



Plan Varšave, sjeverozapadni dio grada (jedinice IX–XIV), stanje 1935, AM 376
Plan of Warsaw, north-western part of the city (units IX–XIV), 1935, AM 376

Ljiljana Kolečnik

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Neostvoreni Meštrovićev spomenik Jozefu Pilsudskom za Varšavu

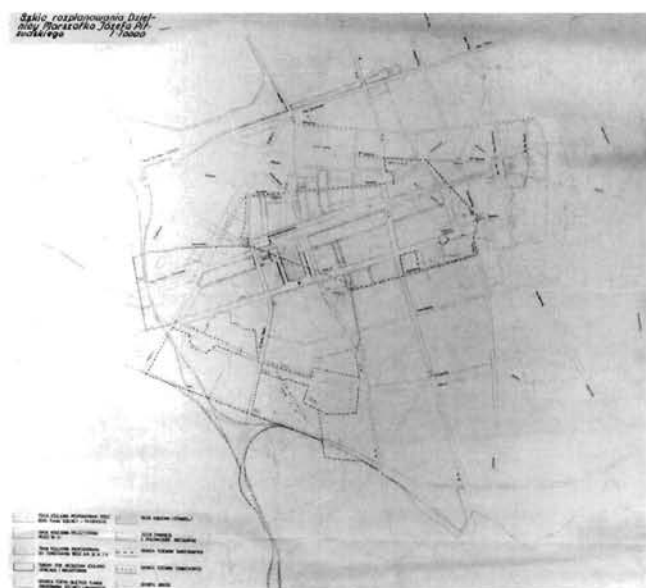
Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 17. II. 1995.

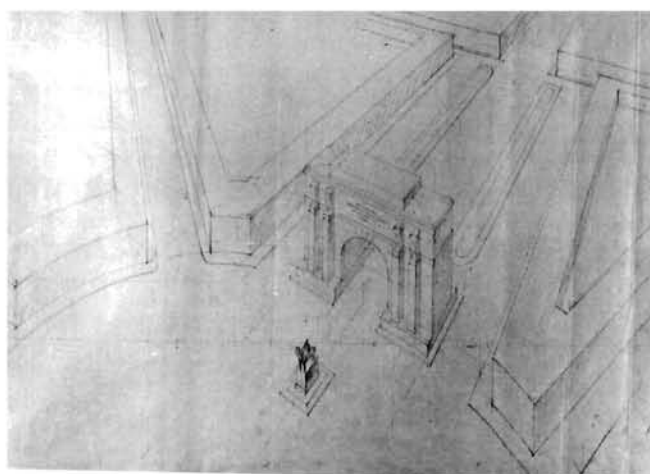
Sažetak

Potkraj 1938. godine Ivanu Meštroviću je posredstvom poljskih konzularnih predstavnika predloženo da načini maketu spomenika maršalu Pilsudskom koji je trebao biti podignut u Varšavi. Ponuda je prihvaćena i tijekom prve polovice 1939. godine Meštrović je zajedno s arh. H. Bilinićem dovršio makete i skice triju prijedloga. Svaki od njih, osim skulptorskoga daje i cjelovito urbanističko-arhitektonsko rješenje prostora predviđenog za spomenik. Nakon primjedbi potencijalnog naručitelja oblikovan je konačni prijedlog, a njegove makete poslone su u Varšavu potkraj lipnja 1939. godine. Kako se tim materijalima tijekom rata izgubio svaki trag, o Meštrovićevom djelu danas svjedoče samo arhitektonski nacrti, fotografije i korespondencija sačuvana u Arhivu obitelji Meštrović, te nekoliko malih, sadrenih skica u Gliptoteci HAZU. Paralele Meštrovićevom osnovnome modelu – zatvorenom ili poluzatvorenom kružnom trgu sa spomenikom u središtu – pronalazimo u nekim od najzanimljivijih urbanističko-arhitektonskih projekata njegovih suvremenika, primjericice de Finettijevi prijedlozi za preoblikovanje Milana ili Sauvageovi prijedlozi za novi centar Bruxellesa. Sudimo li prema njima, varšavski projekt bi se, da je izveden, zasigurno mogao svrstati među zanimljivija rješenja u okviru novog monumentalizma 30-ih godina.

Potkraj tridesetih godina Ivan Meštrović radi na nekoliko velikih spomeničkih projekata za inozemne naručitelje – spomenike rumunjskim kraljevima Karlu I i Ferdinandu I, spomenik dugogodišnjem predsjedniku rumunjske vlade Ionu Bratianuu (oba za Bukurešt), te spomenik maršalu Jozefu Pilsudskom za Varšavu. Dok su rumunjski projekti dobili vrlo veliki publicitet, Meštrovićev rad na projektu za varšavski spomenik prošao je gotovo nezamijećeno, pa se u literaturi to nerealizirano djelo često pogrešno izjednačava s tematski bliskim Augustinčićevim *Spomenikom šleskom ustanku*, rađenim također za poljskog naručitelja. Augustinčić je tu narudžbu dobio zahvaljujući sudjelovanju na međunarodnom natječaju koji su Poljska vlada i Gradsko poglavarstvo Katowica raspisali 1936. godine, a na kojem je, zajedno sa svojim suradnikom, arhitektom Dragom Galićem, u prilično oštroj konkurenciji, osvojio prvu nagradu.¹ Spomenuti natječaj odnosio se na obilježavanje uspomene na Šleski ustanak, dakle povijesni događaj, dok Meštrović radi skice za spomenik posvećen samome maršalu Pilsudskom, povijesnoj osobi i glavnom protagonistu rečenoga ustanka. Augustinčićev je spomenik trebao biti postavljen na središnjem trgu u Katowicama, a Meštrovićev na Aveniji Pilsudski, tada još budućoj najvećoj prometnoj arteriji novog centra Varšave. Dakle, riječ je zasigurno o dva različita djela, a ne jednom te istom za koje bi Meštrović radio arhitektonsko-urbanističko rješenje, a Augustinčić skulpturu.² Takovim zaključivanjem prouzročeno je i ranije datiranje Meštrovićeva projekta, ponegdje u 1937. godinu,³ kada zapravo nastaje Augustinčićevo djelo, dok Meštrović rad na svom projektu otpočinje tek potkraj 1938. godine. Jedini izravni doticaj dvaju umjetnika u svezi s Augustinčićevim *Spomenikom šleskom ustanku* jest činjenica da Meštrović, na zamolbu naručitelja, pristaje obaviti pregled odljeva djela mlađeg kipara prije nego ova budu otpremljena u Katowice.⁴ Skandalozno ponašanje poljske javnosti usmjerilo je pozornost hrvatskih medija na Augustinčićev projekt – od pobjede na natječaju 1937. godine, pa sve do lijevanja centralne figure maršala Pilsudskog 1939. godine – sva zbivanja oko tog djela prate se s velikim uzbuđenjem. Što se tiče medijskog praćenja Meštrovićeva rada tih godina, nakon buke koja se digla oko izgradnje Doma umjetnosti, u središtu pažnje su tada, tijekom 1938. godine, problemi u svezi s izložbom *Pola vijeka hrvatske umjetnosti* i spomenik rumunjskim kraljevima – grandiozan skulptorsko-arhitektonski projekt – cjelovita realizacija kojih, zbog sve burnijih političkih previranja u Europi, počinje bivati neizvjesnom. Da li zbog pomalo neobičnih okolnosti u kojima se odvija rad na varšavskom spomeniku, želje potencijalnog naručitelja ili tematske blizine s Augustinčićevim djelom koje je već pobralo niz hvalospjeva hrvatske likovne kritike (nakon sukoba oko Doma umjetnosti odnosi između dva kipara znatno su »ohlađeni«), dalo bi se čak zaključiti da ni sam Meštrović ne želi da se previše zna o njegovom poljskom projektu. Činjenica je da vrlo šturu informaciju o Meštrovićevoj izložbi skica za spomenik Pilsudskom, održanoj početkom svibnja 1939. u Varšavi, a potom i u Krakowu, nalazimo samo u ljubljanskom *Slovencu*.⁵ Podaci koje nam ona pruža prilično su konfuzni i doimlju se prije kao rezultat lošeg prijevoda iz poljskog tiska negoli kao izvješće s mjesta događaja. Uz informaciju da je otvorenju prve izložbe u Varšavi bio nazočan i sam umjetnik – kaže se kako je razlog njegova posjeta poljskom glavnom gradu oda-



Skica dionice Aleje Pilsudski, M 1:10000, ozalid kopija, AM 414
Sketch of the segment of Pilsudski Avenue, scale 1:10000, copy, AM 414



Aksonometrijski prikaz slavoluka i Spomenika Pilsudskom (skica), ozalid, AM 391, (1938?)

Axonometric presentation of the Triumphal Arch and Pilsudski Monument (sketch), copy, AM 391, (1938?)

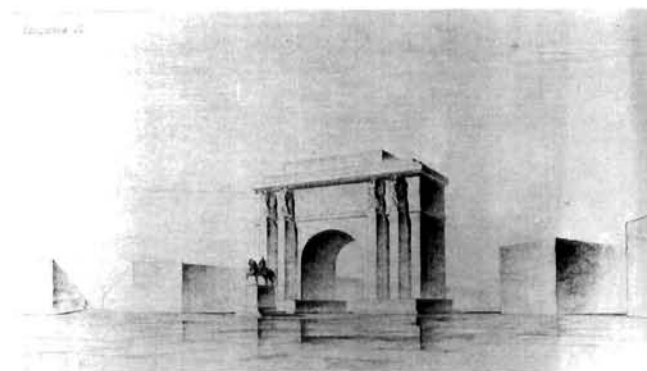
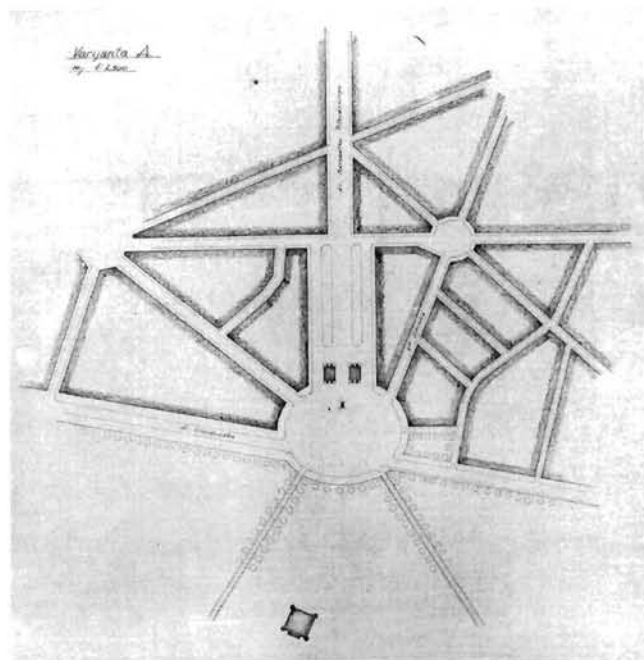
bir mjesta na kojem bi trebao biti podignut budući spomenik, a samo nekoliko redaka niže spominje se kako je, u ime Odbora za njegovu izgradnju, naš majstor pozvan da se svojim prijedlogom prijavi na međunarodni natječaj, koji će tek biti raspisan. Kako to da Meštrović odabire teren za spomenik kojem se još ne zna autor, te kako to da se, prije raspisivanja bilo kakvog natječaja, otvara izložba skica za isti taj, budući, možda njegov projekt?

