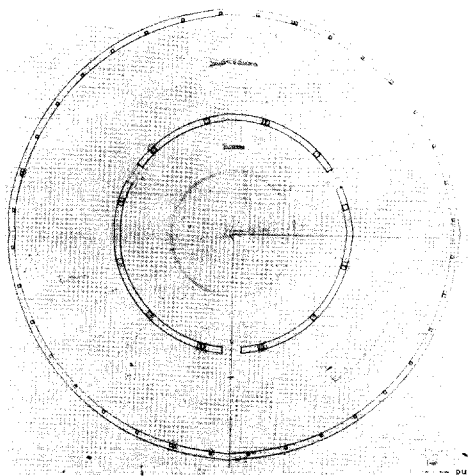
44. Zagreb, Dom umjetnosti. Aksonometrijski prikaz varijante bez kupole, olovka na paus-papiru, AM 546.





1. Ansicht





46a. Zagreb, Dom umjetnosti. Tlocrt II, kata (I. kat) s oznakom terase i u njoj skicirana nova varijanta, M 1:50, ozulul kopirio. AM 361.

46b. Tlocrt temelja s betonskim stupovima, crtkano označen kanal koji protazi ispod Doma, foto iz: Građevinskog vjesnika VIII, 1932, br. 2.

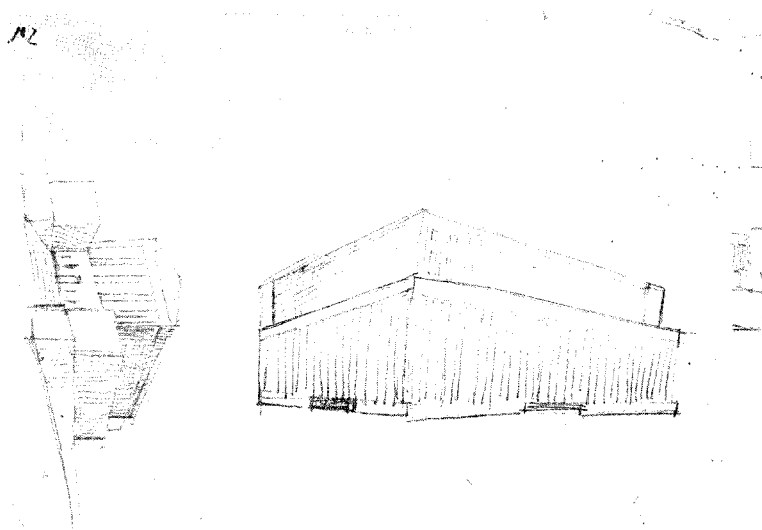
47. Zagreb, Dom umjetnosti. Konačna varijanta.



