Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Ivana Lučića 3
Zagreb

Diplomski rad

Spomenička plastika Vojina Bakića

Mentor: dr.sc. Lovorka Magaš Bilandžić
Student: Petra Donadić

Zagreb, rujan 2015.

SADRŽAJ

1. Uvod …… 1

2. Recepcija Bakićevog stvaralaštva 3

3. Kulturno-povijesne okolnosti nakon Drugog svjetskog rata ……..…….. 6

4. Spomenici – od socijalističkog realizma do apstraktnog modernizma 8

5. Ukratko o Bakićevim stilskim metamorfozama.……. 10

6. Tipologija Bakićevih spomenika ……... 12

7. Spomenik streljanima ili Poziv na ustanak u Bjelovaru (1946.) ....…….. 13

8. Prijedlog za beogradski spomenik Marxu i Engelsu …… 16

9. Spomenik Stjepanu Filipoviću u Valjevu (1960.) …… 19

10. Spomenik pobjedi naroda Slavonije u Kamenskoj (1968.) ..……... 22

11. Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću (1964.) ……. 26

12. Spomen-park Dotrščina (1968.) .....……. 30

13. Spomenik na Petrovoj gori (1981.) ……. 34

14. Spomen obilježje naroda Hrvatske u Kragujevcu (1981.) …….. 39

15. Spomenik Josipu Brozu Titu u Zagrebu …….. 42

16. Zaključak …….. 44

17. Slikovni prilog 46

18. Popis literature 48

1. UVOD

Tema ovog rada je spomenička plastika Vojina Bakića, a riječ je o jednom od najvećih i kreativno najplodnijih hrvatskih likovnih umjetnika druge polovice 20. stoljeća. Vojin Bakić rođen je 1915. u Bjelovaru, a umro je u Zagrebu 1992. godine. Nakon završene gimnazije u rodnom gradu odlazi u Zagreb gdje 1933. upisuje Pravni fakultet. Godinu dana kasnije odustaje od studija prava i prelazi na Državnu umjetničku akademiju. Na Akademiji studira kiparstvo, prvo u klasi Frane Kršinića, a zatim u klasi Roberta Frangeša-Mihanovića. Diplomirao je 1939. godine.[1] Bakićevi rani radovi, nastali za vrijeme Drugog svjetskog rata, još su uvijek vezani za figuraciju i klasično modelirani,[2] no ono po ćemu će umjetnik ostati zabilježen u našoj povijesti umjetnosti jest skori iskorak prema modernizmu, prvo u komornoj, a potom u monumentalnoj spomeničkoj skulpturi. Njegovi daleki uzori u početku su francuski kipari Aristide Maillol i Antoine Bourdelle, a zatim Auguste Rodin, nakon čega otkriva djela Constantina Brancusija i Jeana Arpa koja će ga usmjeriti prema redukciji i elementarnosti te naposlijetku dovesti do apstrakcije.

Bakić prve narudžbe za izradu javnih spomenika počinje dobivati odmah nakon oslobođenja i utemeljenja komunističke Jugoslavije. Službena kulturna politika nove države, uz poticanje razvoja društveno angažirane i ideološki obojene likovne umjetnosti, za cilj je postavila i stvaranje kolektivne kulture sjećanja pa se diljem zemlje u vrlo kratkom vremenu podižu brojni spomenici koji su inspirirani revolucijom i tekovinama Narodnooslobodilačke borbe i posvećeni žrtvama fašističkog terora. Tipični spomenici koji nastaju u tom razdoblju su oni poput *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji* u Batinoj Skeli (1947.) Antuna Augustinčića, *Bombaša* u Zemunu (1946.), *Spomenika palim borcima* u Podsusedu (1948.) i *Spomenika ustanku* u Srbu (1951.) Vanje Radauša te *Spomenika streljanima* u Zagrebu (1951.) Frane Kršinića. Ovi spomenici realizirani su u duhu estetike socijalističkog realizma koji je kao stil preuzet iz Sovjetskog Saveza. Karakterizira ih monumentalnost, jasnoća prikaza i eksplicitna narativnost te upotreba ideoloških atributa. Zanimljivo je da Bakićeva prva spomenička rješenja u mnogim aspektima već odstupaju od ove propisane norme i otkrivaju kiparev specifičan senzibilitet koji stvara plastiku koja kvalitativno nadilazi domete ranije spomenutih umjetnika suvremenika. Bakić naime kreće u smjeru psihološke karakterizacije likova kako bi motiv, odnosno sadržaj djela, bio podignut na jednu višu razinu ukupnog doživljaja, na razinu svevremenog, općeg simbola žrtve i pobjede. Krajem 1950-ih

[1] Biografski podaci preuzeti iz: Darko Bekić, *Vojin Bakić. Biografija ili kratka povijest kiposlavije*, Zagreb, Profil, 2007.

[2] U ovom razdoblju Bakić većinom radi portrete i ženske aktove malih dimenzija i zatvorenih volumena po uzoru na Franu Kršinića.

godina, nakon raznovrsnih formalnih istraživanja i sintetiziranja, Bakić napušta svaki vid realističkog opisivanja oblika i predaje se u potpunosti jeziku apstrakcije. Od tada pa do 1980-ih godina nastajat će njegova djela kojima je otvorio put govoru autonomnih kiparskih formi bez kojih bi hrvatska spomenička baština bila gotovo nezamisliva.

U nastavku ovog rada prezentirat će se glavna Bakićeva djela u domeni memorijalne plastike i to u rasponu od prvog rada, *Spomenika streljanima (Poziv na ustanak)* postavljenog u Bjelovaru 1947. godine, do umjetnikovog posljednjeg projekta iz 1986. godine za planirani, a nikada realizirani *Spomenik Josipu Brozu Titu* u Zagrebu. Paralelno će se oslikati društveno-povijesne okolnosti u kojima su spomenici nastajali, približiti i pojasniti polemike i diskusije koje su se oko pojedinih spomenika odvijale i dektetirati aktualnost i važnost Bakićevog opusa.

Slika 1. Vojin Bakić

2. RECEPCIJA BAKIĆEVOG STVARALAŠTVA

Vojin Bakić uvijek je bio u fokusu stručne javnosti, o njegovu stvaralaštvu progovorila su brojna imena hrvatske likovne kritike. Milan Prelog napisao je prvi cjeloviti pregled njegova dotadašnjeg djela kojega je objavio 1953. godine,[3] a u Bakiću je prepoznao golemi potencijal i pokretačku snagu koja će ondašnje jugoslavensko kiparstvo osloboditi konvencija okoštalog akademizma i približiti ga modernim tokovima plastičkog oblikovanja. Prelog je i autor male Bakićeve monografije koja se pojavila pet godina kasnije u nakladi izdavačke kuće Naprijed.[4] Iste te 1958. godine održana je u mjesecu svibnju prva Bakićeva samostalna izložba u Zagrebu u Galeriji suvremene umjetnosti na Gornjem gradu. Radovi prikazani na toj izložbi, lišeni svih opisnih detalja, potvrdili su emancipatorsku kvalitetu Bakićevog kiparstva i uvjerljivost njegovog likovnog jezika. Radoslav Putar, istaknuti povijesničar umjetnosti koji je svojim radom bitno usmjerio hrvatsku kulturnu scenu prema suvremenom likovnom izrazu, u katalogu izložbe stoga je zabilježio: „Punokrvna skulptura uvijek nosi na sebi pečat istinske monumentalnosti, odrazuje unutarnji format djela. U potrazi za pravim veličinama Bakić je našao one, koje su najtrajnije.“[5] Predgovor za katalog slijedeće umjetnikove samostalne izložbe održane u istoj Galeriji 1964. godine napisao je Božo Bek. U tekstu Bek Bakiću odaje priznanje kao kiparu koji je svojim radom označio početak naše suvremene umjetnosti, kao velikom majstoru koji stalno otvara nove mogućnosti i smiono ulazi u nepoznato.[6] Tijekom vremena o Bakiću su pisali i Vera Horvat Pintarić i Jerko Denegri jednako prepoznajući umjetnikovu veliku inovativnost i jedinstven osjećaj za plastičnost jer svaka njegova nova kiparska etapa bila je u neku ruku „revolucionarna“ u odnosu na onu prethodnu, donosila je neočekivana oblikovna rješenja i ispitivala različite dimenzije prostornih odnosa. Horvat Pintarić stoga drži Bakića pionirom naše poslijeratne avangarde i povodom njegove izložbe u Salonu Moderne galerije u Beogradu 1965. apostrofira da je on smatrao, za razliku od mnogih drugih kipara, da izražavanje suvremenim jezikom umjetnosti ne znači njenu dehumanizaciju te vjerovao da „osim vidljive stvarnosti postoji i realnost stvaralačke svijesti“.[7] Denegri pak podsjeća da je Bakić bio inicijator novih plastičkih pitanja koja su naše kiparstvo iz ukorijenjenih shvaćanja lokalne tradicije izvodila na nivo suvremenih i aktualnih ideja.[8]

[3] Milan Prelog, *Djelo Vojina Bakića*, Zagreb, *Pogledi*, 1953.
[4] Milan Prelog, *Vojin Bakić*, Zagreb, Naprijed, 1958.
[5] *Bakić*, Zagreb, Gradska galerija suvremene umjetnosti, 1958.
[6] *Vojin Bakić*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1964.
[7] Vera Horvat Pintarić, „Skulptura Vojina Bakića“, u: *Kritika i eseji*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2012., str. 231.
[8] Jerko Denegri, „Skulptura Vojina Bakića“ u: *Prilozi za drugu liniju*, Zagreb, Horetzky, 2003., str. 216.