Prije nego pokušamo odgovoriti na ova pitanja, potrebno je nešto reći o samom kultu ličnosti Jozefa Pilsudskog, sustavno razvijanom u Poljskoj u međuratnom periodu, podignutom na tu razinu da se rad na spomeniku u njegovu čast tih godina mogao smatrati vrlo prestižnim projektom za gotovo svakog europskog kipara. Diktatura Pilsudskoga koja s kraćim prekidima traje punih četrnaest godina,⁶ pripada po svojoj mješavini oslobodilačkih i nacionalno-romantičnih elemenata kategoriji tipičnih diktatura tridesetih godina kakve nalazimo u nizu zemalja s periferije europskog kontinenta.⁷ Za većinu Poljaka, ponosnih na svoju nacionalnu povijest, Pilsudski je bio ličnost koja je ponovno uspjela ostvariti san o nacionalnoj samostalnosti i stvoriti suvremenu poljsku državu. Zahvaljujući tome, i diktatura se opravdava kao rezultat povijesne nužnosti, a ne kao izraz Maršalove osobne volje za moć oslonjene na vojno-polijski aparat. Kako je nakon smrti Pilsudskoga, 12. svibnja 1935. godine, vojska i dalje najutjecajniji politički čimbenik u zemlji, a novi vladin kabinet uglavnom ostaje na tragu politike Pilsudskoga, kult ličnosti se i nadalje održava, a u nesigurnim predratnim vremenima uspomena na Maršala počinje postupno igrati ulogu vrlo učinkovitog sredstva nacionalne homogenizacije. Stoga podizanje spomenika Pilsudskom diljem Poljske tijekom idućih pet godina prerašta u promišljen ideološki projekt, realizacija kojega je podignuta na najvišu državnu razinu. Tako su koordinacija i

praćenje svih tih aktivnosti dati u zadatak Nacionalnom odboru za obilježavanje uspomena na povijesno djelo Jozefa Pilsudskog, osnovanom već polovicom 1935. godine, članovi kojega su bili najistaknutiji predstavnici vojnog, političkog i crkvenog *establishment*a Poljske.

Politička osnova tog poduhvata jasno je definirana već u prvom broju *Biltena*, kojim Odbor povremeno informira javnost o svojoj djelatnosti: *Svaki grad u našoj zemlji, koji je bio svjedokom Maršalova rada, bilo kao organizatora Narodnog ustanka, bilo kao vojnog komandanta, bilo kao svog sugrađanina, svaki takav grad koji mu je bio dom i u kojem je djelovao, trebao bi ga pamtiti i preko prigodnog spomenika koji će ga budućim generacijama pokazati kao živi primjer heroizma i veličine duha.*⁸ Samo koju stranicu dalje navode se i razlozi koji nalažu da najveći, velebni spomenik bude podignut upravo u Varšavi: *»Varšava je višestruko povezana s Maršalovom osobom. Na nizu mjesta u gradu moguće je obilježiti neku od njegovih akcija«,* ali potrebno je podjednako naglasiti i *»važnost Varšave kao glavnog grada svih Poljaka, odnosno podići spomenik koji bi podjednako veličao Maršalovu ličnost kao i sam grad.*⁹ Slijedom takvog stava odlučeno je da se poduzme složeni urbanističko-arhitektonsko-skulpturalni zahvat koji bi povezo nekoliko bitnih točaka povijesne i prirodne baštine Varšave – zamak Ujazdowski iz XII. stoljeća (kraljevska rezidencija knezova Mazowieckih u vlasništvu Gradskog poglavarstva), povijesnu gradsku jezgru, spomenik Janu Sobieskom na Wawelu i Hram Domovine (Kościoł Opactwa), impozantan, najviši neboder u Poljskoj predviđen za obavljanje najvažnijih državnih ceremonija.

Projektom je trebao biti obuhvaćen sjeverozapadni, novi dio grada, koji se nakon I. svjetskog rata najbrže, ali pomalo stihijski razvijao. Za njegovu urbanističku regulaciju je, nešto prije Maršalove smrti (5. svibnja 1935. godine) grad, u suradnji



Skica slavoluka, ozalid, AM 406 (1938?)
 Sketch of Triumphal Arch, copy, AM 406 (1938?)

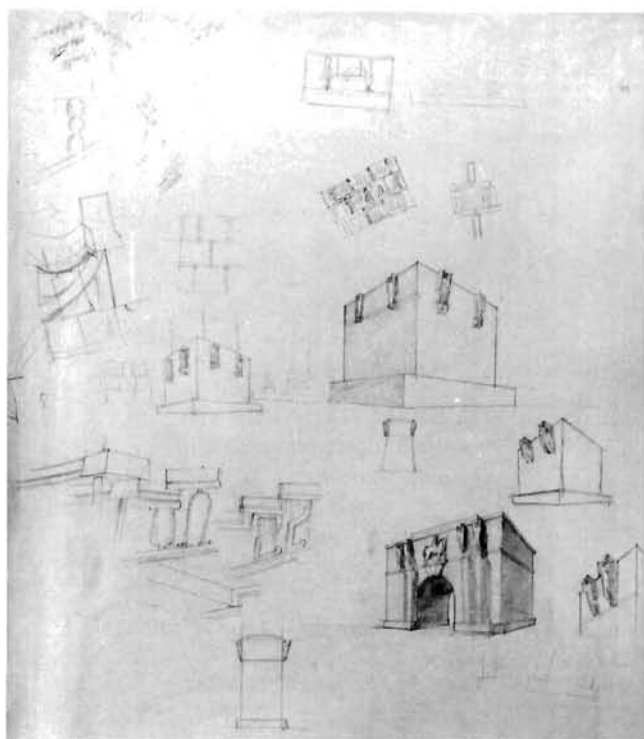
Situacija, varijanta A, M 1:2500, ozalid kopija, AM 412
 Situation, Variant A, scale 1:2500, copy, AM 412

s Nacionalnom udrugom urbanista i Ministarstvom obrane (vlasnikom najvećeg broja parcela u tom dijelu Varšave), već raspisao natječaj.¹⁰ Uvjetima natječaja predviđalo se prosijecanje novih avenija kojima bi se otvorile vizure prema Wawelu i staroj gradskoj jezgri, a uređenjem parka oko zamka Ujazdowski značajnu bi ulogu u novoj slici grada dobio i pogled na Vislu. Kako bi se izvedba zahvata u cijelosti ubrzala, Odbor je zaključio da natječaj nije potrebno nanovo raspisivati, već da je dovoljno pridodati nove uvjete kojima bi se odredila i dosljedno urbanistički oblikovala lokacija za spomenik Pilsudskom, te je samo pomaknut nadnevak njegova zaključenja sa 8. lipnja na 12. studenoga 1935. godine.¹¹ Glavne okosnice projekta ostaju postojeća Aleja Ujazdowska i njoj paralelna Marszalkowska koje teku u smjeru sjever-jug, te Aleja Pilsudski, »najveća prometna arterija suvremene Varšave«¹² što bi u smjeru zapad-istok povezivala novi dio grada sa starim mu dijelom. Kako je upravo na terenu kojim Aleja prolazi 1928. godine obavljen svečani mimohod trupa u čast desetogodišnjice Narodnog ustanka, odnosno komemorativna parada u čast Maršala 1935. godine, uznastoji se da u svojoj donjoj trećini koja vodi do Parka Ujazdowskog (duljina 3 km), Aleja Pilsudski bude dvostruko šira kako bi razmjerima odgovarala aleji za vojne parade koje bi se tu odvijale i ubuduće. Trebalo je osloboditi prostor oko Zamka i ukloniti paviljone Vojne bolnice, odnosno Medicinske škole sestara milosrdnica, podignute u XIX. stoljeću, te sam park proširiti i spustiti do obale Visle.¹³ Objekti uz Aleju morali bi podržati njezinu reprezentativnu namjenu, a prostor uz nju biti oblikovan tako da u svakom trenutku može prihvatiti masovne skupove naroda. Aleja bi, dakle, na zapadu polazila od Hrama Domovine¹⁴, a na istoku završavala trgom pred Parkom Ujazdowskim. Trg bi mogao krasiti obelisk, a spomenik Pilsudskom trebao je biti podignut negdje pri dnu Aleje kako bi ga se moglo vidjeti i iz parka oko zamka Ujazdowskog. Da je