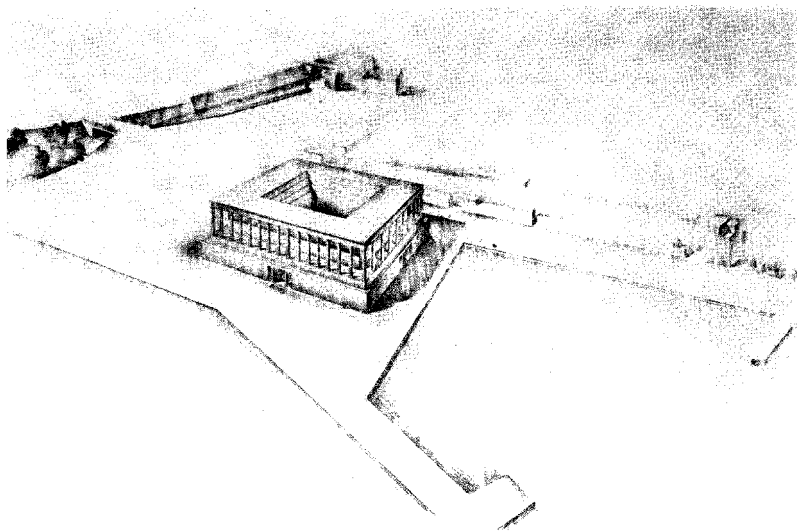


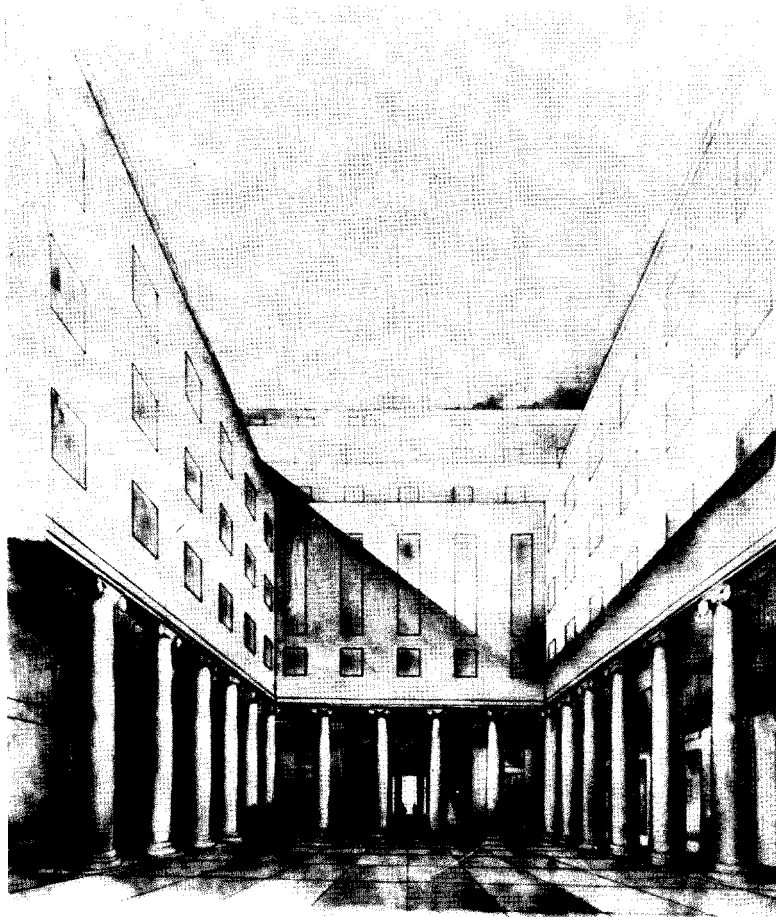
48. *Zagreb, Doon uniženosti, Središnja dvorana u prizemlju, foto iz Arhiva za lik, umjet. JAZU.*