Bakić je izlagao na velikim međunarodnim smotrama suvremene umjetnosti, na Venecijanskom bijenalu 1950. i 1956. godine, na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958., a godinu dana kasnije na Documenti u Kasselu i u pariškoj Galeriji Denise Rene zajedno sa slikarima Ivanom Piceljom i Aleksandrom Srnecom. Galerija Denise Rene tada je bila vodeća galerija geometrijske apstrakcije, a predgovor za izložbu napisali su Michele Seuphor i Victor Vasarely. Početkom 1960-tih Bakić će izlagati i u Londonu, u Galeriji Drian pa će njegov rad privući pažnju Herberta Reada koji će ga 1964. uvrstiti u svoj *Kratki pregled moderne skulpture*. U svoje preglede suvremene skulpture uvrstit će ga i Carole Giedion-Welcker i Udo Kultermann.[9]

Cezura je došla s Domovinskim ratom, odnosno umjetnikovom smrću 1992. godine. Spomenici su minirani, a ostavština devastirana i zaboravljena. Ikonoklazmu barbara tada se najglasnije suprostavio Zvonko Maković koji je opetovano upozoravao da će Hrvatska vjerojatno ostati bez ijednog Bakićevog spomenika izostane li primjerena reakcija nadležnih tijela i kulturnih institucija.[10] Umjetnik je donekle rehabilitiran 1998. godine kada je napokon objavljena njegova dugo očekivana monografija za koju je tekst napisao Tonko Maroević[11], odnosno 1999. kada ga je Grgo Gamulin uvrstio u svoju knjigu *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća.*[12] Istovremeno Ljiljana Kolešnik počela je proučavati Bakićevu spomeničku skulpturu držeći njegova rješenja vrhunskim ostvarenjima europske monumentalne skulpture zrelog modernizma.[13] Unatoč tomu nezavidno stanje u kojem su se nalazila kipareva djela ostalo je nepromijenjeno pa je kustoski tim WHW 2007. godine pripremio Bakićevu izložbu u Galeriji Nova u Zagrebu s ciljem da upozori na materijalnu devastaciju i intelektualnu marginalizaciju autorova rada.[14] Bila je to umjetnikova prva izložba nakon više od četrdeset godina, a na njoj su bila prikazana djela iz ostavštine Bakićeve obitelji, pedesetak skluptura manjeg formata, niz maketa, modela spomenika, studija i crteža. Ova izložba pokušala je i aktualizirati pitanje Bakićevog udjela u afirmaciji modernističkog izraza u nas nakon Drugog svjetskog rata, odnosno kreaciji kozmopolitskog kulturnog identiteta. Nedavno održana Bakićeva retrospektivna izložba u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (2013.-14.) koju je postavila kustosica Nataša Ivančević potvrdila je taj umjetnikov status na mapi našeg

[9] Podaci preuzeti iz: Henry Meyric Hughnes, "Put do međunarodnog priznanja", u: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 217. -241.
[10] Zvonko Maković, „Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića? *"*, Zagreb, *Globus*, 12.5.2000.
[11] Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998.
[12] Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća,* Zagreb, Naprijed, 1999.
[13] Ljiljana Kolešnik, *Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V.Bakića*, Zagreb, Institut za povijest umetnosti, 1998., str. 186.-201.
[14] *Novine#12,* Zagreb, Galerija Nova, 2007., str. 4.

kulturnog nasljeđa jer je, kako stoji u uvodnom tekstu kataloga, odabirom najznajčanijih radova posjetiteljima pružila „mogućnost kritičke analize, valorizacije i novog čitanja Bakićevog doprinosa hrvatskoj i europskoj modernističkoj skulpturi i spomeničkoj plastici.“[15] Na izložbi je bilo izloženo oko 200 skulptura i 80-tak crteža, makete spomenika, projekta dokumentacija i filmska građa, a izdan je i opsežni katalog za koji su tekstove, uz Natašu Ivančević, napisali Tonko Maroević, Ješa Denegri, Zvonko Maković, Leila Topić, Henry Meyric Hughes i Gal Kirin.

Slika 2.

Plakat Bakićeve retrospektivne izložbe *Svjetlonosne forme*
održane u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (2013.-14.)

[15] Nataša Ivančević: „Prva retrospektiva velikog kipara“, u: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 9.

3. KULTURNO-POVIJESNE OKOLNOSTI NAKON DRUGOG SVJETSKOG RATA

Nakon završetka Drugog svjetskog rata i proglašenja Federativne Narodne Republike Jugoslavije nova vlast je u duhovnim djelatnostima pronašla uspješan kanal promocije komunističke ideologije.[16] Od umjetnosti se zahtjevalo da bude društveno-politički angažirana, da oblikuje svijest o veličini povijesnog trenutka i doprinosi izgradnji pravednijeg besklasnog društva. U ovom kontekstu umjetnost je izgubila svoju autonomnost i postala tek alat u rukama državnog aparata.

Prva djela poraća rađena su, po uzoru na ona stvarana u prijateljskom Sovjetskom Savezu, u maniri socijalističkog realizma. Jugoslavija je sa Sovjetskim Savezom razvijala bliske političke, gospodarske, kulturne i ine veze pa je od svog velikog uzora preuzela i estetiku.[17] „Socijalistički realizam zasniva se na dijalektičkoj metodi istinitog i povijesno konkretnog prikazivanja stvarnosti (teorija odraza). Prikazuje se tipična i socijalno važna realnost, a ona mora biti prezentirana u općerazumljivom obliku podređenom sadržaju.“[18] Sve ono što je bilo izvan okvira te norme osuđivano je kao nepodobno, dekadento i pogrešno. Paralelno se u likovnoj kritici definiraju novi prosudbeni kriteriji: socijalistička idejnost i partijnost. Socijalistička idejnost vezivala se uz ocjenu stupnja eksplicitnosti ideoloških sadržaja prisutnih u likovnom djelu dok je kriterij partijnosti zadovoljavalo ono umjetničko djelo koje dosljednom primjenom prihvatljivih oblikovnih sredstava pridonosi stvaranju komunizma.[19]

Vlast je strogo kontrolirala umjetničku djelatnost preko različitih strukovnih udruženja i Odjeljenja za agitaciju i propagandu (Agitprop) koji su bili osnovani pri svim partijskim komitetima. Agitprop je propisivao prigodnu formu i sadržaj strogo ograničavajući produkciju bilo kakvog umjetničkog djela koje nije bilo u službi političkih i ideoloških ciljeva Komunističke partije.[20] Dodatno su 1947. godine, prema zamisli Antuna Augustinčića, a opet po uzoru na sovjetski model organizacije likovne proizvodnje, osnovane Majstorske radionice

[16] Jasmina Bavoljak: „Između diktata i savjesti“, u: *Refleksije vremena 1945.-1955*., Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013., str. 72.-85.

[17] Društvo za kulturnu suradnju Hrvatske sa SSSR-om osnovano je 1945. Njegov prvi predsjednik bio je kipar Antun Augustinčić koji je godinu dana ranije poslan u Moskvu kako bi usvojio principe socijalističkog realizma i počeo ih primjenjivati u jugoslavenskoj spomeničkoj produkciji. Više u: Sanja Horvatinčić, „*Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji“*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2012., br. 31, str. 81.-106.

[18] Hana Lencović, *Pogled na revolucionarnu spomeničku baštinu*, Rijeka, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2011,. str. 98.

[19] Ljiljana Kolešnik, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006., str. 34.

[20] Više o ovoj temi u: Katarina Spehnjak, *Javnost i propaganda. Narodna fronta u politici i kulturi Hrvatske 1945.-1952.*, Zagreb, Hrvatski institut za povijest, 2002.

(postdiplomski studij u trajanju od četiri godine) koje su trebale biti rasadnik mladih umjetnika, budućih izvršitelja važnih državnih spomeničkih projekata.[21]

Rigidnom i visoko institucionaliziranom sistemu unatoč, prvo otrežnjene, u smislu početka kritičkog propitivanja postulata socrealizma, uslijedilo je vrlo brzo. Godine 1947. održana je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu izložba četvorice sovjetskih slikara: Sergeja i Aleksandra Gerasimova, Arkadija Plastova i Aleksandra Deineke. Do te izložbe ovi su se umjetnici kod nas smatrali neupitnim autoritetima komunističke umjetnosti.[22] Ipak, izložba je izazvala opće razočarenje, a slike sovjetskih autora doživljene su tek kao propagandistički plakati lišeni poezije. Domaća likovna kritika naveliko je počela govoriti o potrebi formiranja novog stilskog obrasca, tzv. „socijalističkog realizma u humanističkom smislu"[23] koji bi umjetničkom djelu priznao status autonomnog estetskog predmeta budući da umjetnost nije samo puki odraz stvarnosti nego i stvarnost po sebi, s vlastitim zakonitostima. Ovdje treba napomenuti da su tom liberalnijem pristupu umjetničkoj djelatnosti sigurno pridonijele i promijenjene povijesne okolnosti, odnosno Rezolucija Informbiro i prekid svih političkih i gospodarskih odnosa sa Sovjetskim Savezom 1948. godine koji su za posljedicu imali snažnije otvaranje Jugoslavije prema Zapadu i na polju kulture. Godine 1950. Jugoslavija prvi put sudjeluje na Venecijanskom bijenalu, dvije godine kasnije u Modernoj galeriji u Zagrebu se održava izložba *Francuskog suvremenog slikarstva,* a 1955. u Umjetničkom paviljonu izložba kipara Henryja Moorea.[24] Paralelno započinje proces rekonstrukcije modernističke paradigme u jugoslavenskoj umjetnosti. Postupno se uvode nove oblikovne metode i nove estetske koncepcije, pojavljujuje se potreba za sintetiziranjem forme, za njezinim svođenjem na razinu elementarnih plastičkih oblika. Gore navedeni tok razvoja i stilske metamorfoze, od propisane norme socrealizma do povratka postulatima modernizma, pratit će i stvaralaštvo Vojina Bakića. Bakić je bio predvodnikom emancipatorskog pokreta u hrvatskoj skulpturi, a njegovo kiparstvo, uključujući i spomenička rješenja, u šestom desetljeću 20. stoljeća napustit će svaki vid figuracije i zaživjeti punom snagom čistog apstraktnog znaka lišenog svake mimetičke deskripcije stvarnosti.[25]

[21] Ljiljana Kolešnik (bilj. 18), str. 202.-203.
[22] Isto, str. 37.
[23] Izlaganje Krste Hegedušića na godišnjoj skupštini ULUH-a u Zagrebu 8. veljače 1950.
[24] Ljiljana Kolešnik (bilj, 18), str. 138., 145.
[25] *Spomenik pobjedi naroda Slavonije* u Kamenskoj kraj Požege prvi je Bakićev spomenik u apstraktnom ključu.