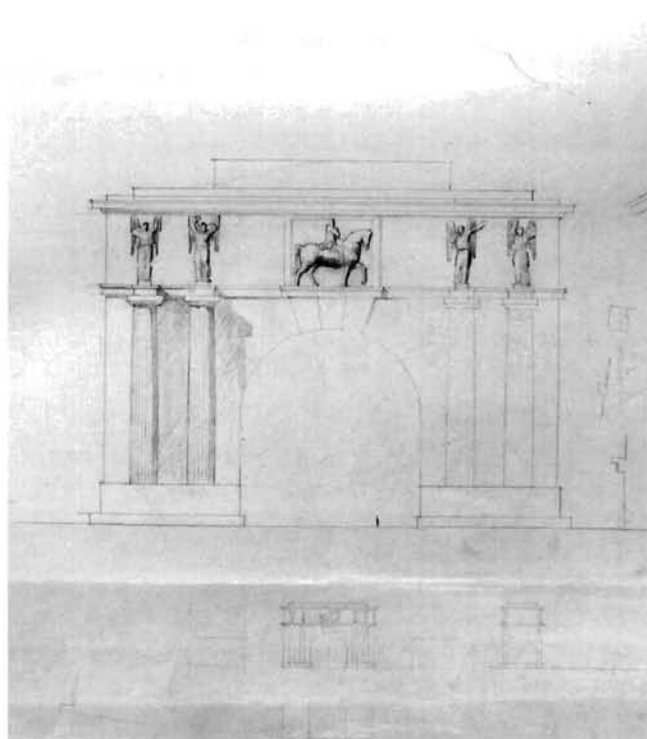
ideja o spomeniku te, 1935. godine još vrlo maglovita, zamjetljivo je i prema prvom prijedlogu propozicija kiparskog natječaja u kojem se navodi: *Skulptorsko rješenje neće biti uvjetovano nikakvim posebnim zahtjevima kako po karakteru (kiparskom i arhitektonskom), tako i po odabiru materijala ili dimenzijama. Jedino što autori moraju imati na umu su ograničenja nametnuta urbanističkim rješenjem koje bude prihvaćeno.*¹⁵

Cijeli projekt koji uključuje urbanističke zahvate, izgradnju Hrama Domovine, spomenika Pilsudskom, ali i niz novih zgrada uz Aleju Pilsudski, financijski se oslanja na gradsku blagajnu, priloge Ministarstva obrane i donacije građana, te se stoga njegova realizacija predviđa u etapama. Natječaj za urbanističko rješenje trebao je, dakle, biti završen potkraj 1935. godine, a raspisivanje natječaja za spomenik predviđeno je tek za polovicu 1936. godine.¹⁶ Međutim, cijeli je proces potrajao znatno dulje. U međuvremenu su, prema napatku Nacionalnog odbora, širom Poljske osnivana *Društva za štovanje uspomene na maršala Jozefa Pilsudskog*, pa je tako Gradsko poglavarstvo Katowica 1936. godine raspisalo natječaj za spomenike Šleskom ustanku, na kojem je, kao što smo već rekli, pobijedio Augustinčić. I Gradsko poglavarstvo Vilniusa objavilo je svoj projekt 1935. godine, revidiralo ga nekoliko puta, mijenjajući lokaciju (od trga pred gradskom katedralom do novoprojektiranog Foruma Jagellonicuma), mijenjajući urbaniste i skulptore, sve u želji da se načini velebno spomeničko obilježje. Ono, međutim, kao ni katovičko, zbog početka II. svjetskog rata, nije nikada podignuto.¹⁷ Ista sudbina čekala je Varšavu, jer su sve pripreme za realizaciju projekta tekle mnogo sporije no što je Odbor predviđao, pa je natječaj za spomenik Maršalu raspisan tek potkraj 1938. godine.

Poučeni primjerom Katowica i negativnim reakcijama javnosti na dodjelu prve nagrade inozemnom kiparu, članovi Odbora



Moguća rješenja središnjega motiva, skica, ozalid, AM 373
Possible Solutions of Central Motif, Sketch, copy, AM 373

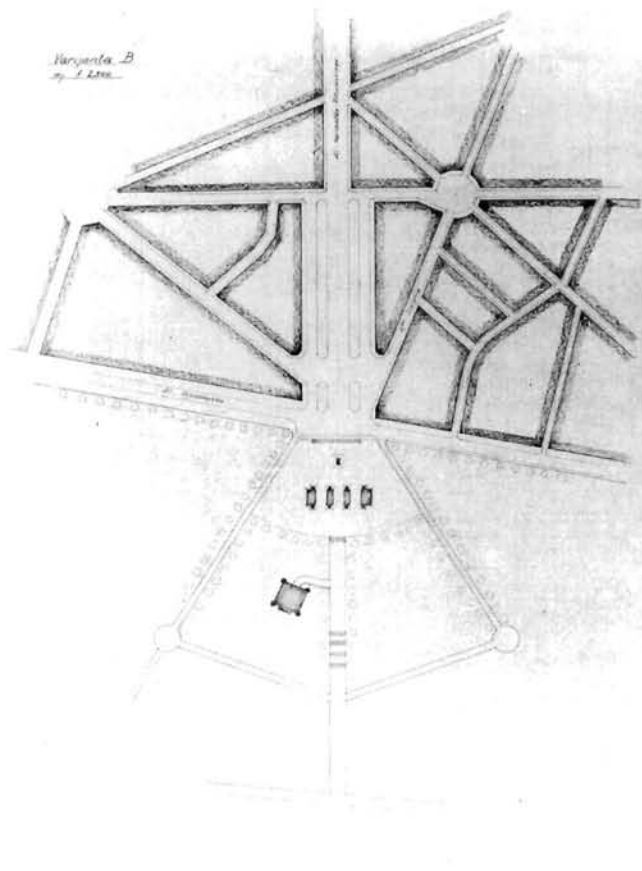


Skica slavoluka, varijanta A, M 1:200, ozalid kopija, AM 410
Sketch of Triumphal Arch, Variant A, scale 1:200, copy, AM 410

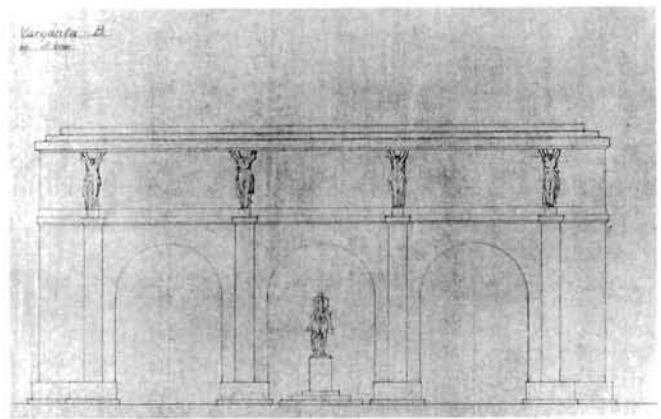
odlučili su da se ovaj put natječaj provede na nacionalnoj razini. U pokušaju rasvjetljavanja nejasnoća oko uvjeta pod kojima bi se Meštrović trebao uključiti u to, vratimo se već spomenutom članku u *Slovenču*. Kako se u njemu kaže da je »Meštrović zamoljen da sudjeluje na natječaju koji će biti raspisan«, mogli bismo zaključiti da je u određenom trenutku Odbor promijenio svoju namjeru i, s obzirom na važnost spomenika, odlučio raspisati osim nacionalnoga i međunarodni natječaj – nacionalnim umiriti savjest i utišati glas javnosti, a internacionalnim doći do odgovarajućeg rješenja. Pritom je želja određenih političkih krugova bila povjeriti to djelo što uglednijem umjetniku, a kako je, čini se, bilo važno da je posrijedi pripadnik slavenskog naroda, može se pretpostaviti da se Meštrović nametnuo kao prirodni izbor. Njegovu popularnost u slavenskim srednjoeuropskim zemljama nije potrebno posebno naglašavati. Karijera Masarykova prijatelja i portretista u Poljskoj se pozorno prati niz godina, nešto intenzivnije od početka tridesetih,¹⁸ da bi 1935. godine u Krakowu bila objavljena i vrlo opsežna Meštrovićeva monografija, koja je i u Hrvatskoj dobila golemi publicitet.¹⁹ U njoj se, kao i u napisima dnevnog tiska, o Meštroviću govori kao o najvećem slavenskom kiparu XX. stoljeća, u čijoj umjetnosti, »unatoč neporecivu eklekticismu ima nešto elementarno, jedan herojski odnos prema svijetu i životu, koji se pretvorio u višu plastičku stvarnost.«²⁰ Upravo taj herojsko-slavenski element, ta naglašena svijest o važnosti nacionalno-ideološke komponente u državnim narudžbama toga tipa, morala ga je učiniti nezaobilaznim umjetnikom u razmišljanjima o realizaciji projekta kakav je varšavski spomenik. Moglo bi se pretpostaviti da su

pritom određenu ulogu odigrale i Meštrovićeve veze s najvišim političkim krugovima Kraljevine Jugoslavije, te političkim jet-setom tadašnje Europe, jer se komunikacija s onim članovima Odbora koji su umjesto djela domaćeg majstora željeli rad međunarodno priznatog kipara odvijala posredstvom Poljskog konzularnog predstavništva u Zagrebu i Poljske ambasade u Beogradu.²¹

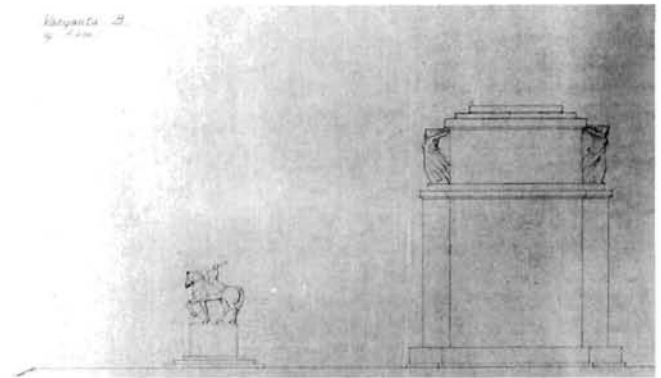
Prvi kontakti poljskih diplomata i Meštrovića glede toga projekta uspostavljeni su u drugoj polovici 1938. godine. Komunikacija se odvija pismeno, a u korespondenciji sudjeluju, uz umjetnika, konzul Poljske u Zagrebu, gosp. Mieczeslaw Pol i poljski veleposlanik u Beogradu, gosp. Roman Debicki;²² ovaj potonji stalno se poziva na neimenovanu gospodu iz Odbora čije interese zastupa. Iako nam nedostaje sam početak korespondencije, iz njezina nastavka dade se zaključiti kako je, u određenoj prilici, možda za jednog od svojih boravaka u Beogradu, sam Meštrović izjavio kako je riječ o projektu koji bi ga zanimao. Kopija Meštrovićeva pisma generalnom konzulu Poljske u Zagrebu M. Polu s nadnevkom 3. listopada 1938. godine,²³ s kojim vjerojatno započinje ta prepiska, nije sačuvana, no iz konzulova odgovora zaključujemo da je Meštrović već u njemu iznio osnovne uvjete pod kojima bi izradio maketu spomenika maršalu Pilsudskom. U pismu datiranom 27. listopada iste godine ambasador Poljske u Beogradu, R. Debicki izvješćuje skulptora da je Nacionalni odbor za podizanje spomenika Jozefu Pilsudskom prihvatio njegove uvjete, te ga u ime »poljskih interesnih krugova« moli da otpočne rad na maketama. Istom prilikom Meštroviću su poslana određene fotografije i planovi tog dijela grada s označenim