49. Split, Banska palača. Skica prve varijante, olovka na papiru, AM 102.



50. Split, Banska palača. Skica položaja (E. Tomašević), foto iz zbirke Curićin AM.

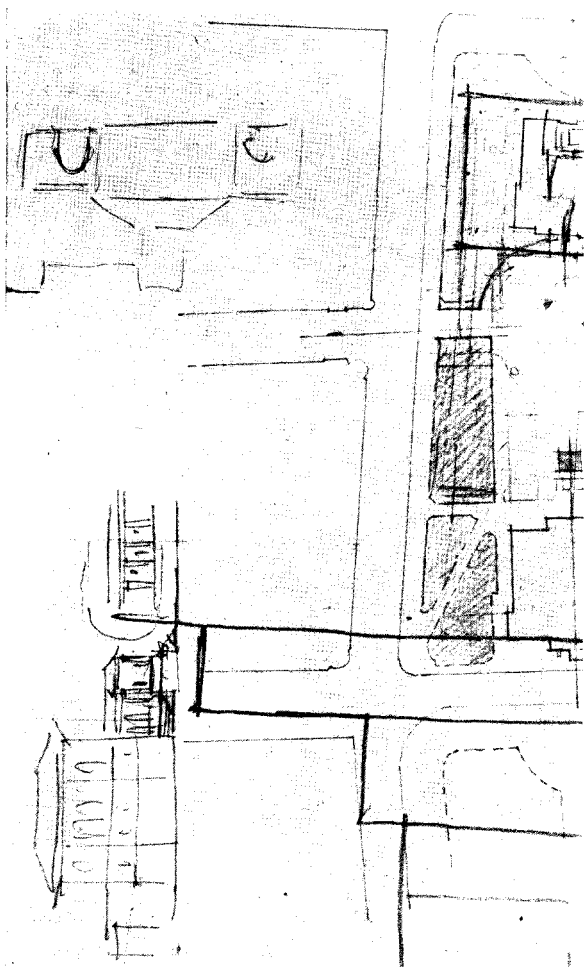




51. Split, Banska palača. Skica unutrašnjosti (E. Tomašević), foto iz zbirke Curčin, AM.

52. Split, Meštrovićeva vila na Mejama. Pročelje.





-- 53. Zagreb, Strossmayerov trg. Skica Akademije i nove galerije straga, olovka na pauts-papiru, AM 208.

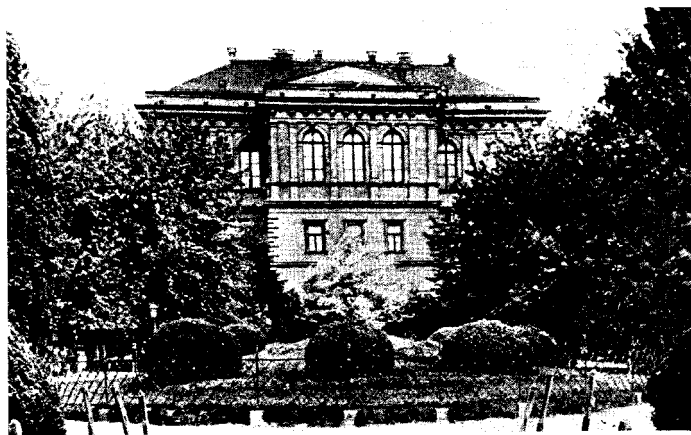
54. Skica za Galeriju umjetnosti na Strossmayerovom trgu, olovka na pauts-papiru, AM 77.





55. Zagreb, Trg s kazalištem prije postavljanja Zdenca života. Razglednica iz Grafičke zbirke NSB.

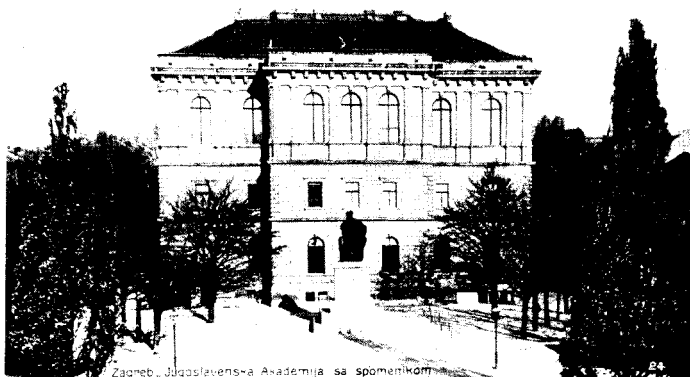
57. Zagreb, Strossmayerov trg prije postavljanja spomenika. Razglednica iz Grafičke zbirke NSB.