4. SPOMENICI – OD SOCIJALISTIČKOG REALIZMA DO APSTRAKTNOG MODERNIZMA

Godine 1945. razorena Europa suočila se s pitanjem kako odati počast brojnim žrtvama stradalima u Drugom svjetskom ratu i oblikovati kulturu sjećanja. U potrazi za rješenjem za ovaj povijesni zadatak, blokovski podijeljen stari kontinent razvio je na Istoku i Zapadu potpuno oprečne estetske strategije. Spomenička skulptura u zapadnoj Europi oslanja se na dosege prijeratnih avangardi i uglavnom se izražava jezikom apstraktne umjetnosti, a ona u zemljama realnog socijalizma slijedi tradicionalan način prikazivanja i podređuje se zahtjevim komunističke doktrine. I dok na Istoku vlada hiperprodukcija memorijalne plastike unutar čvrsto oblikovanog ideološkog podteksta i s jasno definiranom društvenom pa i odgojnom ulogom umjetnosti, u zapadnim demokracijama, pod pritiskom teze o neprihvatljivosti susreta umjetnosti i ideologije u umjetničkom djelu, umjetnici ne uspijevaju pronaći adekvatan suvremeni izraz za spomeničku skulpturu. Ova pojava se u teoriji povijesti umjetnosti definira kao „povijest nemogućeg spomenika“, a objašnjava se izostankom herojske vizije budućnosti, odnosno metaforičke osnove na kojoj bi se temeljila mogućnost komemoracije, a taj izostanak je izazvan osjećajem otuđenosti i odvojenosti od stvarnosti nakon proživljenih užasa u ratnim sukobima.[26]

Jugoslavija se nakon 1945. našla pod direktnim utjecajem sovjetske ideologije i kulture pa se prvi spomenici rade u socrealističkom kanonu. Jedan od prvih primjera ovakve memorijalne plastike je *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, rad kipara Antuna Augustinčića. Spomenik je podignut 1947. godine kod Batine Skele u Baranji povodom tridesete obljetnice Oktobarske revolucije, a lociran je na povijesnom mjestu na kojemu su se 1944. godine prvi puta protiv njemačkih snaga zajedno borile Narodnooslobodilačka vojska Jugoslavije i Crvena armija. Radi se o monumentalnom spomenik. Na plato koji se polukružnim stubištem otvara prema rijeci Dunavu postavljen je kameni obelisk visok 19,5 metara na čijem se vrhu nalazi 7 metara visoka, brončana, ženska figura Pobjede koja u spuštenoj desnoj ruci drži mač, a u visoko podignutoj lijevoj ruci baklju s petokrakom. Obelisk izrasta iz baze presjeka desetorokrake zvijezde. Na polovici elevacije nalazi se pet kamenih figura koje simboliziraju različite rodove sovjetske vojske. Ispod obeliska, na pravokutnom istaku uz stubište, su dvije figure boraca u jurišu. Na bočnim zidovima platoa nalaze se brončani reljefi s prikazom ruskih vojnika s jedne, odnosno prikazom partizana s

[26] Više o ovoj temi u: Ljiljana Kolešnik, *Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V, Bakića*, Zagreb, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1998., str. 186.-201.

druge strane.[27] Ono što je tipično za ovaj spomenik i što ga vezuje s nizom drugih spomenika nastalih u istom razdoblju jest klasično oblikovanje, jasnoća prikaza, sklonost narativnosti, upotreba ideoloških simbola te naglašena pokrenutost pojedinih figura. Slične karakteristike pronalazimo i nekoliko godina kasnije kod primjerice *Spomenika ustanku* (1951.) u Srbu Vanje Radauša. Na vrhu stuba visine 15 metara postavljena je brončana figura partizana s vijorećom zastavom u ruci, a nešto niže simetrično s bočnih strana figura seljaka s vilama i figura partizana s puškom u jurišu. U podnožju je simboličan lik majke-zaštitnice. Baza spomenika je obrađena reljefno prikazima iz Narodnooslobodilačke borbe. I ovdje su prisutni realistično oblikovanje, tipizirane figure, herojska gesta likova i jasna simbolika kompozicije.

Nakon ovog relativno kratkog direktnog utjecaja sovjetske socrealističke umjetnosti, a nakon Rezolucije Informbiroa, Jugoslavija se našla u specifičnim uvjetima, između Istoka i Zapada pa se početkom 1950-ih godina pojavljuju prve spomeničke realizacije u kojima se nazire odmak od konvencionalne norme, odnosno nazire se približavanje avangardama s početka stoljeća. Napušta se ranija eksplicitna opisnost i anagdotalnost kod modelacije, a apstrahiranjem i sintezom suvišnih ikonografskih oznaka postiže veća plastička uvjerljivost forme. Jedan od prvih primjera spomenika u kojemu je vidljiv ovaj proces geometrizacije forme, napuštanja nepotrebne deskripcije i pročišćenja oblika jest *Spomenik revoluciji* u Kumanovu Koste Angelija Radovanija iz 1951. godine, mada se najboljim primjerom ove pojave smatra Bakićev prijedlog za *Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu, a prema Ljiljani Kolešnik „to je bio prvi jasni znak uspostavljanja kontinuiteta s donedavno osporavanom i proskribiranom suvremenom europskom umjetnošću te prva potvrda liberalizacije umjetnosti“.[28]

Krajem 1950-ih godina spomenička plastika u nas već će se toliko emancipirati od uzusa akademskog realizma da će se početi raditi spomenici koji odbacuju sve reference na svijet predmetne realnosti. *Spomenik pobjedi* u Kamenskoj Vojina Bakića jedno je od takvih vrhunskih ostvarenja monumentalne skulpture visokog modernizma.

[27] Davorin Vujčić, „Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji“, u: *Refleksije vremena 1945.-1955*. Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013,. str. 127.-128.

[28] Ljiljana Kolešnik, *Prilozi interpretaciji hrvatske umjetnosti 50-ih godina. Prikaz formativne faze odnosa moderne umjetnosti i socijalsitičke Države*, Zagreb, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 2005., str. 310.

5. UKRATKO O BAKIĆEVIM STILSKIM METAMORFOZAMA

Gotovo pola stoljeća dugu Bakićevu kiparsku karijeru markiralo je nekoliko ključnih momenata stilskih preobraženja. Na početku svog umjetničkog djelovanja Bakić se još uvijek oslanja na klasične zakone komponiranja koje je usvojio za vrijeme školovanja na Akademiji. Njegove rane radove (većinom portrete i aktove) karakteriziraju mirni, zatvoreni volumeni, malih formata i meke opisne linije.

Neposredno nakon završetka Drugog svjetskog rata u ovaj idilični, lirski svijet oblika uvući će se psihološki nemir, pojavit će se djela čija gotovo impresionistički tretirana tekstura vuče korijene od Augustea Rodina. Nakon ove faze, u kojoj mahom radi portrete i motive životinja, te dvomjesečnog studijskog putovanja 1951. u Francusku u kiparev opus uvukla se jedna kubistička nota koja će biti najevidentnija u prijedlogu za *Spomenik Marxu i Engelsu* za istoimeni trg u Beogradu na kojemu radi od 1950. do 1953. godine i *Autoportretu* iz 1952. godine. Bakić površinu ovih već sumarno danih skulptura, gdje detalji ustupaju pred masom volumena, definira plohama koje se spajaju u oštrim bridovima, a uslijedilo je daljnje sintetiziranje, reduciranje ikonografskih detalja, odbacivanje svega sporednog i suvišnog. Ova metoda zaokruživanja forme rezultirala je u drugoj polovici 1950-ih godina oblicima koji su svedeni na zatvorenu masu glatke površine u kojoj je antropomorfno porijeklo forme tek diskretno čitljivo ili samo nagoviješteno (ciklusi *Glave, Torza, Ptice, Bikovi*), a energija akumulirana u jezgri volumena. Daljnji put bio je neizbježan, vodio je suštini, čistoj apstrakciji koja je realizirana prvi puta 1958. godine u ciklusu *Razlistane forme*.

Bakić je u *Razlistanim formama* napustio raniji diktat obline, volumen je rastvorio i počeo ga širiti, slobodno razvijati u prostor. Na ovaj način prostor je postao aktivni čimbenik u doživljaju djela, a igra punog i praznog, pozitiva i negativa novi izazov za umjetnika.

Kiparska istraživanja koja su uslijedila dovela su Bakića do *Razvijenih površina* izrađenih u novim materijalima (mjed, inoks, dural), odnosno do plohe metala koja je zarezana, a zatim u prostoru horizontalno i vertikalno ili dijagonalno izvijena.

Nova prekretnica bili su *Svjetlonosni oblici* 1964. godine. Serijska organizacija konkavno-konveksnih diskova polirane površine koji istovremeno upijaju i emitiraju svjetlost i tako obogaćuju ukupan vizualni doživljaj djela, ali i modificiraju sam prostor u koji su oblici smješteni, unijela je novu ambijentalnu vrijednost u Bakićevo djelo. Treba napomenuti da promjenjiva realnost ovih objekata ipak ne ovisi samo o kompoziciji i izvoru svjetlosti već i o gledatelju samom bez čijeg sudjelovanja, u smislu aktivnog promatranja višebrojnih vizura i svjetlosnih senzacija, skulptura ne dostiže svoju sadržajnu puninu i plastički identitet.

Godine 1970. nastat će ciklus *Cirkulacije u prostoru*. Bakić ove objekte gradi adiranjem metalnih prstenova u različitim smjerovima stvarajući razigrani prostorni crtež. U *Cirkulacijama* „skulptura je u svojoj materijalnoj egzistenciji prisutna na periferiji, uloga joj je da bude omotač neopipljive mase prostora, oblikovateljica praznine“,[29] dakle možemo reći da je umjetnik izvršio inverziju uvriježenog kiparskog principa, skulptura nije više volumen koji egzistira u prostoru već postaje ovojnica koja obgrljuje prostor u kojem se nalazi.

Sve navedene formalne mijene svjedoče da je Bakić bio kipar koji ne miruje, kreativni umjetnik koji stalno otkriva nove probleme i zadatke i na kraju iznenađuje svježinom oblikovnih rješenja. Ova njegova neiscrpna znatiželja i potraga za novim dolazi do izražaja i na polju memorijalne plastike o čemu će biti više riječi u poglavljima koja slijede, a koja su posvećena pojedinim Bakićevim spomenicima.

[29] Nataša Ivančević, „Svjetlonoša i bik“, u: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnostu, 2013., str. 99.

6. TIPOLOGIJA BAKIĆEVIH SPOMENIKA

Spomenička plastika Vojina Bakića kreće se od realistički tretiranih figurativnih rješenja do apsolutnih apstraktnih formi metaforičkih značenja.

Na početku Bakić, sukladno zahtjevu tadašnjeg vremena i proklamiranoj stilskoj normi prezentacije, promišlja spomenik kao realistički oblikovanu figuru pravilnih proporcija čija je muskulatura i draperija pomno razrađena, a lice portretno opisano (*Spomenik streljanima u Bjelovaru*). Nedugo zatim umjetnik otkriva moć apstrahiranja pa već u slijedećim spomeničkim skulpturama, mada ih i dalje svodi na figure, kod modeliranja odbacuje narativne detalje kako bi sve ono sekudarno i ilustrativno na spomeniku ustupilo pred masom i volumenom kao imanentnim plastičkim kategorijama (*Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu i *Spomenik Stjepanu Filipoviću* u Valjevu).

Sinteza i apstrahiranje doveli su Bakića postupno do apstrakcije. Kada govorimo o kiparevim nefigurativnim spomenicima, jednu grupu čine spomenici kristalična oblika (*Spomenik Ivanu Goranu Kovačića* u Zagrebu i Lukovdolu i *Spomenik u Dotrščini*). Ove spomenike Bakić oblikuje kao nepravilne prizmatične forme oštrih bridova o čije se višestruke plohe svjetlost lomi i reflektira te tako istovremeno naglašava kompaktnost čvrste forme i njeno prisustvo u prostoru. Pod kategoriju apstraktnih spomenika ulazi i onaj u Kamenskoj koji se poput ranijih *Razlistanih formi* krakovima nesputano širi u prostor te u svom „organskom rastu“ pretvara u monumentalni simbol koji suvereno dominira okolinom te *Spomen obilježje naroda Hrvatske* u Kragujevcu koje je svedeno na sedam sjajnih metalnih diskova.