Situacija, varijanta B, M 1:2500, ozalid kopija, AM 415
 Situation, Variant B, scale 1:200, copy AM 415



Skica slavoluka, varijanta B, M 1:200, ozalid kopija, AM 377
 Sketch of Triumphal Arch, Variant B, scale 1:200, copy AM 377



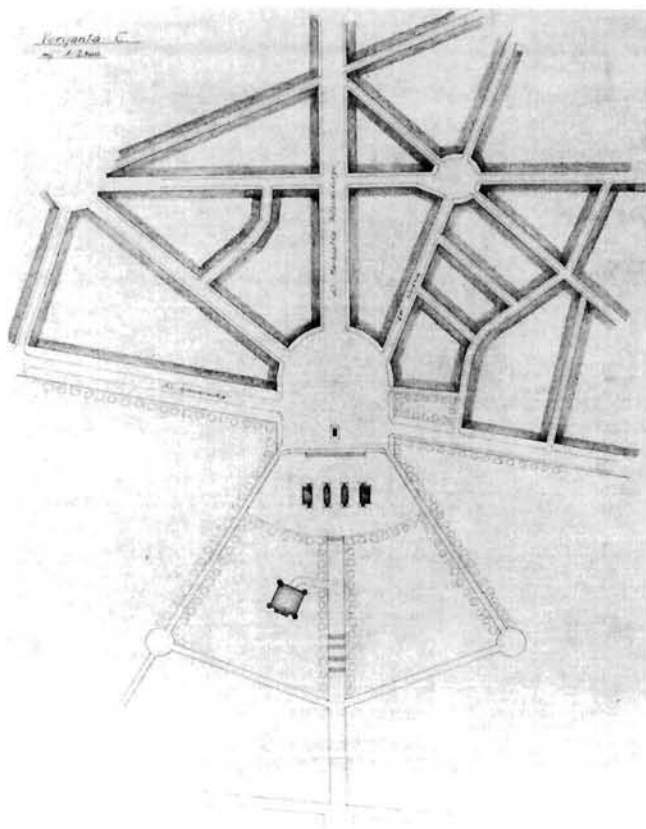
Skica slavoluka, pobočje, varijanta B, M 1:200, ozalid kopija, AM 379
 Sketch of the Triumphal Arch, lateral view, Variant B, scale 1:200, copy AM 379

područjima kojih je urbanističko-arhitektonska regulacija sastavni dio cijelog projekta. Poziva ga se također da razmotri mogućnost što skorijeg odlaska u Varšavu, kako bi sam pogledao teren i stekao bolji uvid u situaciju. Iako je natječaj za urbanističko rješenje zaključen još 1935. godine, do vremena u kojem se odvija ta prepiska nije realizirano gotovo ništa od prihvaćenih projekata. To Meštroviću omogućuje znatno veći zahvat, koji se, osim samoga spomenika, može proširiti i na njegov urbanističko-arhitektonski kontekst. Pripreme za rad na spomeniku ubrzano se odvijaju, a požuruje ih poljska strana. Uz izvode iz programa natječaja Meštrović je dobio i topografski materijal, te obilnu dokumentaciju o Maršalu i njegovoj ulozi u novijoj poljskoj povijesti (fotografije, knjige, brošure, članke i referate sa znanstvenih skupova).²⁴

Meštrović je upravo tada, kao što smo već rekli, bio vrlo zaposlen. Dovršava dva spomenika za Bukurešt – spomenike kraljevima Karlu i Ferdinandu, te vjerojatno ne može započeti ozbiljniji rad na poljskom projektu sve do početka sljedeće godine. Iako određeni broj skica nastaje već potkraj 1938. godine, prve makete dovršene su u travnju 1939. godine i poslane ambasadoru u Beograd. U popratnom pismu Meštrović ljubazno odbija ponudu da posjeti Varšavu, a opravdava se »vrlo napetom i nesigurnom situacijom« u zemljama kroz koje

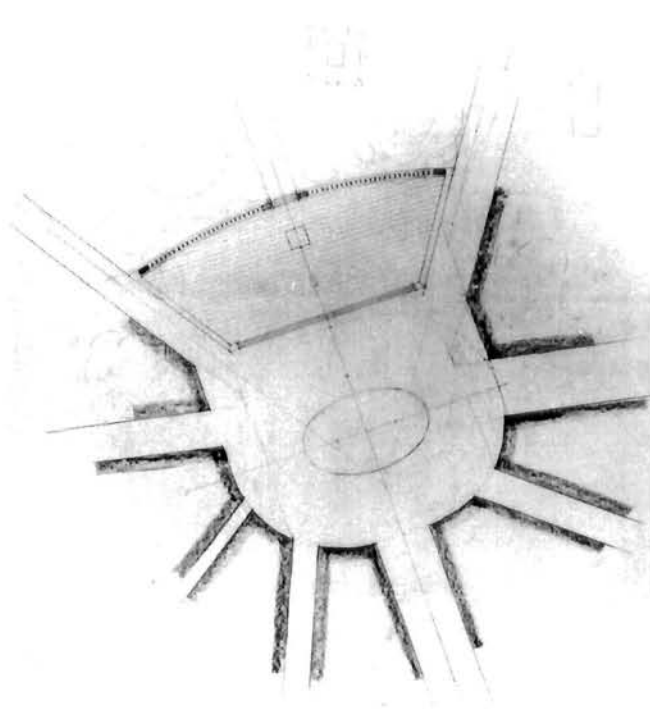
bi morao proći. Dodatni razlog je i činjenica da je projekt još u početnoj fazi, te umjetnik očito čeka čvrstu odluku Odbora, kako bi u nestabilnim političkim uvjetima poduzeo tako dug put. Iz kopije teksta pod naslovom *Objašnjenje uz fotografije i crteže te prijedlog gradilišta za spomenik Maršalu Pilsudskom u Varšavi, u odnosu na Aveniju i Trg Pilsudski*, kojim je Meštrović imao potrebu popratiti svoje materijale, saznajemo da je prihvatio sugestiju potencijalnih naručitelja, te predložio i određene urbanističke zahvate, opsežnost kojih obrazlaže na sljedeći način: *trg (teren) gdje je predviđena gradnja spomenika Maršalu Pilsudskom u Varšavi smješten je izvan grada, skoro bez ikakve veze s njim, izoliran i bačen prema širokom horizontu. Zbog toga je, prema mom mišljenju, koncepcija spomenika koja se zadovoljava jednim čisto kiparskim djelom, vrlo teško ili skoro neizvediva. S tog polazišta ja sam u svojim prijedlozima tražio rješenje koje bi sadržavalo arhitektonske elemente i na taj način povezalo spomenik s gradom, ostajući u isto vrijeme na širokom horizontu. Prema toj ideji, kao što pokazuju nacrti situacije i makete, smjestio sam spomenik u osi Avenije Pilsudski.*²⁵

Priložena su dva rješenja. Prema prijedlogu s oznakom »A« »avenija bi vodila do jednog eliptičnog trga, između kojeg i Avenije same bi se uzdizao slavoluk s otvorom koji bi u isto



Situacija, varijanta C, M 1:2500, ozalid kopija, AM 413
Situation, Variant C, scale 1:2500, copy AM 413

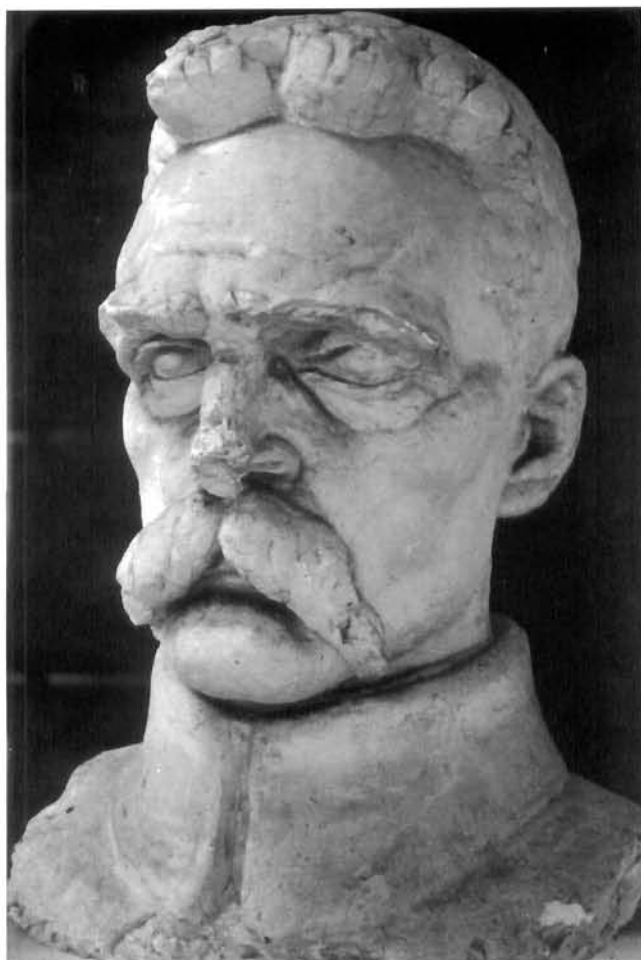
vrijeme bio neka vrsta ulaza u grad. Maršal na konju ili na neki drugi način riješen bio bi smješten ispred slavloluka, ali u svakom slučaju u ulozi čuvara i branitelja glavnog grada i cijele zemlje. Na završecima pilastara koji ukrašavaju slavloluk, s jedne strane bi bile smještene figure Pobjede, a s druge Legionara iz razdoblja oslobođenja. Fronton bi nosio jednostavne, monolitne natpise». Među skicama koje su služile kao priprema za konačno definiranje varijante A nalazi se i jedan crtež olovkom, zahvaljujući kojem možemo pratiti put kojim je Meštrović došao do forme slavloluka. Polazi od motiva kenotafa koji interpretira kao teški, kubični kameni blok postavljen na nisko, široko postolje. Njegove glatke stranice dekorirane su samo s po jednim parom Viktorija. U sljedećem koraku kenotaf je transformiran u postament grandioznog obeliska, pa ponovno u samostalnu formu uz uklanjanje Viktorija s njegovih nasuprotnih stranica. Na četvrtoj skici, onoj koja je detaljno razrađena i uključena u varijantu A, blok se sužava, probija jednim lučnim otvorom i dobiva oblik masivnog slavloluka s po dva para pilastara kvadratnog presjeka sa svake strane. Pilastri služe kao postamenti za Viktorije smještene na bočnim stranama frontona. U njegovom srednjem dijelu predviđen je, prema jednom ranijem prijedlogu, konjanički portret Pilsudskoga u visokom reljefu, a u konačnoj formulaciji varijante A monumentalni, monolitni natpis. Plastička artikulacija slavloluka neće se značajnije mijenjati ni u sljedećim verzijama; jedino će se povećanjem broja lukova pilastri i Viktorije rasporediti i na njihove razdjelnice.