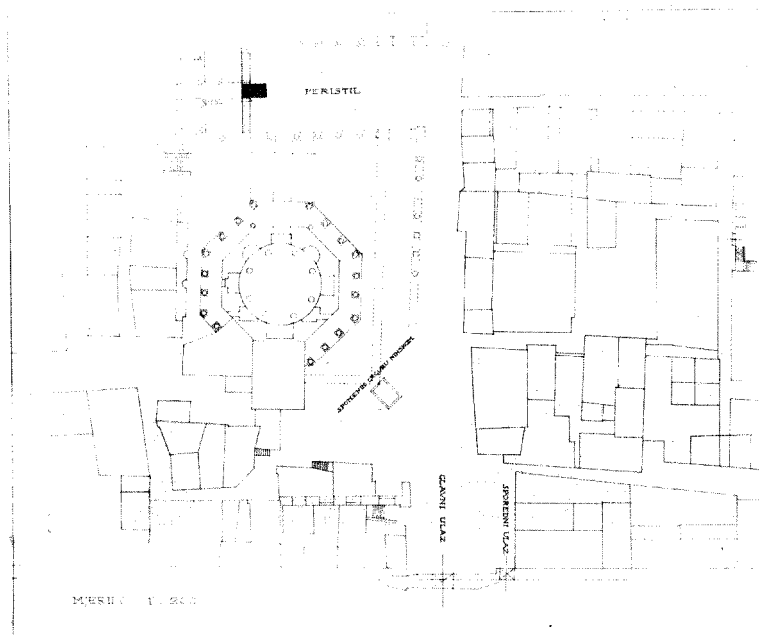
56. Zagreb, dio trga prema Sveučilištu sa postavljenim Zdencem života. Razglednica iz Grafičke zbirke NSB.