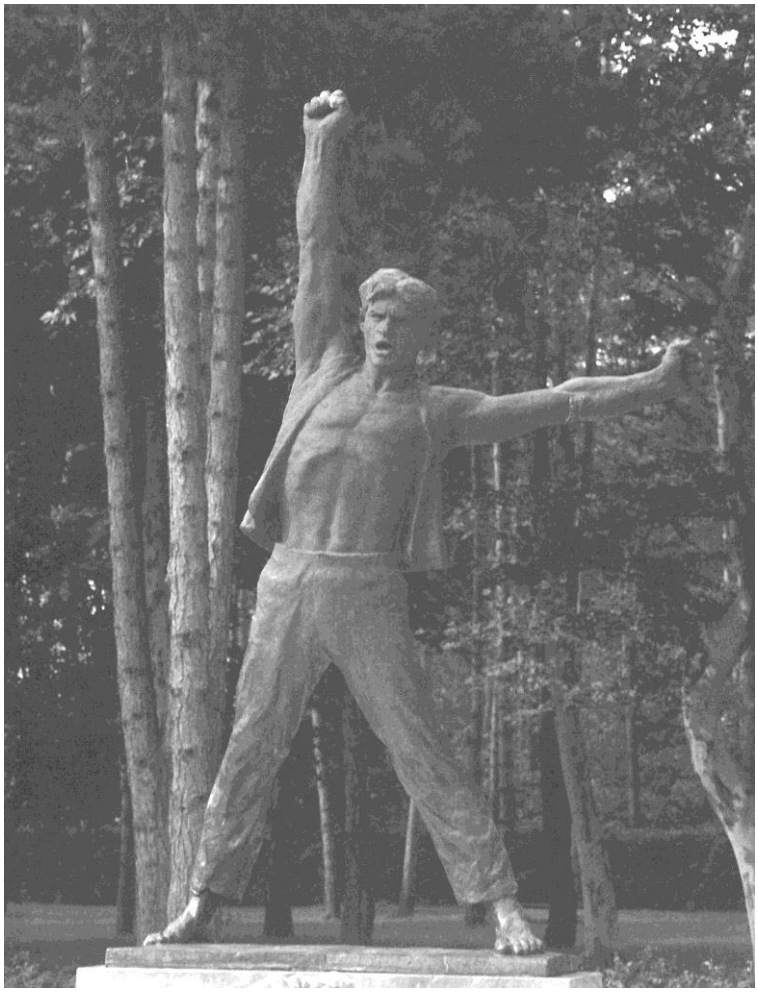
U svom raznolikom opusu memorijalne plastike Bakić je radeći na *Spomeniku Josipu Brozu Titu* u Zagrebu pokušao pomiriti i dva naizgled suprotna idioma, onaj figurativni i onaj apstraktni. Spomenik se trebao sastojati od dvaju elemenata, figure maršala koja, iako simplificirana u tretmanu, još uvijek ostaje u zoni figuralnosti i velikog slavoluka iza nje koji je kao apstraktni znak u prostoru gradskog tkiva sadržajno zaokružuje.

Najkompleksnije rješenje realizirat će Bakić izgradnjom spomenika na Petrovoj gori, a radi se o spomeniku za koji možemo reći da se nalazi na granici skulpture i arhitekture jer uz svoju memorijalnu funkciju zadovoljava i onu utilitarnu, kao Muzej revolucije, odnosno izletište s ugostiteljskim sadržajem i vidikovcem.

7. SPOMENIK STRELJANIMA ILI POZIV NA USTANAK U BJELOVARU (1946.)

Nakon završetka Drugog svjetskog rata podizanje velikog broja spomenika žrtvama fašizma diljem bivše Jugoslavije postaje dijelom službene politike sjećanja. U tom kontekstu treba promatrati i početke Bakićevog djelovanja u domeni spomeničke plastike. *Spomenik streljanima* ili *Poziv na ustanak* prvi je Bakićev javni spomenik. Umjetnik je skulpturu poklonio rodnom gradu 1946. godine, a realizacija ovog spomenika motivirana je i osobnom tragedijom. Godine 1941. četvorica Bakićeve braće, koji su bili aktivni članovi Komunističke partije, uhićena su u Bjelovaru, odvedena u ustaški koncentracijski logor Danica u blizini Koprivnice, a zatim deportirana u Liku i streljana u Jadovnu u okolici Gospića.[30]

Slika 3. *Spomenik streljanima u Bjelovaru (*1946.*)*



Riječ je o brončanoj skulpturi visine gotovo tri metra koja je postavljena na nisko postolje, a prikazuje muškarca u hlačama i prsluku koji stojeći u raskoraku, odlučno podignute desne ruke iznad glave i snažno istegnute lijeve u visini ramena, poziva na ustanak

[30] Darko Bekić (bilj.1)

i borbu protiv neprijatelja. Figura je realistički modelirana i dana u pravilnim proporcijama, a muskulatura i draperija su detaljno obrađeni dok napetost kompozicije i snažna gesta pridonose uvjerljivosti doživljaja kod percepcije ovog spomenika mišljenog kao simbol prkosa i pobjede revolucije.

Iako je ova skulptura tematski srodna nizu drugih spomenika nastalih u isto vrijeme u okrilju propisane estetike socrealizma, odmah primjećujemo da Bakićev Bjelovarac ipak donosi jednu drugačiju dimenziju herojskog patosa čiji korijen više leži u intimnoj, obiteljskoj priči kipara, manje u kolektivizmu propagiranom od strane države. Kada pak govorimo o formalnoj kakvoći spomenika, a imajući na umu rješenja drugih autora suvremenika koji nisu vodili računa o zakonitostima kiparskog medija već su prvenstveno nastojali zadovoljiti načela idejnosti, možemo se složiti s Ješom Denegrijem koji je ispravno primjetio da se Bakićeva misao „nije iscrpljivala u motivskom iznošenju ideje nego je tražila izražajne vrijednosti mase i njene površine unutar korektno savladane klasične skulptorske forme.“[31] Brojni su spomenici iz druge polovice 1940-ih, za razliku od Bakićevog Bjelovarca, često patetično simbolički, svedeni na simplificirane tipizirane figure koje su izgubile izvorne umjetničke vrijednosti. Razlog tomu je što se spomenici u to vrijeme prvenstveno promatraju kao prenositelji ideološke poruke, a ne kao kiparski problemi. U hiperprodukciji partizanskih spomenika širom Jugoslavije realizirao se nažalost veliki broj manje sretnih rješenja i to u širokom dijapazonu motiva od pojedinačne figure pa sve do kolosalnih realizacija poput *Spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji* Antuna Augustinčića.

Bakić ne čini ilustrativne ustupke poput Augustinčića i brojnih drugih autora i ne odustaje od temeljnih postulata plastičkog oblikovanja pod pritiskom ideoloških zahtjeva. S pravom stoga možemo podcrtati da se već na samom početku Bakićevog djelovanja na polju memorijalne plastike naziru natruhe neizbježne umjetnikove sudbine da bude predvodnikom modernih kiparskih propitivanja.

Spomenik streljanima bio je prvo postavljen nad kosturnicom u Spomen parku Borik na Vojniću, a zatim je odlukom Saveza boraca 1951. godine premješten u središte grada na Trg Stjepana Radića, da bi 1978. godine bio vraćen na prvotnu lokaciju u Spomen park Borik.[32] Skulptura je bila izvrsno prihvaćena od stručne javnosti pa joj je dodijeljena godišnja nagrada Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije.[33] Savezna nagrada osigurala je Bakiću status „nove zvijezde“ spomeničke plastike pa su uskoro uslijedile nove narudžbe.

[31] Jerko Denegri (bilj. 8), str. 216.
[32] *Povratak Bjelovarca*, Bjelovar, Grad Bjelovar, Gradski muzej Bjelovar, 2010.
[33] Nataša Ivančević (bilj. 29), str. 39.

Godine 1991., nakon osamostaljenja Hrvatske, spomenik je miniran. Od spomenika su ostali sačuvani samo glava i šaka koji su pohranjeni u Muzeju grada Bjelovara, a deset godina kasnije inicijativu za njegovom obnovom pokrenuli su Tonko Maroević, Snješka Knežević i Dušan Matić. Nakon što su prikupljena financijska sredstava i napravljen idejni projekt, obnova je povjerena Hrvatskom restauratorskom zavodu, odnosno kiparu Alanu Vlahovu, restauratoru-konzervatoru.[34] Spomenik je svečano otkriven 8. prosinca 2010. godine, a okružuje ga nekoliko stotina kamenih spomen-ploča s upisanim imenima ubijenih tijekom rata[35]

[34] Rekonstrukcija je izvršena na temelju 19 fotografija koje su bile u posjedu Dušana Matića, Arhiva Toše Dabca i Nenada Gattina te skice za spomenik koja je ostala sačuvana u Gradskom muzeju grada Bjelovara. Figura je lijevana u Ljevaonici umjetnina Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.
[35] Vidi bilj. 32