Situacija, varijanta D, M 1:1200, paus, AM 390
Situation, Variant D, scale 1:1200, AM 390

Drugim prijedlogom, s oznakom »B«, zahvat se siri i na dio Parka Ujazdowski, a pretpostavlja i produljenje Avenije Pilsudski od slavloluka, preko Visle, sve do starijih dijelova grada. Meštrović je odustao od pozicioniranja slavloluka i spomenika u kontaktnoj zoni između Avenije Pilsudski i novog eliptičnog trga iz prvog prijedloga, te u toj varijanti kao lokaciju slavloluka predlaže plato trapeznog oblika na zapadnom ulazu u park, kojem bi se pristupalo izravno s Avenije. Slavloluk je većih dimenzija nego u prethodnom rješenju – ima tri lučna otvora, a spomenik je smješten ispred njega, u osi središnjeg luka. Meštrović objašnjava velike razmjere slavloluka mogućnošću da se »u njega smjesti Muzej Pilsudski, u kojem bi bila predstavljena cijela epopeja oslobođenja. Svjetlost bi dolazila odozgo, a problem osvjetljenja bilo bi lako riješiti a da se ne narušava oblik slavloluka«.²⁶

U nepotpisanoj kopiji ovog teksta ne spominje se varijanta »C«, iako je, sudeći prema nacrtima sačuvanim u dokumentaciji Ateliera Meštrović, razrađena podjednako kao i prethodne dvije. Mogli bismo je pročitati kao neku vrstu lošeg kompromisa između prijedloga »A« i prijedloga »B«, jer se njome zadržava trg na kraju Avenije Pilsudski (kao u varijanti A), spomenik se smješta na njegov istočni rub, a slavloluk na plato u Parku (kao u varijanti B). Tim bi prijedlogom spomenik, zbog udaljenosti od slavloluka koji čini njegov arhitektonski okvir, djelovao previše osamljeno i izgubljeno na prostranom trgu, pa je lako moguće da ga Meštrović nije ni priložio ostalim rješenjima otposlanim u Beograd.



Glava Pilsudskoga, sadra, 1939, Gliptoteka HAZU
Head of Pilsudski, plaster, 1939, HAZU Glyptotheque



Skica za Spomenik Pilsudskom, sadra, 1939, Gliptoteka HAZU
Sketch for Pilsudski Monument, plaster, 1939, HAZU Glyptotheque

U Arhivu obitelji Meštrović nalazimo skicu četvrtoga, nedovršenog prijedloga, koji bismo mogli označiti kao varijantu »D«. Slavoluk je tu zamijenjen kolonadom stupova pravokutnog presjeka koja se pruža duž duljeg i lagano zakrivljenog istočnog ruba platoa na početku Parka, u čijoj blagoj krivulji odjekuje, i uz čiju pomoć ekspandira oval trga s kraja Avenije Pilsudski. Podest kolonade produžava se i kontinuirano niz bočne strane platoa, do urezanog stubišta kojim se s trga pristupa spomeniku. Pretpostavljamo da su stupovi kolonade trebali biti arhitravno vezani, no kako nam se taj prijedlog sačuvao samo u tlocrtu, ne znamo na koji način je oblikovan središnji prolaz kroz koji se otvara pogled prema Visli, u osi koje je trebao biti smješten spomenik. Kolonadom i transformacijom njezina podesta u ogradni zid platoa Meštrović je oblikovao čvrsti arhitektonski okvir staništa svoje skulpture, kao što je to i inače običavao činiti. Ovog puta, međutim, okvir nije rezultat manjih intervencija u postojeći građevni kontekst, nego nastaje kao sastavni dio razmišljanja o budućoj skulpturi, što je i uzrok njegove izrazite monumentalnosti. Iako dovoljno transparentna da se u prvi mah ne ukaže kao barijera pogledu, kolonada mu nameće svoj ritam, kojim Zamak i Visla postaju samo fragmenti niza različitih prostornih sekvenci, elementi

»pastorale« koji su »izvan« racionalno strukturiranog prostora. U formalno-tipološkom i prostorno-organizacijskom smislu varijanta »D« vrlo je bliska malo ranijim rješenjima za Bukurešt, zbog čega ponekad dolazi do zamjene i ta dva projekta.²⁷

Kako je u međuvremenu vjerojatno dobio jasne potvrde da njegov trud nije uzaludan, Meštrović se odlučuje otputiti u Poljsku i već u svibnju 1939. godine nalazimo ga u Varšavi, a potom u Krakovu, gdje izlaže skice i makete svog rješenja za spomenik Pilsudskom, iako je nacionalni natječaj još u tijeku i bit će zaključen tek potkraj istog mjeseca. Umjetnikov boravak u Poljskoj praćen je nizom članaka u poljskom dnevnom tisku koji ga stalno ističe kao najvećeg slavenskog kipara svog vremena.²⁸ Nije nam poznato što je od materijala koji pripadaju tom projektu Meštrović tom prilikom izložio i što se zbio s eksponatima nakon izložbe. Sigurno je jedino da je svoj prijedlog detaljno prezentirao članovima Odbora, jer se u pismu poljskog konzula datiranom 15. lipnja 1939. godine, dakle nakon Meštrovićeva povratka u Zagreb, spominju primjedbe na projekt učinjene u Varšavi. Umjetnik se moli da ih uzme u obzir pri oblikovanju konačnog prijedloga, te da ovaj što prije pošalje u Varšavu, jer je nacionalni natječaj



Skica za spomenik Pilsudskom 1938. (izgubljeno)
Sketch for Pilsudski Monument, 1939 (lost)



Skica za spomenik Pilsudskom 1938.
Sketch for Pilsudski Monument, 1939

priveden kraju 31. svibnja, te je » interesnoj skupini« u Odboru izuzetno važno da što prije dobije Meštrovićevo rješenje.²⁹ Pretpostavljamo da se jedna od primjedbi odnosila na Meštrovićev prijedlog smještaja Muzeja Pilsudskog u sam slavoluk, jer je u propozicijama natječaja naglašeno da »u okviru spomenika nisu predviđene nikakve prostorije, niti mauzolej, niti za muzej i sl., s izuzetkom prostorija koje su nužne iz tehničkih razloga.«³⁰ U popratnom objašnjenju konačnog prijedloga Meštrović više ni ne spominje tu mogućnost.

Nije posve jasno je li Meštrović bio jedini inozemni umjetnik zamoljen da unaprijed ponudi svoje rješenje, no ako i nije, činjenica da ga se stalno požuruje, da se čak organizira izložba njegovih skica još prije no što je zaključen nacionalni natječaj, potvrđuje pretpostavku da je imao potporu vrlo utjecajnih članova Odbora, te da je u neku ruku i sam bio siguran da će dobiti taj projekt. Potvrđuje to i posljednje pismo iz korespondencije, koje Meštrović upućuje veleposlaniku Poljske u Beogradu. U njemu nalazimo podatak da se 26. lipnja majstor sprema poslati Veleposlanstvu u Beograd, a preko Beograda u Varšavu, nekoliko sanduka s maketama i skicama konačnog rješenja. Sanduci bi trebali sadržavati »1. jednu maketu situacije, 2. jednu maketu slavoluka i kipa (razmjer 1:100), 3. jednu maketu Maršala na konju (razmjer 1:20), 4. maketu Maršala na konju (razmjer 1:10), 5. studiju torza Maršala Pilsudskog (trećina od pretpostavljene definitivne veličine)«.³¹ Pismo sadrži i dodatno obrazloženje konačnog rješenja, te detaljniji opis maketa za sam spomenik.

To konačno rješenje je, po svemu sudeći, nešto izmijenjena varijanta »B« iz travnja 1939. godine. Meštrović zadržava kružni trg iz varijante »A«, ali posve odustaje od postavljanja spomenika na kraj Aleje Pilsudski i odlučuje se za plato u parku Ujazdowski »tako da ovaj (spomenik) bude jednako dobro vidljiv iz Avenije kao i s druge obale Visle.«³² Kako je posrijedi realizacija koja bi trebala ne samo dominirati okolnim

prostorom nego i postati jedna od bitnih markacija novog centra grada, umjetnik smatra da spomenik mora biti vrlo velikih dimenzija: *Što god to bilo, slavoluk ili neka druga kompozicija, mora dosegnuti visinu od najmanje 50 metara. Pretpostavimo, na primjer, da će to biti slavoluk od oko 50 metara visine; zamišljam kip na konju čija bi visina bila 24 do 25 metara, od čega 10 ili 11 metara visine samog konja i konjanika.* Nadalje se naglašava da bi taj projekt trebalo shvatiti samo kao ideju koja bi, bude li realizirana, bila znatno detaljnije razrađena, osobito glede odnosa platoa i prirodnog nagiba padine Parka koja se tu počinje spuštati prema Visli. Dodatni uvjet koji bi tada morao biti ispunjen jest i »da se apsolutno izbjegne da građevine u blizini spomenika budu previsoke (neboder i slično)«.³³ Kao materijal slavoluka Meštrović predlaže granit »ili neki drugi tvrdi kamen«, a za materijal spomenika broncu. Ujedno obavještava potencijalne naručitelje da zbog već preuzetih drugih obaveza posao ne bi mogao započeti prije ožujka 1940. godine.³⁴