58. Zagreb, Strossmayerov trg s postavljenim spomenikom J. J. Strossmayeru. Razgl. iz Grafičke zbirke NSB.

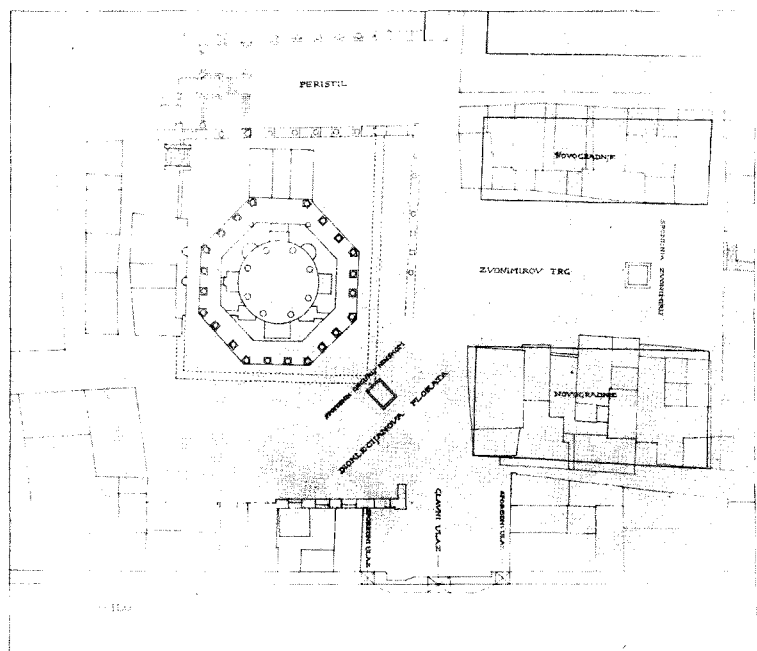


Zagreb, Jugoslavenska Akademija sa spomenikom

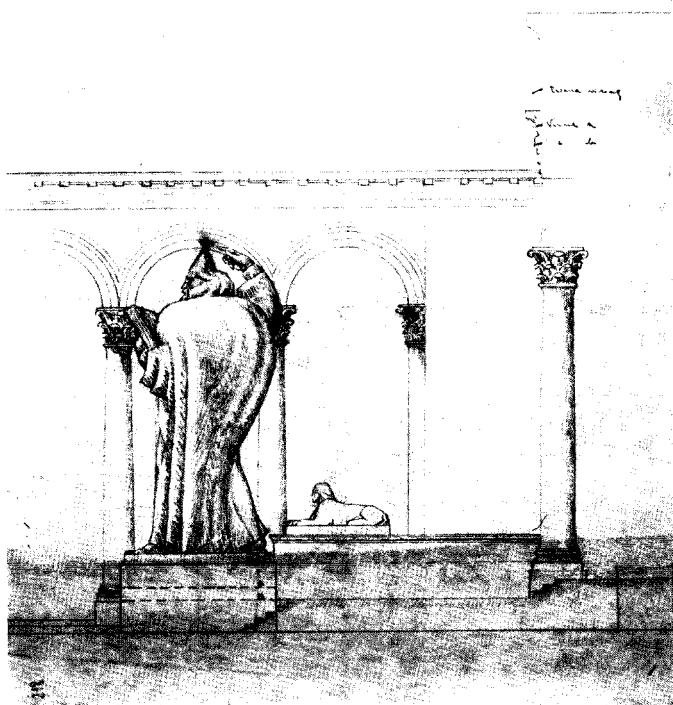
59. Split, situacija za spomenik G. Ninskom. Prostor oko Mauzoleja s neizgrađenim mjestom za spomenik u Peristilu i istočno od Mauzoleja. Desno — blok stare palače na mjestu novozamisljenog Meštrovićeva trga. Označid kopija, M 1:200, AM 305.



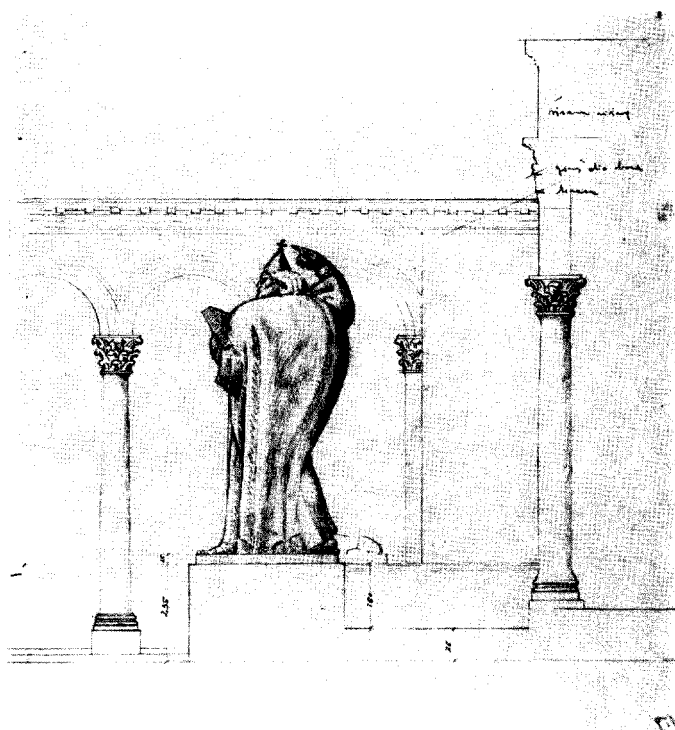
60. Split, I. varijanta položaja spomenika G. Ninskom i desno Mestrovicova zamisao oblikovanja Zvonimirovog trga.
Očaltit kopija, M 1 : 200, AM 517.

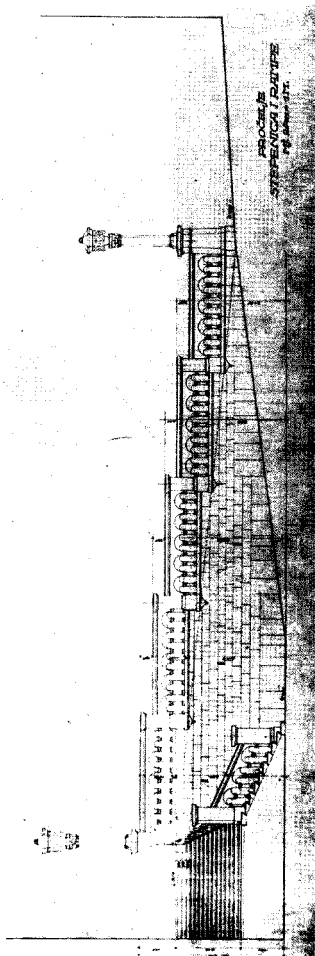


61. Split, Meštrovićeva skica G. Ninskog, varijanta na povišenom postamentu i izvan luka, olovka na paus-papiru, AM 159.



62. *Spliti, Meštrovićeva skica G. Ninskog na nižem postamentu i unutar luka, olovka na papi-papiru, AM 518.*





63. Dubrovnik, Pile. Nacrt »Gosparskog puta« s kosinom
 rampe i stubanja (H. Bilinčić), M 2,5 cm — 1 m, ozalid
 kopija, AM 33.