8. PRIJEDLOG ZA BEOGRADSKI SPOMENIK MARXU I ENGELSU

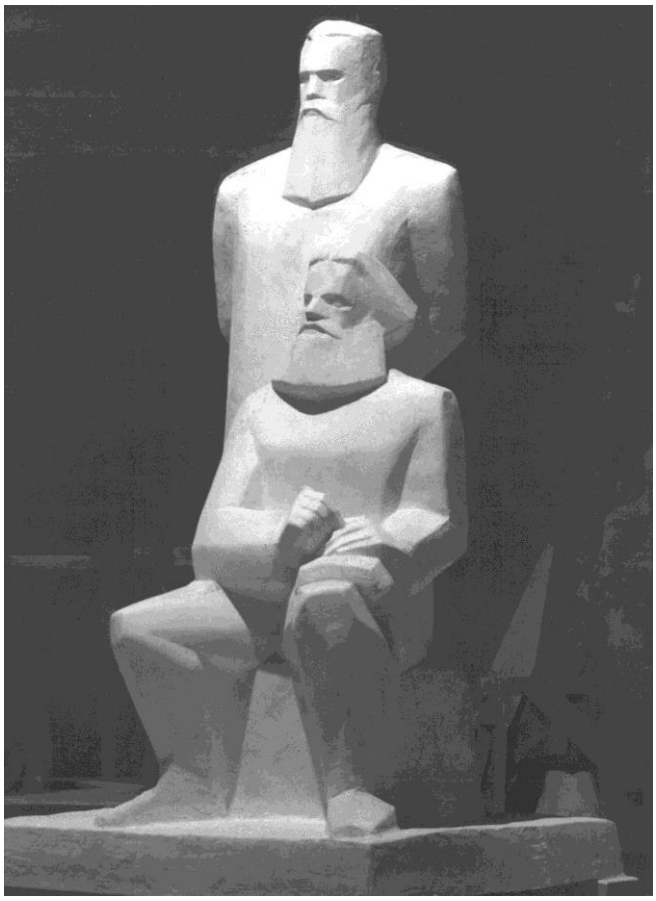
Nakon velikog uspjeha bjelovarskog *Spomenika streljanima* Bakić se u potpunosti afirmirao na likovnoj sceni poslijeratne Jugoslavije. Tome u prilog govori činjenica da je 1950. godine, uz Antuna Augustinčića, Franu Kršinića, Vanju Radauša i Kostu Angelija Radovanija, nastupio na *XXV. venecijanskom bijenalu*,[36] a zatim i dobio vladinu tromjesečnu stipendiju za boravak u Parizu u kojemu boravi krajem 1951. godine. Paralelno Centralni komitet Saveza komunista Jugoslavije pozvao ga je da izradi prijedlog za *Spomenik Marxu i Engelsu* za istoimeni trg u Beogradu. Ovaj projekt ostao je zabilježen u našoj povijesti umjetnosti kao „projekt-slučaj" jer je nakon tri godine sustavnog rada i izrađene dvije velike studije Bakićev prijedlog bio jednoglasno odbijen od strane ocjenivačkog suda koji su činili činili priznati autoriteti, Miroslav Krleža, Josip Vidmar i Milan V. Bogdanović. Odbijenica je objavljena u dnevnim novinama *Borba* 3. listopada 1953.,a prijedlog je odbijen iz više razloga. Prva sporna točka bila je dimenzija spomenika. Granitni spomenik trebao je biti visok između sedam i devet metara, ali je ocjenjivački sud tu dimenziju našao nesrazmjernom spram velične prostora za koji je skulptura bila namijenjena držeći da spomenik neće djelovati dovoljno monumentalno. Osim dimenzije spomenika osporavalo se i formalno oblikovno rješenje koje je bilo doživljeno kao improvizacija i šablonska maketa, a u odbijenici su likovi Marxa i Engelsa od strane žirija opisani kao groteskne, komične figure dane sumarno u grubom tretmanu materije bez ikakve psihološke karakterizacije.[37]

Bakićev prijedlog karakterizira odmak od do tada za spomeničku plastiku propisanog realizma i narativnosti. Bakić je radeći na ovom spomeniku krenuo prema sažimanju forme, geometrizaciji i apstrahiranju uz umjereno oslanjanje na formalna rješenja kubizma u tretmanu površine skulpture. Tragajući za novim, modernim jezikom oblikovanja Bakić se udaljio od kanona socrealističke memorijalne skulpture i približio estetici prijeratnog modernizma. Iako je njegovo rješenje u tom trenutku bilo zapravo i aktualno i moderno, ipak nije bilo prepoznato kao vrijedno. Prema Ljiljani Kolešnik mogući razlozi leže u činjenici da su žiri činili književnici, a ne likovni djelatnici, koji sigurno nisu imali dovoljno kompetencija ili je iza kulisa određeni pritisak da prijedlog bude odbijen izvršio krug starijih kipara predvođen Antunom Augustinčićem koji je osjetio da bi uspjehom mlađih kipara uskoro mogao izgubiti poziciju i brojne državne narudžbe. Mada bi se natruhe odgovara mogle naći u obje pretpostavke vjerojatnije je za zaključiti da „hereza Bakićevog prijedloga ne leži u njegovim inherentno umjetničkim kvalitetama, već u činjenici da je za odavanje počasti

[36] Bilo je to prvo sudjelovanje Jugoslavije na Bijenalu uopće, a u kontekstu opće kulturne politike otvaranja prema Zapadu nakon prekida odnosa sa SSSR-om. Više o ovoj temi u: Ljiljana Kolešnik (bilj. 19), str. 145.
[37] Milan Prelog (bilj. 3)

velikanima marksizma odabran formalni repertoar umjetničkog pokreta koji je, u još živo prisutnom nasljeđu soc-realizma, obilježen stigmom posvemašnje dekadencije.“[38]

Slika 4. Prijedlog za *Spomenik Marxu i Engelsu* (1953.)



Bakićev prijedlog ostaje zabilježen u našem sveukupnom kiparstvu kao mjesto početka promjene paradigme u smislu dekonstrukcije socrealizma i početaka rekonstrukcije modernizma. Tom zaokretu pridonijele su naravno već spomenute nove političko-društvene okolnosti. Veze sa SSSR-om su prekinute, Partija je nagovijestila namjeru povlačenja iz područja duhovnih djelatnosti,[39] pojavljuju se prvi otvoreni zahtjevi za većom slobodom umjetničkog stvaranja (izlaganje Krste Hegedušića na godišnjoj skupštini ULUH-a održanoj 8. veljače 1950. godine u Zagrebu), pripadnici grupe Exat 51 čitaju manifest na Plenumu Udruženja likovnih umjenika primjenjenih umjetnosti Hrvatske, a 1952. godine Krleža drži povijesni govor na *II. kongresu književnika* u Ljubljani u kojem odbacuje estetiku socrealizma. Istovremeno s ovim dinamičnim procesima stasala je i nova generacija likovnih

[38] Ljiljana Kolešnik (bilj. 19), str. 312.
[39] Govor Edvarda Kardelja pred članovima slovenske Akademije znanosti i umjetnosti u Ljubljani u prosincu 1949.

kritičara, poput Radoslava Putara i Dimitrija Bašićevića, koji su držali da je opće stanje poslijeratnog kiparstva izuzetno loše i zastarjelo te su otvoreno kritizirali konzervativno krilo hrvatske likovne scene. Putar tako povodom održavanja *VIII. izložbe ULUH-a* 1953. godine piše: „Hoćemo li i nadalje trpjeti famu nužnosti naše stilske zakašnjelosti i ustrajati u forsiranju prokušane kvalitete, ili ćemo posebnu podršku pružiti onima koji smjelo obaraju ustrajalu prošlost, traže nove teme i forme i pri tome riskiraju uspjehe svojih karijera?“[40]

Povijesničar umjetnosti Milan Prelog oštro je kritizirao odluku žirija glede Bakićevog odbijenog prijedloga u časopisu *Pogledi* u prosincu 1953. godine. U svom tekstu on upozorava: „Postoji opasnost da dođe do pojave dviju umjetnosti, jedne za društvenu narudžbu prilagođene često puta i neumjetničkim kriterijima, i druge, koja manje više skrovito nastaje kao rezultat istinskih umjetničkih htijenja. Sumnjičavost s kojom se kod nas susreću umjetnički oblici koji se na neki način odvajaju od tradicije, od legalizirane konvencije, nije često ništa drugo, nego nerazumijevanje današnjeg položaja naše likovne umjetnosti, nepovjerenje u njene stvaralačke snage i potrebu njenog razvoja.“[41]

Uskoro će se pojaviti radovi koji će odbaciti ideološki imperativ glorifikacije i reprezentativnosti i okrenuti se isključivo problemima i zakonitostima kiparskog oblikovanja. I Vojin Bakić će nastaviti tim smjerom. Njegove skulpture nastale sredinom 1950-ih godina karakterizirat će sve veći stupanj plastičkog sažimanja, odnosno oslobađanja forme od svih suvišnih ikonografskih oznaka. U tom periodu umjetnik skulpture svodi na zatvorene volumene čistih obrisa i glatke fakture, koncentrirane mase u prostoru, rezervirane plastičke realnosti koje nisu u interakciji s prostorom koji ih okružuje već u njemu pronalaze sigurno ležište, a rad na prijedlogu za Spomenik Marxu i Engelsu bio je upravo izvor iz kojeg su potekla ta kiparskih promišljanja o sintezi koja će ga nakon nekoliko godina, odbacivanjem svakog vida opisnosti, dovesti na područje čiste apstrakcije, kako u komornoj tako i spomeničkoj plastici.

[40] Ljiljana Kolešnik (bilj. 19), str. 214.
[41] Milan Prelog (bilj. 3), str. 918.-919.

9. SPOMENIK STJEPANU FILIPOVIĆU U VALJEVU (1960.)

Savez boraca NOR-a pokrenio je ideju o podizanju spomenika palim borcima valjevskog kraja 1948. godine, ali se realizaciji pristupilo tek dvije godine kasnije formiranjem Odbora za podizanje spomenika koji je izradu spomenika povjerio Vojinu Bakiću. Istovremeno je odlučeno da lik narodnog heroja Stjepana Filipovića koji je 22. svibnja 1942. godine u 26. godini života pogubljen vješanjem na glavnom valjevskom gradskom trgu bude uzet kao simbol svih partizanskih žrtava u Drugom svjetskom ratu.[42]

Bakić je počeo raditi na studiji za spomenik 1953. godine, a polazni motiv bila mu je fotografija nastala neposredno pred vješanje narodnog heroja. Na sačuvanoj fotografiji Filipović raširenih ruku podignutih u zrak, stisnutih šaka i s omčom oko vrata kliče slobodi i poziva na nastavak borbe protiv fašizma.[43] U toj legendarnoj pozi otpora prikazat će ga i Bakić.

Slika 5. Fotografija Stjepana Filipovića
prije vješanja u Valjevu 1942.

[42] Podaci preuzeti iz: Marijana Belić-Koročkin-Davidović, Radivoje Davidovića, *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji,* Beograd, Čigoja štampa, 2012.
[43] Autrica fotografije je bila tada 17-godišnja djevojka Slobodanka Vasić. Više o tome u knjizi Mirjane Belić-Koročkin-Davidović i Radivoja Davidovića *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji.*

Slika 6. *Spomenik Stjepanu Filipoviću u Valjevu* (1960.)

U sedam godina rada na spomeniku umjetnik je napravio tri studije kipa, prvu varijantu u bronci, drugu u granitu,[44] da bi se u konačnici odlučio za novi materijal, duraluminij. Ovo je bio prvi spomenik izrađen od duraluminija u Jugoslaviji uopće.[45] Duraluminij, lagana i čvrsta legura, omogućio je veliku dimenziju spomenika. Skulptura je visoka 16 metara i sastoji se od dva dijela, klupe na kojoj figura stoji, visine 4 metra, i samog lika visine 12 metara. Skulptura nije lijevana već su pojedini dijelovi spajani varenjem.