Sanduci s maketama naslovljeni na ambasadora Debickoga bili su vjerojatno otpremljeni u Varšavu. Kako su nakon nepuna tri mjeseca snage Reicha napale Poljsku, a gosp. Debicki se više nije vraćao u Beograd,³⁵ njihova daljnja sudbina ostaje nepoznata. Ako se u tom kratkom roku Odbor i odlučio za Meštrovićev projekt, vremena za realizaciju više nije bilo. U Arhivu obitelji Meštrović sačuvalo se, pored određenog broja arhitektonskih nacrti, i nešto fotografija koje se odnose na taj projekt, no samo jedno od djela prikazanih na njima moglo bi pripadati varšavskoj pošiljci – *skica Maršalova torza*, koja bi, prema Meštrovićevu opisu, mogla biti sadržaj petog sanduka upućenog R. Debickom. Kako ni nju, ni bilo koji od preostalih radova, ne nalazimo u fundusima naših galerija, vjerujemo da se ni jedno od djela iz varšavske pošiljke nije vratilo u Zagreb. Ako su nekim čudom i preživjela razaranja II. svjetskog rata, teško je povjerovati da su se uspjela očuvati



Maketa urbanističko-arhitektonskog rješenja novog centra Berlina (1937–1939)

Scale Model of Architectural & Urban Planning Proposal for New Berlin City Centre (1937–1939)



G. de Finetti, prijedlog rekonstrukcije centra Milana (1934)

G. de Finetti, Proposal for Reconstruction of Milan City Centre (1934)

i tijekom idućih pedesetak godina, u kojima je i samo spominjanje imena Pilsudskog bilo zabranjeno.

Osim spomenutih fotografija i arhitektonskih nacрта iz Arhiva obitelji Meštrović, sačuvane su u Gliptoteci HAZU i tri sadrene skice koje također pripadaju tom projektu. *Glava Pilsudskog*, nastala početkom 1939. godine, možda je čak bila izlagana na varšavskoj izložbi u svibnju iste godine, što je malo vjerojatno za prilično oštećenu i vrlo sumarno riješenu *Skicu za spomenik Pilsudskom*.³⁶ Ona bi, pak, mogla biti studijom slavluka, jer prema koncepciji znači paralelu Viktorijama koje su trebale biti smještene na njegovu prednju stranu. Skupini pripada još i *Studija za spomenik Pilsudskom*; to je, vjerujemo, najranija od te tri skulpture, nastala već potkraj 1938. godine, prije no što je Meštrović dobio potpune propozicije kiparskog natječaja. Naime, u njima je naglašeno da se lik Maršala može u čitavoj kompoziciji pojaviti samo jednom, te se sugerira da to bude konjanički portret u punoj plastici i nešto veći od prirodnih dimenzija. U najranijim skicama slavluka, za koje pretpostavljamo da su nastale upravo potkraj 1938. godine, lik Pilsudskoga javlja se, međutim, na frontonu slavluka kao visokoreljevni konjanički portret, a skica za sam spomenik koji je možda trebao prikazivati njegovu portretnu figuru mogla bi biti spomenuta *Studija*.

Među Meštrovićevim neatribuiranim skicama za konjaničke spomenike nismo, nažalost, mogli pronaći ni jednu koja bi se na bilo koji način mogla povezati s Varšavom. Prema raspoloživim podacima o projektu u cijelosti, koji potvrđuju Meštrovićevu spremnost da na zahtjev naručitelja odustane od nekih svojih zamisli i dosljedno se pridržava uvjeta natječaja, a oslanjajući se na preostale skice i kopije nacрта, možemo s priličnom sigurnošću odrediti osnovne oznake konačnog kiparskog rješenja. Riječ je o koncepciji bliskoj rješenjima XIX. stoljeća – klasičnoj ekvestrijalnoj skulpturi na visokom, uskom postamentu, monumentalnim dimenzijama, realizmu, patosu i snažnoj gesti, te naglašenom korištenju velikih dimenzija otvora slavluka u pozadini kao okvira koji potencira plastično djelovanje skulpture. Proširena na visoke reljefe Pobjeda i Legionara sa slavluka, koncepcija se ukazuje kao prilično suzdržana u uporabi dekorativnih elemenata.

U prvoj varijanti, kojom se slavluk smješta na kraj Aleje Pilsudski, a ispred parka otvara novi ovalni trg, a sam spomenik pozicionira u njegovu gornju četvrtinu, Meštrović je nešto bliži suvremenim rješenjima i obzirniji prema povijesnom, ali i urbanističkom značenju zamka Mazowieckih. Zahvaljujući proširenju Aleje, te jasnoj, jednoličnoj artikulaciji njezinog arhitektonskog okvira, slavluk postaje bitnom urbanističkom

koordinatom novog središta grada – gledano s početka Aleje, od Hrama Domovine, on predstavlja cilj prema kojem će se, u nekoj budućoj situaciji, kretati protagonisti značajnih demonstracija poljske vojne moći, prije nego što se, prošavši ispod njegovih lukova, nađu na trgu na kojem bi se odvijali završni činovi velikog, nacionalno-političkog teatra. Povezujući pak, na metaforičkoj razini, Sadašnjost (Hram Domovine) s Prošlošću (Zamak Mazowieckih), sam slavluk postaje mjesto Vječnosti, kao što i Pilsudski biva promaknut u vječnog Čuvara Domovine.

U konačnom rješenju, međutim, ta vrlo eksplicitna metaforika znatno je oslabljena. Spomenik je izdignut na plato poput oltara kojem cijela Aleja služi kao dio pristupnog puta, dok grandiozne dimenzije slavluka i ništa manje grandiozne dimenzije platoa, na koji bi ovaj trebao biti smješten, postaju izravnom konkurencijom ne samo povijesnom značenju Zamka Mazowieckih nego i simboličkom značaju Hrama Domovine.³⁷ U nametanju i prodiranju u značenjska polja ostalih elemenata te složene ideološke strukture slavluk se pretvorio u nedvojbeno monumentalni, ali ipak samo scenografski dodatak onome što se tada moglo zbivati još samo na Aleji ispred njega. Pilsudski, glavni, simbolički »sudionik« potencijalnog spektakla, izoliran je i sveden na ulogu »promatrača«. Izolacija je doduše olakšala, ali i banalizirala Maršalovu »deifikaciju«, čime je mogućnost ukorijenjivanja njegove karizme u politički teatar sadašnjeg trenutka potpuno izgubljena.

Meštrović se za potonje rješenje odlučio nakon povratka iz Varšave, te ne možemo točno odrediti koliko je tomu pridonijela procjena situacije na terenu, a koliko primjedbe samih naručitelja. Forma slavluka i eklektična koncepcija spomenika zasigurno su posljedica pridržavanja uvjeta natječaja, dok je u oblikovanju njihovog međusobnog odnosa i dizajnu urbanog okvira koji ih prima Meštrović ipak imao veću kreativnu slobodu. Način na koji ju je iskoristio upućuje s jedne strane na iskustvo Bukurešta, a time posredno i Doma umjetnosti, ali i na pokušaj da se ide ukorak sa suvremenim umjetničkim zbivanjima tridesetih godina obilježenim prilično neodređenom sintagmom »povratka redu«. Neodređenom, jer podrazumijeva kompleksni umjetnički fenomen, prije maniristički no eklektičan, koji u morfološkom smislu nije obilježen nikakvim koherentnim formalnim jezikom ili zaokruženim sistemom znakova kao stilovi koji mu prethode. Njegovu intelektualnu osnovu čini traganje za korijenima moderniteta u okvirima tradicije i specifičnog kulturnog jezika određene nacionalne sredine, te potreba za uspostavljanjem povijesnog kontinuiteta prekinutog internacionalizmom avangardi. Možemo ga shvatiti i kao pokušaj da se pozivanjem na temeljne vrijednosti klasične arhitekture – stereometrijsku jasnoću, simetriju, volumetrijsku jednostavnost, plastički purizam – sistematizira i uvede red u iskustva moderne arhitekture. Gledano s tog aspekta, neki od Meštrovićevih projekata nakon 1925. godine mogu se čak tretirati kao vrlo rani primjer tog specifičnog procesa »sistematizacije«.³⁸ Unatoč stalnom naglašavanju kiparstva kao primarne osobne vokacije, te tvrdnji da se arhitekturom pozabavi samo kada ga prisile okolnosti (isprika kojom se koristi u obrazloženjima uz varšavski projekt), uvijek kada u Meštrovićevim arhitektonskim projektima prevladaju zakonitosti elementarne geometrije, kada duboko racionalna priroda arhitekture potisne u drugi plan

naturalističku inspiraciju i romantizam, imamo posla s vrlo uspješnim realizacijama. Takvim je primjerom mogla biti crkva Krista Kralja u Trnju, koja je, unatoč pomalo prenaplašenoj funkcionalnoj retorici, koncepcijom vrlo bliska nekim sakralnim prostorima Dominikusa Böhma ili Augustea Perreta s početka tridesetih, dok Dom umjetnosti – uspostavljanjem vrlo suprotnog odnosa modernoga i retrospektivnoga – to zasigurno jest.

Varšavski projekt, kao i nerealizirani bukureštanski projekt morali su Meštroviću, osim prestiža koji nose, biti zanimljivi i stoga što su oba projekta pružala priliku da se ogleda u velikim – kako A. Deanović kaže – u »hausmannovskim« urbanističkim zahvatima, koji su u tom periodu vrlo popularni i brojni širom Europe. Blizak im je ne samo činjenicom što je doista riječ o preoblikovanju, odnosno stvaranju novog središta dviju europskih metropola, nego i odabirom likovnog jezika kojim »govori« i većina njemu suvremenih zahvata – od Milana, Bolzana i Berlina do Moskve. Sličnost jezika uvjetovana je sličnošću ideoloških pretpostavki koje generiraju simbolički dizajn većine spomenutih projekata, a razlika u mjerilu uglavnom je mjera razlike u socijalno-političkim aspiracijama njihovih investitora. Usporedimo li tako Meštrovićevo varšavsko rješenje sa Speerovim projektom za novi centar Berlina (oba nastaju 1939. godine), uvjerit ćemo se da sličnost nije samo u morfologiji ili tipu prostorne organizacije već i u načinu na koji se arhitektonsko-urbanističkim rječnikom formulira određena ideološka poruka. Termin »centar« pritom je ključni pojam za razumijevanje obje koncepcije.