64. Dubrovnik, Pile, rampa »Gosparski put«, AM.



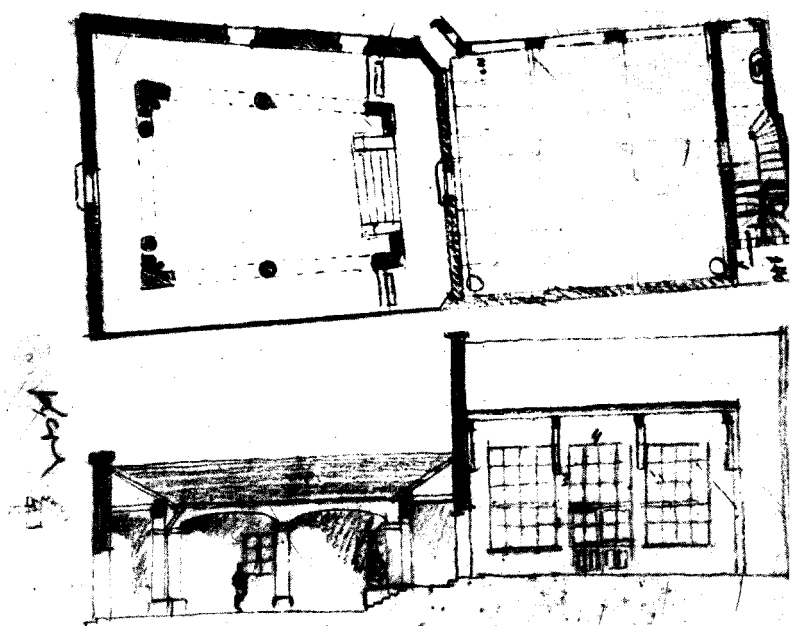
66. Otavice, kuća Meštrović. Fotografija nakon dogradnje, AM.