Ovaj spomenik morfološki se nadovezuje na prijedlog za *Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu, figura je dana sumarno, opisni detalji su nestali, naglasak je na volumenu, na masi, a ne na portretnoj obradi, opisivanju draperije ili muskulature. Drugim riječima rečeno, Bakić je i u Valjevu, kao što je to ranije bio slučaj kod nerealiziranog beogradskog spomenika, inspiraciju pronašao u oblikovnom naslijeđu prijeratne moderne. Umjetnik se i ovdje odvaja od konvencija koje tada dominiraju u realizaciji spomenika, on zgušnjava formu i sintezom opisne elemente podvrgava ekspresivnoj dinamici cijele skulpturalne mase. Sam Bakić je u jednom intervjuu istaknuo: „Formu je trebalo rješiti vrlo jednostavno, trebalo je kondezirati,

[44] Ove dvije studije nestale su u požaru u ateljeu u ulici Ivana Gorana Kovačića 1956. godine.
[45] Marijana Belić-Koročkin-Davidović, Radivoje Davidović (bilj. 42), str. 126.

sabiti volumen u nešto što je bliže arhitektonskoj formi nego skulpturi u realističkom smislu.“[46]

Stilske promjene koje bilježimo kod Valjevčana, i ranije u prijedlogu za *Spomenik Marxu i Engelsu*, u suglasju su s općim trendom u hrvatskoj likovnoj umjetnosti kroz cijelo šesto desetljeće 20. stoljeća, a to je proces preispitivanja konvencionalnog, akademskog pristupa problemima monumentalne skulpture, odnosno odbijanje ustupanja prednosti ideološkom sadržaju nad zahtjevima samog kiparskog medija i prirode skulpture.

Mada se u početku planiralo postavljanje spomenika na glavni gradski trg na kojemu je Filipović pogubljen, na prijedlog Bakića i urbanista, koji su držali da spomenik kao simbol grada treba biti vidljiv iz svih smjerova, gradske vlasti su na kraju za lokaciju odabrale brdo Vidrak.[47] Na ovom izdvojenom mjestu iznad grada skulptura je došla do punog izražaja pa dominira prostorom te kao sjajni monumentalni akcent u pejzažu prerasta u univerzalni simbol prkosa i pobune te znak sjećanja na sve one koji su dali život za slobodu.

Spomenik Stjepanu Filipoviću svečano je otvorio 23. listopada 1960. potpredsjednik Saveznog izvršnog vijeća Edvard Kardelj, a na proslavi koja je uslijedila u središtu grada okupilo se oko 70 tisuća ljudi.[48] Dva dana ranije novinar Ivo Fral je u *Telegramu* objavio kratak članak o spomeniku u kojemu je nadahnuto napisao: „Sam u horizontu, uronjen u nebo, kao da ga drži svojim pestima, ne gubi se u takvom beskrajnom prostranstvu, nego ga grabi, sliva se s njim u jedinstvenu harmoniju veličine, ostaje svoj i dominantan“, a Bakić je još jednom potvrdio svoj status prvaka spomeničke plastike.

[46] Isto, str. 130.
[47] Isto, str. 125.
[48] Isto, str. 126.

10. SPOMENIK POBJEDI NARODA SLAVONIJE U KAMENSKOJ (1968.)

Bakićevu plastiku 1950-ih godina karakterizira snažno sažimanje forme na koncentriranu masu, na zatvoreni volumen mirne egzistencije u prostoru. Jerko Denegri je definirao to konstatacijom da je odnos Bakićeve forme prema prostoru bio određen samim njenim prisustvom, odnosno da je „masa u prostoru bila fiksirana čvrsto i maksimalno kontrolirana i donijeta u takvom stanju nije pretendirala ovladati svojom okolinom, nametnuti joj se ili je zaokupiti u svoju nutrinu.“[49] Do promjene dolazi 1958. godine kada nastaje ciklus *Razlistanih formi*. U Bakićevu opusu tada nestaje svaki trag ranije figuracije, a zatvoreni oblici radikalno se otvaraju. Bakić tijelo skulpture sada svodi na razgibanu plohu koja se slobodno razvija i prodire u prostor koji je okružuje pa nastaju brojne neočekivane vizure koje pridonose vizualnoj atraktivnosti plastičke forme. Ovom novom metodom oblikovanja umjetnik dinamizira skulpturu, ali i istovremeno aktivira prostor u koji je skulptura smještena stvarajući novi dijalog između punog (volumen) i praznog (prostor).

Nova Bakićeva „razlistana“ faza bit će vidljiva i u njegovoj spomeničkoj plastici. Godine 1960. Savez boraca Slavonije raspisao je općejugoslavenski natječaj za izradu Spomenik pobjedi naroda Slavonije.[50] Spomenik se planirao postaviti na vrh brda Blažuj u selu Kamenska kraj Požege. U natječaju je stajalo da „spomenik treba svojom idejnom koncepcijom jasno odražavati svu veličinu borbe naroda Slavonije, da bude reprezentativan, i da svojom idejom sačuva trajnu uspomenu na borbu, heroizam, žrtve i konačnu pobjedu naroda ovog dijela naše domovine.“[51] Na natječaj je pristiglo 25 radova, a ocjenjivački sud čiji je predsjednik bio Karlo-Gašpar Mrazović, potpredsjednik Sabora NRH, nije dodijelio prvu nagradu. Podijeljene su dvije druge nagrade, jedna autorskom timu koji su činili Vojin Bakić i Josip Seissel, a druga Miodragu Živkoviću i Vasiliju Jankoviću.[52] Za izvedbu je na kraju odabrano Bakićevo i Seisselovo rješenje.

Riječ je o monumentalnoj skulpturi visine 30 metara koja je izrađena od nehrđajućeg čelika. Bakić tijelo spomenika rastvara u dva kraka koji se slobodno izvijaju iz središta i vertikalno protežu te sugeriraju svoj daljnji kontinuirani rast. Prostor prodire u skulpturu i postaje njezinim sastavnim dijelom i na formalnoj i na značenjskoj razini. Upravo ova interakcija volumena koji se širi u prostor i prostora koji ulazi u skulpturu zaokružuje kompozicijsku zamisao pa gotovo možemo govoriti o tangibilnim i netangibilnim vrijednostima spomenika koje pojačavaju ukupan perceptivan dojam cjeline. Razvedenost

[49] Jerko Denegri, „Skulptura Vojina Bakića poslije 1960. godine", u: *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., str. 212.
[50] Zdenko Kolacio, *Spomenik pobjedi narodne revolucije u Slavoniji*, Zagreb, *Arhitektura*, 1961., str. 21.
[51] Isto.
[52] Isto.

volumena stvara brojne moguće vizure, otvara nove poglede, ali i obogaćuje igru osvjetljenih dijelova i onih koji su u sjeni. Unatoč svojoj golemoj dimenziji, skulptura ne ostavlja dojam masivnosti i tromosti već vitalnosti, elastičnosti i lakoće. Tom dojmu, osim razgranosti volumena, pridonosi i materijal od kojega je spomenik izrađen. Naime, sunčeva svjetlost reflektira se o metalnu površinu skulpture stvarajući dodatne vizualne senzacije, spomenik treperi i sjaji i budi kod promatrača gotovo metafizičke asocijacije pa možemo reći da je ovaj spomenik zapravo jedna oprostorena megaskulptura u kojoj se uspješno ostvaruje sinteza apstraktne forme i simboličkog značenja. Zvonko Maković smatra da se Bakić u potrazi za univerzalnim znakom pobjede okreće sve do antiknih uzora te drži da apstraktna otvorena ljuska spomenika „predstavlja krajnje uvjerljivu i potpuno originalnu interpretaciju Nike raširenih krila.“[53] Udaljujući se od strogih konvencije žanra memorijalne plastike Bakić je pokazao da se velika ideja može dobro izraziti čistim plastičkim jezikom.

Slika 7. *Spomenik pobjedi naroda Slavonije* (1968.)

[53] Zvonko Maković, „Spomenička plastika Vojina Bakića*“,* u: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 199.

Spomenik je integralni dio pejzažnog ambijenta u kojem se nalazi i njegov fokus. Postavljanjem ovako velike skulpture na vrh brda nastojalo se stvoriti svečanu akropolu,[54] mjesto koje će biti trajno obilježje povijesne pobjede, ali i mjesto okupljanja velikog broja ljudi. Ovakav fenomen komemoracije tipičan je za jugoslavenske partizanske spomenike iz 1960-ih godina. Uz Bakićev spomenik u Kamenskoj dobar primjer ove koncepcije je i *Spomenik pobjedi* Dušana Džamonje koji je podignut u Podgariću u Moslavini godinu dana ranije, 1967. godine. Džamonja je, poput Bakića, napravio jednu veliku apstraktnu skulpturu koja je optičko i totemsko središte prostora u kojem se nalazi. Ona je suvereni nositelj poruke pobjede, materijalizirani spomenar revolucionarne baštine, monolitni znak vidljiv izdaleka stvoren da traje zauvijek kao simbol vremena i prostora od povijesne važnosti.

Golema dimenzija spomenika u Kamenskoj i njegova lokacija zahtjevali su dobre statičke proračune. Kako bi se osigurala stabilnost skulpture, odnosno kako bi spomenik mogao odolijevati svim vremenskim nepogodama bez opasnosti od rušenja, čvrstoća i otpornost materijala ispitivali su se u posebnim tunelima tvornice vojne opreme u Žarkovu kraj Beograda dok je sama izvedba povjerena tvornici Krušik iz Valjeva. Spomenik se gradio polako, godinama su stanovnici devetnaest općina iz Slavonije i Baranje prikupljali dobrovoljne priloge kako bi se posao priveo kraju. Godine 1966. pojačani su napori da se spomenik i konačno dovrši do 1968. godine kada se obilježavala 25. godišnjica formiranja Šestog slavonskog korpusa Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije. Ta nastojanja su i ostvarena. Spomenik je svečano otkrio 9. studenog 1968. godine predsjednik SFRJ Josip Broz Tito.[55]

Spomenik u Kamenskoj bio je jedan od najuspjelijih antifašističkih spomenika podignutih u čast pobjede revolucije, ne samo zbog inventivnosti u formi, već i zbog snažne simbolike koju ta forma donosi, a Zvonko Maković drži da ga se može smatrati i jednim od najvećih dosega memorijalne plastike i u europskim razmjerima.[56] Unatoč svojoj kvaliteti i originalnosti spomenik je doživio neslavni kraj, odlukom zapovijednika 123. brigade Hrvatske vojske miniran je i potpuno uništen u Domovinskom ratu 1992. godine.[57] Veliki broj antifašističkih spomenika na prostoru bivše Jugoslavije imao je istu ili sličnu sudbinu, ili su zaboravljeni i prepušteni propadanju ili su postali žrtva odmazde vandala koji su htjeli ukloniti sve tragove komunističkog režima i izbrisati simbole sistema koji se urušio početkom