Kao što se prema centru prostorne strukture odnose svi njezini elementi – utvrđujući njihov položaj i značenje – tako se i za društvene/državne organizacije, onako kako ih shvaća Europa tridesetih godina, centar ukazuje kao točka iz koje se šire i prema kojoj se usmjeravaju svi ritmovi socijalnog organizma. Ideološki centar preklapa se i poistovjećuje sa centrom prostorne strukture/teritorija, prema kojem svaka nova ideologija nastoji uspostaviti svoj odnos – bilo da ga pokušava preoblikovati, utisnuti u postojeću ili stvoriti novu morfološku strukturu kojom bi izrekla vlastite aspiracije. Kako joj je cilj uvjeriti nas u trajnost i vječnost vrijednosti koje proklamira, nema ništa logičnije nego se pri pokušaju njihove materijalizacije poslužiti gradom, kulturno-povijesnim središtem kao poligonom i prigodno modificiranim vokabularom klasične arhitekture kao sredstvom.

U oba primjera, berlinskom i varšavskom, simbolički dizajn prostora oslanja se tako na tri osnovna elementa – Hram/Palaču, slavluk i trg, koji su povezani tokom reprezentativne Avenije. Hram/Palača središte je državne vlasti, slavluk simbol ulaska u topografski i ideološki prostor centra, te momento trenutka u kojem se kristalizira koncepcija povijesti, odnosno odbacivanja povijesti što je u osnovi projekta. Avenije završavaju/počinju trgovima – okupljalištima. Iako su izvedeni elementi identični, njihovo simboličko značenje bitno se razlikuje. Varšavski slavluk koji veličinom odgovara pariškom Arc du Triomphe afirmira tako, uspomenu na određenu osobu, nacionalnu povijest i nacionalni kolektiv u cijelosti. Berlinski slavluk, dvostruko većih dimenzija, obilježava pak uspomenu na sve njemačke vojnike pale u I. svjetskom ratu, ali prisvaja i prikazuje njihovu pogibiju kao dio povijesti Partije, a ne nacije. Avenija Pilsudski završava ovalnim trgom, koji smo već odredili kao potencijalnu pozornicu nacio-

nalno-političkog teatra, dok glavna berlinska avenija završava/počinje trgov sa željezničkim kolodvorom. Na trgu Pilsudski okuplja se Nacija, potvrđuje kolektivna projekcija povijesti, uspostavlja kontinuitet i nalazi uporište novostečenoj nacionalnoj samosvjesti. Trg pred novim berlinskim kolodvorom samo je privremeno okupljalište, prostor unutar kojeg se Masa disciplinira, organizira, usmjerava i pokreće prema točno određenoj točki/cilju.

Činjenica da je Hram Domovine najviši neboder, Avenija Pilsudski najšira i najdulja avenija, a trg Pilsudski najveći trg – ali samo u Poljskoj – potvrđuje i određuje granice ideoloških aspiracija njihovih investitora – nema tendencije pružanja preko granica nacionalnog teritorija; dapače, sve je usmjereno na njihovo učvršćivanje. Aspiracije berlinskog projekta u tom smislu znatno su drukčije. Njegovi bitni elementi dimenzijama nadmašuju sve što postoji u njihovoj vrsti, te naglašavaju pretenziju Grada na transnacionalni centar, centar Novog Svijeta. Odatle i specifične konotacije svakog od elemenata – kolosalni željeznički kolodvor koji će veličinom moći prihvatiti Svijet kada dođe Metropoli u pohode, prostrana Avenija što će ga usmjeriti Palači Naroda, najvećoj kupolnoj građevini na svijetu – simbolu nove državne vlasti i Novog Poretka, slavoluk pored/kroz koji mora proći i koji će ga suočiti s novim viđenjem povijesti na kojem Partija gradi svoj legitimitet. U varšavskom primjeru monumentalnost je rezultanta prostorne amplitude, volumetrijska jasnoća i simetrija javljaju se u funkciji sistematizacije masa, dok je dekorativna suzdržanost odraz koncentracije na bitne plastičke vrijednosti centralnog elementa – spomenika Pilsudskom. Tako je i odabir jezika i formi klasične arhitekture u znaku potvrde trajnosti, odolijevanja kao obećanja budućnosti. Berlinski projekt je u cjelini okrenut budućnosti, ili – bolje rečeno – individualnoj projekciji budućnosti. Nju, kao u ostalom i urbanističko rješenje njezina »poprišta« u cijelosti uvjetuje vizija samo jednog čovjeka – Vođe. Ako u varšavskom projektu spomenik Pilsudskom znači metaforički fokus i bitni kohezijski element cjeline, u berlinskom je svaki komad arhitekture pretvoren u vrstu spomenika kojem se atribuiraju značenje svetog mjesta. Ono se, međutim, ne formulira kao »izraz ljubavi i poštovanja prema višim idealima«, nego kao materijalizacija jedne uske, ideološke projekcije svijeta. Monumentalno se tako iskazuje kao nadljudsko, volumetrijska jasnoća kao retorička simplifikacija i hladna repetitivnost, a dekorativni purizam kao izostanak svake plastičke ideje.

Iako se i Meštrović i Speer nalaze dijelom u identičnoj poziciji – zadatak im je dati prikladan umjetnički oblik određenom ideološkom diskurzu – Meštrovićeva sloboda je, pored uvjeta natječaja, ograničena njegovim iskustvom s tim tipom zadataka, osobnom ambicijom i osobnim mogućnostima. Natječaj definira poželjni politički sadržaj projekta, prostorni segment u okviru kojega bi ovaj trebao biti razvijen, ali estetsku odgovornost za njegovu realizaciju, a to znači i slobodniju interpretaciju ideološkog preteksta, prepušta umjetniku. Speerov zadatak je u tom smislu mnogo jednostavniji – potpuno podređivanje ideji i ukusu Vođe oslobađa ga svake estetske odgovornosti i dovodi u poziciju obrtnika koji oblikuje puku političku parolu.

U svom pregledu Meštrovićevih arhitektonskih djela A. Deanović ukazuje na urbanistička rješenja nekolicine arhitekta-

ta iz poslijeratnog razdoblja³⁹ koja su koncepcijski bliska Meštroviću, iako i tijekom tridesetih godina nastaje priličan broj projekata koji bi mogli poslužiti kao materijal za komparaciju. Mislimo pritom na urbanističko-arhitektonska rješenja Giuseppea de Finettija (1933–1935) i na njegove prijedloge vezane uz Milano kao što su Porta delle Milizia, Piazza dell'Arena ili preoblikovanje gradskog centra.⁴⁰ U potpunosti je tako posrijedi kružni trg jedva nešto većih razmjera od onih koje Meštrović planira za Bukurešt i Varšavu, flankiran s unutarnje strane prstenom kontinuirane, monumentalne kolonade, kroz koju se, kao kroz trijem, dopire do niza identičnih administrativnih zgrada na njegovu obodu. Kolonada nosi terasu s koje se pogledom može obuhvatiti cijeli prostor trga, u središte kojega je postavljena gigantska simulacija trijumfalnog stupa.⁴¹ U njegovu bazu, optočenu bogatim figuralnim reljefima, trebao je biti smješten Muzej povijesti milanskog ogranka fašističke stranke, jednako kao što je Meštrović u jednom trenutku predložio da u varšavski slavoluk bude smješten Muzej Pilsudskog.

Primjera Meštroviću suvremenih, sličnih rješenja koja polaze od modela zatvorenog ili poluzatvorenog kružnog trga sa spomenikom kao plastičkim akcentom u središtu moglo bi se zasigurno pronaći još, iako se mora priznati da, zbog opsežnosti pretpostavljenih intervencija u već postojeća urbana tkiva, većina njih, kao ni rješenja našeg umjetnika, nisu bila realizirana. Kao i Meštrovićev projekt, i oni su rezultat »duha vremena« u čijem ozračju se umjetnost i Država susreću po tko zna koji put. Tako tridesetih godina Država, »u svom ceremonijalnom, simboličkom, birokratskom i javnom sektoru, postaje najveći naručitelj arhitekture koja se izražava terminima snage, digniteta i društvene odgovornosti«. ⁴² Odraz je to njezine narastajuće svemoći, rezultat pokušaja da se na temelju aktualnih ideoloških koncepcija »uspostavi red« u društvu, koji nerijetko koincidira s pokušajem »uvođenja reda« u likovni jezik i otvorenim ideološkim pritiscima na umjetnost. U sredinama u kojima se ti procesi odvijaju paralelno nalazimo različite načine njihove amortizacije i uključivanja u kontekst umjetnosti – od pokušaja spajanja iskustava avangarde s totalitarnim ideologijama (futurizam – fašizam), naglašavanja socijalno-kritičkog potencijala likovnih umjetnosti, do čistog polit-propagandnog diskurza kojem je likovna forma samo ideološko sredstvo, a svi oni su presudni za stvaranje »opće atmosfere« u umjetnosti tog desetljeća. Meštroviću ni jedan od tih pristupa nije posve blizak, ali niti posve stran i nepoznat. O događanjima na međunarodnoj likovnoj sceni, koja nisu dio njegovog neposrednog iskustva, vrlo je dobro informiran. Vokacijom je nedvojbeno najbliži novome monumentalizmu, no Meštrovićevo iskustvo odnosa umjetnosti i politike bitno je određeno sredinom u kojoj djeluje i njenim prihvaćanjem institucije Umjetnika-Demijurga, kome njegov kreativni genij dopušta da zadrži pravo na vlastitu formalnu i koncepcijsku interpretaciju svih zadanih sadržaja, pa bili oni i ideološke prirode. Nova Društva tridesetih godina ne priznaju tu u biti građansko-liberalnu kategoriju individualnosti. Ona se, unatoč diktaturama, održava još jedino u manjim zajednicama na periferiji Europe. Meštrovićevi posljednji, veliki urbanističko-skulpturalni projekti nastaju upravo u takovim sredinama, u Rumunjskoj i Poljskoj, do kojih odjeci svih tih zbivanja dopiru pomalo prigušeni, prilagođeni lokalnim uvjetima i lokalnim mogućnostima recepcije.