65. Otavice, kuća Meštrović. Skica na dopisnici, AM.

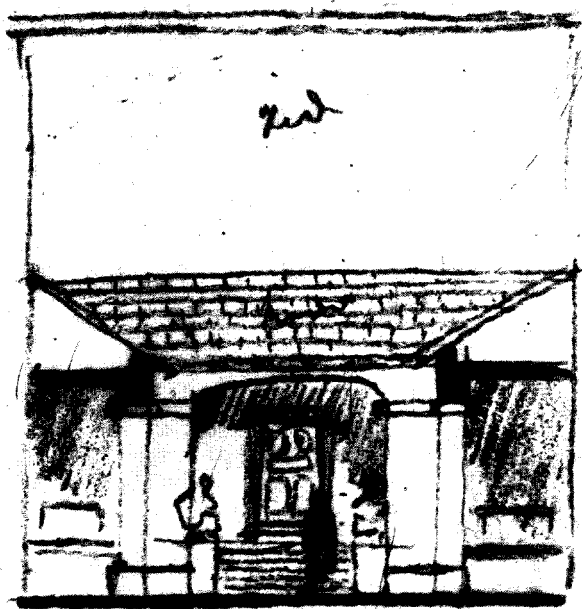




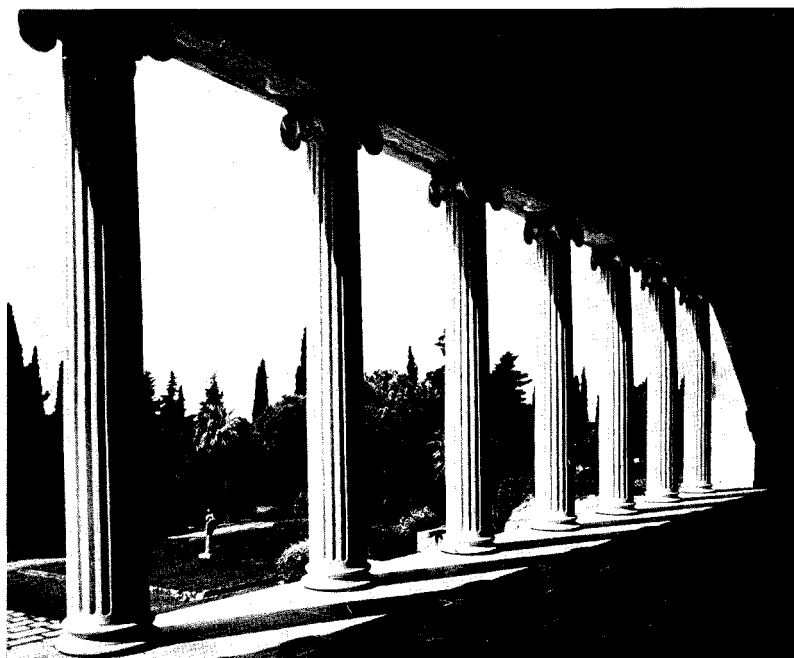
67. Zagreb, Meštrovićev dom u Mletačkoj ulici. Skica ateljea i atrija (V. Kovčević, fototeka Republičkog zavoda za zaštitu spomenika).



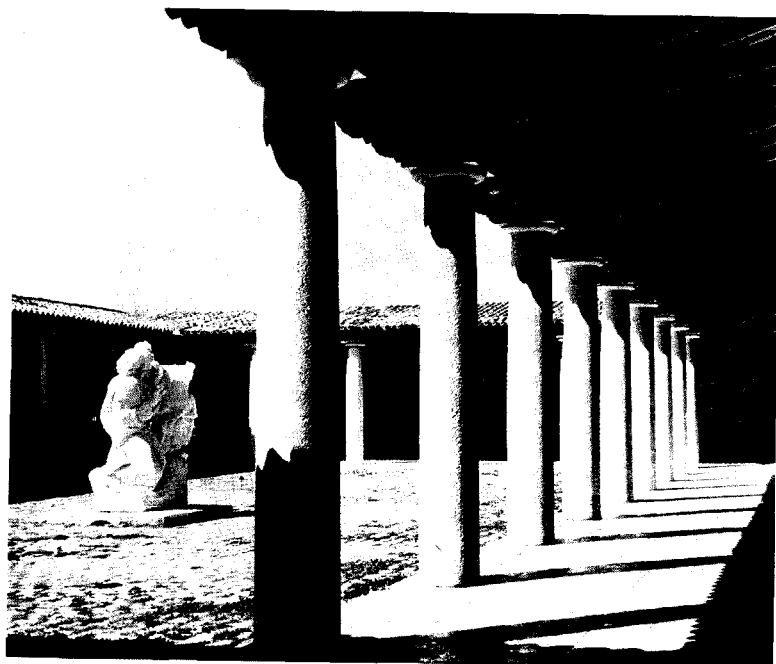
68. Zagreb, Meštrovićev dom u Mletačkoj ulici. Skica ulaza u atelje (V. Kovacich, fotoizdaka Republičkog zavoda za zaštitu spomenika).



69. Split, vila Meštrović na Mejama. Ulazna loža, AM.



70. *Split, Crkvine (kaštilac), Atrij, AM.*





71. *Zagreb, Dom umjetnosti. Stupovi, foto iz zbirke Čurčin, AM.*

72. I. Meštrović u klasi prof. Ohnigama u Beču 1905. g., AM.



73. I. Meštrović s djecom, obitelji Curčim, tri Engleskinje, u airiju kuće u Mletčkoj, 1924. g., AM.







Postlednji autoporfiri.