[54] *Rezultati natječaja za spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)*, Zagreb, *Arhitektura,* 1961., str. 21.
[55] Darko Bekić (bilj. 1)
[56] Zvonko Maković (bilj. 53)
[57] Zvonko Maković (bilj. 10)

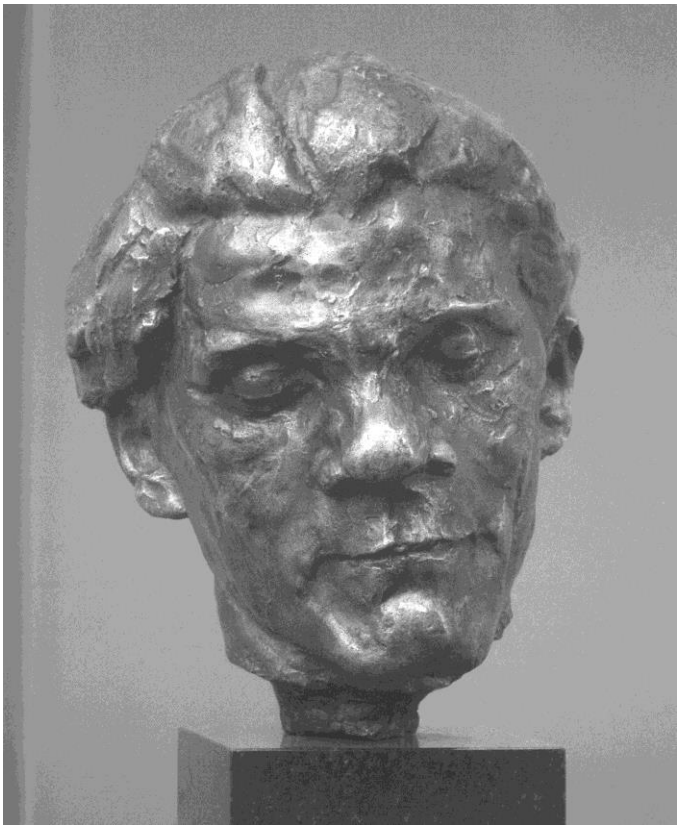
1990-ih godina. Uništavanje spomeničke plastike obilježeno ideološkim predznakom pojava je koja se provlači kroz čitavu povijest, a termin „neželjene baštine“ se aktualizira sa svakim novim društveno-političkim promjenama koje za sobom donose i novu politiku kulture sjećanja. Prema nepotpunim podacima koje je prikupio Savez antifašističkih boraca Republike Hrvatske od ukupno oko šest tisuća spomenika na teritoriju Hrvatske njih gotovo tri tisuće je u razdoblju od 1990. do 2000. godine srušeno, oštećeno ili uklonjeno, a među njima su brojna spomen obilježja velike umjetničke i kulturno-povijesne vrijednosti.[58] Kod nas su rijetki spomenici naknadno obnovljeni, kao što je to bio slučaj sa *Spomenikom streljanima* u Bjelovaru, dijelom zbog nedostatka političke volje i društvenog angažmana, a dijelom zbog nedostatka financijskih sredstava.

[58] Više podataka o ovoj temi u: Darko Karačić,Tamara Banjoglav, Nataša Govedarica, *Re:vizija prošlosti. Politika sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*, Sarajevo, Friedrich Ebert Stiftung i ACIPS, 2012.

11. SPOMENIK IVANU GORANU KOVAČIĆU (1964.)

Lik književnika Ivana Gorana Kovačića zaokupljao je Bakića dugi niz godina. Prvi njegov portret Bakić je izradio u bronci 1946. godine. Portret se kvalitetom, uvjerljivošću prikaza i psihološkom karakterizacijom odmah izdvojio iz tadašnje produkcije socrealističkih portreta.

Slika 8. *Ivan Goran Kovačić* (1946.)



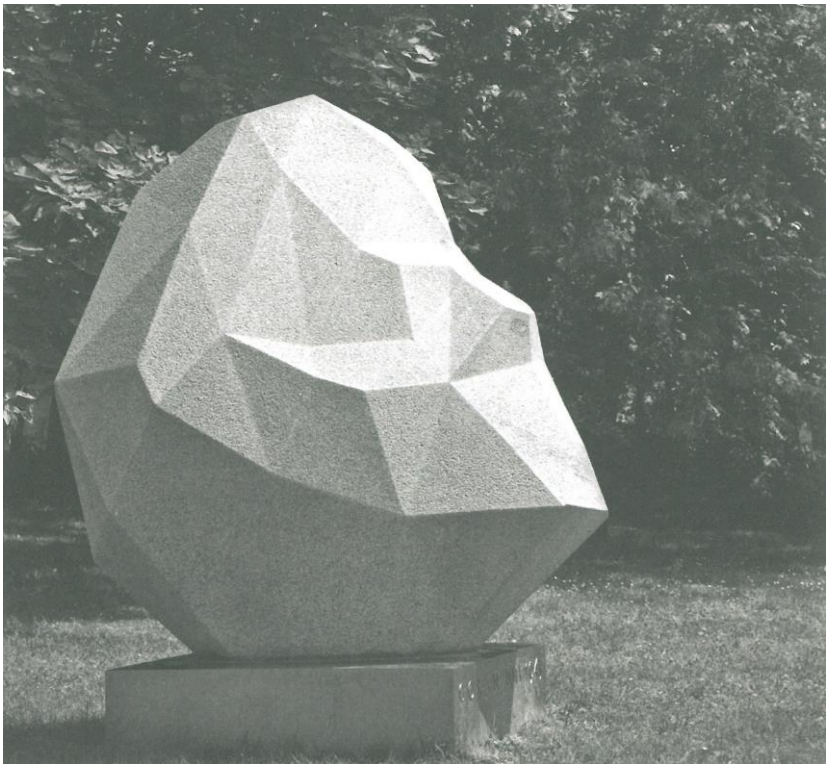
Modelirajući skulpturu Bakić se udaljio od doslovnog realizma, on Kovačića ne doživljava kao individualnu ličnost već kao veliku temu, kao simbol žrtve i uzor za generacije koje dolaze. Portret odlikuje nemirna obrada površine, slična onoj koju nalazimo kod Rodina, odnosno oštri lomovi svjetla i sjene koji unose dodatnu dinamiku u plastiku. Nestala je lirska atmosfera ranijih Bakićevih radova, mirna egzistencija oblika ustupila je pred snagom geste i dramom ekspresije. Vrsnoća rješenja, i ona formalna i ona sadržajna, prepoznata je od stručne javnosti pa je Bakić za ovaj portret osvojio godišnju republičku nagradu.[59]

Bakić se vraća Ivanu Goranu Kovačiću kao motivu početkom šezdesetih godina, a 1962. godine počinje raditi na spomeniku koji je bio namijenjen zagrebačkom parku Ribnjak. Iz makedonskog Prilepa dopremljena je u Zagreb velika, 36 tona teška gromada žućkastog granita, a Bakić i njegov pomoćnik Stipe Vučetić su klesali na otvorenom te je cijeli projekt

[59] Nataša Ivančević (bilj. 29), str. 35.

privukao pozornost dnevnog tiska i građana.[60] Nakon dvogodišnjeg rada rezultat je bila kristalična, apstraktna forma kojom je redefiniran pojam portretne skulpture u javnom prostoru. Svi detalji su sintetizirani pa ispod oštrih bridova skulpture tek naslućujemo Kovačićevu fizionomiju, a prepoznatljivost je ustaknula pred ekspresivnošću.

Slika 9. *Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću u Zagrebu* (1964.)



Novost je i prezentacija skulpture koja se nalazi na plitkom postamentu koji je direktno postavljen na zelenu površinu pa spomenik djeluje više kao plastička intervencija u prostoru nego li klasično memorijalno obilježje. Spomenik je otkriven povodom Dana boraca 3. srpnja 1964. godine.[61]

Dan nakon otvaranja zagrebačkog spomenika u Ribnjaku postavljena je druga verzija skulpture u Kovačićevom rodnom Lukovdolu u Gorskom kotaru. Spomenik visine tri metra svoj dom pronašao je izvan samog mjesta, u otvorenoj prirodi. Na crnom granitnom postamentu na koji je položen uklesani su pjesnikovi stihovi: „U planini mrkoj nek' mi bude hum, nad njim urlik vuka, crnih grana šum“. Stihovi su preuzeti iz Kovačićeve pjesme *Moj*

[60] Darko Bekić (bilj. 1), str. 147.-150.

[61] Na svečanosti su govorili renomirani književnici Ivo Frangeš, Dragutin Tadijanović i Jure Kaštelan. Među građanima Zagreba spomenik je izazvao podijeljena mišljenja, mnogi su kristalnu formu smatrali nedostojnom Kovačićeve veličine. Jedan od kritičara Bakićevog rješenje bio je i književnik Vlatko Pavletić. On Bakićevu skulpturu naziva lošim primjerom javne plastike. Više o ovoj temi u: Darko Bekić, *Vojin Bakić. Biografija ili kratka povijest kiposlavije*, Zagreb, Profil, str. 147.-150.

grob iz 1937. godine. Poznato je da je Kovačić ubijen negdje u istočnoj Bosni 1943. te da nikada nije utvrđeno gdje se nalaze njegovi posmrtni ostaci. Možda je Bakić radeći na ovom spomeniku bio motiviran željom da iskaže dužno poštovanje velikom pjesniku te mu u njegovom rodnom kraju stvori simboličko posljednje počivalište koje je Kovačić na neki način anticipirao u spomenutoj pjesmi. Imajući u vidu ovu pretpostavku za zagrebačku inačicu spomenika moglo bi se reći da je koncipirana prije svega kao element javnog gradskog prostora, a za onu u Gorskom kotaru da je mišljena kao intimno mjesto sjećanja, mjesto kontemplacije i sućuti.

Slika 10. *Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću u Lukovdolu* (1964.)

Za razliku od zagrebačkog spomenika izrađenog u granitu, spomenik u Lukovdolu napravljen je od nehrđajućeg čelika. Izbor materijala znatno će izmijeniti osnovne osobine volumena, dok spomenik u Ribnjaku još doživljavamo kao čvrsti, zatvoreni monolit u gradskom prostoru ovaj u Gorskom kotaru transformira se u sjajni znak u pejzažu. Svjetlost se u Lukovdolu reflektira o metalni plašt kristalične skulpture i u odsjajima je optički dematerijalizira pa ona postaje blistavim simbolom u prostoru kako na formalnoj tako i metaforičkoj razini.