Bilješke

- 1
I. Šimat-Banov, *Novi zapisi o Augustinčiću III*, Annali Galerije A. Augustinčića, br. 4, str. 17.
- 2
A. Deanović, *Meštrovičevi prostori*, Rad JAZU, knjiga 423, Zagreb, 1986. U Popisu arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata navedena su dva netočna podatka – prvi da se rad na ovom projektu nastavlja do 1940. godine, o čemu u Arhivu obitelji Meštrović nema nikakvih podataka, a i povijesne okolnosti tome nikako ne bi išle u prilog, te podatak da je skulpture izveo Antun Augustinčić (str. 141).
- 3
B. Gagro, *Ivan Meštrović*, GZH, Zagreb, 1986, str. 299.
- 4
Pismo u kojem Meštrović pristaje biti supervizor, a time i jamčiti za kvalitetu odljeva, pridruženo je kopiji predračuna ljevaonice koja je, vjerojatno, poslana naručitelju u Katowice. AM, fasc. 54.
- 5
Meštrović na Poljskem, »Slovenec«, Ljubljana, 76/1939, 127, 6. VI, str. 8.
- 6
Politička karijera Jozefa Pilsudskog vrlo je burna. Suosnivač je Poljske socijalističke stranke (1892), zatočenik ruskih zatvora, a potom emigrant u Londonu; u emigraciji osniva i organizira Poljsku legiju s kojom se tijekom I. svjetskog rata bori protiv Rusije; načelnik je komande poljskih trupa u marionetskom Nezavisnom Poljskom kraljevstvu, da bi 1917. godine, zbog osnivanja POW (Polska organizacija wojskowa), ponovno postao uznikom, ovaj put austrougarskih zatvora; godine 1918. vraća se u Poljsku i preuzima vlast koja je u njegovim rukama do 1923, kada se, u svojoj 56. godini, dobrovoljno povlači iz političkog života; nezadovoljan razvojem događaja, godine 1926. vojnim pučem uvodi vojnu diktaturu i do svoje smrti 1935. godine ostaje na vlasti kao ministar predsjednik Poljske.
- 7
Diktature tog tipa nalazimo tako u Portugalu, Grčkoj, Rumunjskoj ili Kraljevini Jugoslaviji, na primjer.
- 8
Stoleczny Komitet budowy pomnika Marszalka Józefa Pilsudskiego w Warszawie. Komunikat pierwszy, Warszawa, 1935, str. 12.
- 9
Ibidem, str. 13.
- 10
Ibidem, str. 16.
- 11
Ibidem, str. 10.
- 12
Ibidem, str. 12.
- 13
Pismo ambasadora Poljske u Beogradu R. Debickog upućeno I. Meštroviću, datirano 27. listopada 1938. godine, Arhiv obitelji Meštrović, Atelier Meštrović, fasc. 54.
- 14
Kao najprikladnije arhitektonsko rješenje Odbor je već na svom prvom sastanku prihvatio projekt nebodera prof. Bohdana Pniewskog.
- 15
Ibidem, str. 22.
- 16
Ibidem, str. 24.
- 17
Vidi: K. Dariusz, *Pomnik Jozefa Pilsudskiego w Wilnie*, Buletyn historii sztuki, 1993, 55, no. 2–3, str. 223–233. Želja da se upravo u Vilniusu, glavnom gradu anektirane Litve, podigne veličanstven spomenik Pilsudskom motivirana je činjenicom da je Maršal rođen u neposrednoj blizini Vilnusa.
- 18
Kazimira Albert, *Slavenski Michelangelo – Ivan Meštrović*, Swjat Kobjeci, Lavov, 1931; Zofia Nalkowska, *Wpracowni Ivana Meštrovića*, Wiadomosci literacke, 1931, vol. 8, 44, str. 3. (vidi: *Grada za bibliografiju Ivana Meštrovića*, J. Ivancić, S. Kreković-Štefanović (ur.) Fondacija I. Meštrovića, Zagreb, 1993, str. 104).
- 19
V. Molé, *Ivan Meštrović*, /Društvo za istraživanje istočne Evrope i Bliskog istoka/, Krakow, 1936, 48. str. i 14 il. Autor monografije Vojeslav Molé, podrijetlom Slovenac, bio je profesor povijesti slavenske i bizantske umjetnosti na Jagiellonskom sveučilištu u Krakowu (vidi: *Narodna Enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenska*, St. Stanojević (ur.), Bibliografski zavod D.D., Zagreb, /S.A. 190?–1929/, str. 1020).
- 20
I. Esih, *Ivan Meštrović u svjetlu poljske monografije*, »Hrvatska revija«, Zagreb, 9/1936, 12, str. 664–665.
- 21
Dok članove glavne komisije Odbora, prema popisu iz navedenog Biltena, čine najviši predstavnici vojnog, crkvenog i političkog života Poljske, prof. varšavske Akademije lijepih umjetnosti Wojciech Jastrzębowski član je tek njegove izvršne komisije.
- 22
Vijest o njegovu naimenovanju za ambasadora Poljske u Kraljevini Jugoslaviji i nastupnoj audijenciji na Dvoru nalazimo u »Obzoru« 31. 5. 1935. godine.
- 23
Korespondenciju čini u svemu sedam pisama, pisanih francuskim jezikom, pohranjenih u Arhivu obitelji Meštrović (Atelier Meštrović, Zagreb). Pisma poljskih sudionika u prepisci pisana su na papiru sa zaglavljima konzularnog predstavništva u Zagrebu, odnosno Poljske ambasade u Beogradu. Pismo o kojem je riječ poslano je iz Zagreba i nosi nadnevak 15. listopada 1938, a prevela ga je, kao i sva ostala pisma, prof. Mirjana Zimić.
- 24
Pismo generalnog konzula Poljske u Zagrebu M. Pola upućeno I. Meštroviću, datirano 2. listopada 1938. godine.
- 25
Pismo I. Meštrovića upućeno ambasadoru Poljske u Beogradu R. Debickom, datirano 4. travnja 1939. godine.
- 26
Isto pismo
- 27
Vidi: A. Deanović, *Meštrovičevi prostori*, Rad JAZU, knjiga 423, Zagreb, 1986, str. 33; u okviru osvrta na Meštrovičev varšavski projekt, pogrešno mu se pridružuju i rješenja za Bukurešt.
- 28
Meštrović w Warszawie, Wyzit znakomitego rezbicara jugoslawian-skiego, »Kuryer Polski«, Warszawa, 10. V. 1939; *Znakomity rezbicarz jugoslawianski pracuje nad projektu pominka Josefa Pilsud-*

skiego, »Express Poranny«, Warszawa, 10. V. 1939; *Znakomity rezbicarz jugoslawanski zlozil projekt pominka Jozefu Pilsudskiemu*, »Dzien dobry«, Warszawa, 10. V. 1939, (128); *Najweksy rezbarz dzisiejszej doby Ivan Meštrović gošciem Polske*, »Ilustrovany kuryer codizeny«, Krakow, 11. V. 1939, (129), itd. (vidi: *Grada za bibliografiju Ivana Meštrovića*, J. Ivančić, S. Kreković-Štefanović (ur.) Fondacija I. Meštrovića, Zagreb, 1993, str. 242.

29

Pismo generalnog konzula Poljske u Zagrebu M. Pola upućeno Ivanu Meštroviću, datirano 15. lipnja 1938. godine, Arhiv obitelji Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb, fasc. 54.

30

Šapirografirana kopija izvoda iz propozicija natječaja na njemačkom jeziku, priložena je pismu generalnog konzula Poljske u Zagrebu M. Pola upućenom I. Meštroviću, datiranom 2. listopada 1938. godine.

31

Pismo Ivana Meštrovića veleposlaniku Poljske u Beogradu R. De-bickom, datirano 20. lipnja 1939. godine, Arhiv obitelji Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb, fasc. 54.

32

Isto pismo

33

Isto pismo

34

Isto pismo

35

Notica u »Obzoru«, 24. 7. 1939.

36

Glava Pilsudskog, sadra, 77x56x49 cm, MZP-123; *Studija za spomenik Pilsudskom*, sadra, tamno patinirana, 58x19,5x5 cm, MZP-898; *Skica za spomenik Pilsudskom*, 64,5x19,5x23 cm, MPZ-848; sve tri skulpture čuvaju se u Gliptoteci HAZU, a vlasništvo su nasljednika I. Meštrovića.

37

Ponavlja se ambivalentan, gotovo arogantan odnos novog objekta prema osjetljivim kulturno-povijesnim vrijednostima postojećeg urbanog konteksta kao primjerice palača Banovine i Dioklecijanova palača, vidi: Ž. Čorak, *U funkciji znaka. Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 1981, str. 174.

38

Njegove prve manifestacije bilježimo, u teorijskom smislu, već sredinom dvadesetih godina. Drugo izdanje Le Corbusierova *Verse un architecture* izlazi 1924, a Cocteauov *Rappel à l'ordre* 1926. godine.

39

Vidi: A. Deanović, *Meštrovićevi prostori*, Rad JAZU, knjiga 423, Zagreb, 1986, str. 33.

40

G. de Finetti, *Milano – Costruzione di una città*, Electa Ed., Milano, 1969.

41

Vidi u: F. Borsi, *The Monumental area. European architecture and design 1929–1939*, Lund Humphries Pb., London, 1987, str. 92.

42

Ibidem, str. 78.

Summary

Ljiljana Kolečnik

Unrealized Warsaw Monument to Jozef Pilsudski by Ivan Meštrović

Late in 1938 Ivan Meštrović was approached by Polish consular officials with the proposal to make a monument of Marshal Pilsudski to be erected in Warsaw. The offer was accepted and in the first half of 1939 Meštrović (with the help of H. Bilinić) completed the scale models and sketches for three versions, including architectural solutions of the entire location. After alterations suggested by the potential investors the artist elaborated the final proposal which was dispatched to Warsaw in late June 1939. As the materials including the scale models disappeared during the war, the only surviving traces of the project are the architectural plans, photographs and correspondence kept in the Meštrović family archives along with a few small plaster sketches in the Zagreb HAZU Glyptothèque.

However Meštrović's basic architectural solution – an enclosed or semi-enclosed circular square with the monument in the middle – can be compared to some of the most interesting architectural and urban planning projects of his time, such as Finetti's proposals for the reconstruction of the city of Milan, or Sauvage's project for the new centre of Bruxelles. Placing it in this context Meštrović's Warsaw project, if realized, would certainly have represented a notable contribution to the new monumental tendencies in Europe of the Nineteen-Thirties.