Šezdesetih godina svjetlost u Bakićevom opusu postaje sve važniji element. Godine 1963. umjetnik sudjeluje na izložbi *Nove tendencije 2* na kojoj izlaže dvije skulpture (*Forme*

koje zrače) iz kojih će kasnije razviti ciklus *Svjetlonosnih oblika*.[62] Ovaj ciklus bit će prikazan na samostalnoj izložbi u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1964. godine. *Svjetlonosne oblike* Bakić gradi od glatkih sfernih površina organiziranih u konveksno-konkavnoj izmjeni. Oblici upijaju svjetlost i zrcale je u prostor modificirajući ambijent u kojem su smješteni. Božo Bek u predgovoru kataloga izložbe piše: „Njihova osobitost vezana je uz jednostavnu formu kruga, diska kao jedinke, koja se multiplicira u raznim dimenzijama i širi, rasprostire posebnim ritmom u prostoru, toliko prirodnim da osvaja prostor oko sebe i neograničeno ga umnožava na svojim poliranim visokosjajnim površinama, ovisno o utjecaju svjetla, konkretnih predmeta i kretanja izvan skulpture.“ Imajući u vidu zbivanja u europskoj likovnoj umjetnosti u to vrijeme (optička umjetnost, ambijentalna plastika) primjećujemo da Bakić i u ovoj fazi stvaranja ne gubi na aktualnosti. Stvarajući *Svjetlonosne oblike* i istražujući mogućnosti svjetlosti kao elementa likovnog jezika on iznova potvrđuje vitalnost svog plastičkog promišljanja i snagu kreacije koja mu je imanentna i koja ga je u konačnici učinila prepoznatim i u međunarodnim razmjerima.

[62] Ješa Denegri, „Vojin Bakić i Nove tendencije“, u: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 143.

12. SPOMEN-PARK DOTRŠČINA (1968.)

Dotrščina je šumovito područje u istočnom dijelu grada Zagreba koje se proteže između parka Maksimir i Medvednice, a u povijesti je zapamćena kao jedno od najvećih stratišta Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj. U razdoblju od 1941. do 1945. godine ustaše su na toj lokaciji ubile oko sedam tisuća ljudi. Veliki broj osoba pogubljen je bez suđenja, iz odmazde.[63]

Odmah nakon oslobođenja u šumi je postavljeno nekoliko nadgrobnih spomenika (jednostavnih kamenih ploča) i to na mjestima na kojima se pretpostavljalo da su vršene egzekucije, ali se s uređenjem započelo tek 1959. godine kada su Vojin Bakić i Josip Seissel na incijativu Odbor Saveza boraca grada Zagreba napravili prvu idejnu skicu spomen-parka.[64] Projekt je predvidio da područje površine 40 hektara bude podijeljeno u četiri prostorne cjeline: glavni ulaz s komemorativnim trgom i zgradom muzeja, sporedni ulaz s manjim trgom i spomen obilježjima, zonu Doline grobova i lokaciju centralnog spomenika na najvišoj koti memorijalnog područja kao simbol pobjede i slobode.[65] Plan je realiziran djelomično, napravljen je spomenik na sporednom ulazu u spomen park te kristali u Dolini grobova.

Slika 11. *Spomenik žrtvama* u Spomen-parku Dotrščina (1968.)

[63] www.dotrscina.hr (10. siječnja 2015.)
[64] Isto.
[65] Ivana Kancir, *O projektu Memorijalnog područja Dotrščina*, Klanjec, *Anali Galerija Antuna Augustinčića*, 2001.-2005/2006., str. 421.-430.

Bakićev *Spomenik žrtvama* ubijenim u Dotrščini postavljen je 1968. godine. Kao i raniji spomenici Ivanu Goranu Kovačiću u Zagrebu i Lukovdolu i ovaj ima kristaličan oblik. Razlomljena asptraktna forma oštrih bridova privlači gledatelja mnogobrojnim vizurama i traži da je otkrivamo iz različitih kutova dok istovremeno njena glatka i sjajna metalna površina upija svjetlost, a zatim je reflektira i na taj način snažno naglašava činjenicu prisutnosti memorijalne plastike u prostoru kao trajnog znaka sjećanja na žrtve totalitarnog režima. Potentnost spomenika u smislu njegove simboličke uvjerljivosti kao forme koja nadvladava tamu zločina prepoznao je i Grgo Gamulin pa će u tom smislu zapisati: „Sjajan kristal dočekuje nas svojim bljeskom na ulazu. Nema mortuarnog dojma, naprotiv, uz snagu, koja i kao prijetnja djeluje, ovaj nepravilni prizmatični oblik doima se svečano i snažno“[66]

U Dolini grobova nalazi se sedam manjih skulptura Vojina Bakića, također u obliku kristala, koje obilježavaju mjesta masovnih grobnica. Logičan je to nastavak ulaznog platoa s velikim kristalom. Bakićevi kristali uronjeni su u prirodu, stopljeni su sa svojom okolinom, a povremeni odsjaj sunca pretvara ih u sjajne akcente koji se opažaju hodanjem kroz šumu i koji nas upozoravaju i podsjećaju na nevine žrtve i njihova posljednja počivališta.

Slika 12. Dolina grobova u Spomen-parku Dotrščina

Projekt grupe Bakić-Seissel poslužio je kao osnova za novi prostorni plan Spomen-parka koji 1976. godine izrađuje Zavod za urbanizam Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu predvođen arhitektima Antom Marinovićem-Uzelcom i Josipom Seisselom, a obuhvaća oko

[66] Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1999, str. 429.

150 hektara dotrščinske šume.[67] Ovim planom prostor se željelo preobraziti u veliki spomen-park koji će biti posvećen cjelokupnom doprinosu Zagreba svjetskoj socijalističkoj revoluciji i borbi protiv fašizma, odnosno svim poginulima od Oktobarske revolucije do oslobođenja, i koji će imati odgojnu, ali i turističko-rekreativnu funkciju.[68] Nakon prihvaćanja prostornog plana raspisan je natječaj za izradu arhitektonsko-skulpturalnog i hortikulturnog idejnog rješenja. Odaziv je bio slab pa prva nagrada nije dodijeljena. Raspisan je novi natječaj na koji su pozvani Stevan Luketić, Zlatko Čular, grupa autora Mladen Galić – Ljerka Šibenik – Mirko Bićanić – Neven Postružnik, Kosta Angeli Radovani, Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Zdenko Kolacio, Branko Ružić, Boris Krstulović, Neven Šegvić i Ante Vulin.[69] Kipari su morali predložiti rješnje za po dva spomen obilježja[70] i centralni spomenik dok su arhitekti osim projekta za muzej bili obvezni obraditi i prostor pristupnog trga. Zbog nedostatka finacijskih sredstava realizirano je svega tri spomenika, *Spomenik žrtvama fašističkog terora poginulima na ulicama Zagreba tijekom Drugog svjetskog rata* (1981.) autora Branka Ružića, *Spomenika palim revolucionarima Zagreba od 1919. do 1941. godine* (1985.) Stevana Luketića i *Spomenik Zagrepčanima poginulima u NOB-u od 1941. do 1945. godine* (1898.), rad Koste Angelija Radovanija.[71]

Branko Ružić napravio je sedam metara visoki spomenik od aluminijske legure koji svojom monolitnom vertikalnom formom asocira tvrđavu kroz čije uske perforacije izlaze jata ptica u letu prema otvorenom nebu. Motiv ptice ovdje simbolizira slobodarski duh naspram sužanjstva i fašističkog terora i komemorira sve one nevine koji su u ime ideje revolucije izgubili svoje živote na ulicama grada Zagreba. Kompozicija je zaokružena mramornom pločom postavljenom uz spomenik na kojoj je uklesan stih iz pjesme *Proljeće* Ivana Gorana Kovačića „Nema ih jer su htjeli biti“. Stevan Luketić se pri realizaciji svog spomenika, za razliku od Ružića, odlučio za čistu apstraktnu formu koju izrađuje u bronci. Nad tijelom Luketićeve skulpture „izvršeno je nasilje“, ono je presiječeno, napuklo i oštro izrezano pa spomenik prerasta u metaforu boli, propadanja i na kraju fizičkog nestanka pojedinca i mnoštva u borbi za bolje sutra. Kosta Angeli Radovani ponudio je klasičnije rješenje. On radi

[67] Zdenko Kolacio, *Spomen-područje Dotrščina u Zagrebu*, Zagreb, *Arhitektura,* 1981., str. 2.-3.
[68] www.dotrscina.hr (22. svibnja 2015.)
[69] Vidi bilj. 67
[70] Planirano je više spomen obilježja: streljanima od 10. travnja. do 8. svibnja 1945., Zagrepčanima poginulima u NOB-u na ostalima bojištima u Jugoslaviji ili u koncentracijskim logorima, Zagrepčanima poginulima na strani saveznika na bojištima izvan Jugoslavije, Zagrepčanima poginulim u Oktobarskoj revoluciji, Zagrepčanima poginulim u Španjolskom ratu, revolucionarima poginulim u Zagrebu od 19. ožujka 1919. do 9. travnja 1941., poginulima iz ostalih dijelova Jugoslavije u borbi za oslobođenje Zagreba u svibnju 1945. Izvor: bilj. 67
[71] Vidi bilj. 68

narativni reljef na kojemu sažetim likovnim jezikom opisuje ratne motive u spomen na poginule Zagrepčane.

Početkom 1990-ih započela je devastacija područja pa je spomen-park i danas prilično zapušten. S ciljem da ga se revitalizira i vrati u kolektivnu memoriju 2012. godine osnovan je Virtualni muzej Dotrščina.[72] Virtualni muzej jednom godišnje organizira umjetničke intervencije u spomen-parku te tako kroz suvremenu umjetničku produkciju generira nove oblike bilježenja sjećanja na žrtve totalitarnog režima.

[72] Idejni autor muzeja je Saša Šimpraga, a projekt se provodi u okviru Documente – Centra za suočavanje s prošlošću.

13. SPOMENIK NA PETROVOJ GORI (1981.)

Petrova gora na Kordunu odigrala je značajnu ulogu u Drugom svjetskom ratu i na njoj je 26. listopada 1941. godine utemeljen Glavni štab Narodnooslobodilačke vojske, a uskoro i centralna partizanska bolnica koja je bila aktivna do 1945. godine.

Godine 1961., povodom dvadesete obljetnice formiranja partizanskog pokreta, općine Vojnić i Vrginmost (današnji Gvozd) započele su revitalizaciju ovog prostora od povijesnog značenja osnivanjem Uprave za spomen-objekte Petrova gora. Prvo je obnovljena partizanska bolnica, zatim je 1969. godine izrađen generalni prostorni plan[73] i naposljetku 1970. godine raspisan opći jugoslavenski natječaj za idejno rješnje centralnog spomenika na Petrovoj gori.[74] Prema zamisli naručitelja spomenik je trebao biti osmišljen kao spoj arhitekture i skulpture u jednom, odnosno realiziran kao višenamjenski objekt koji bi objedinjavao komemorativne, edukativne i turističko-rekreativne sadržaje. Za lokaciju spomenika određen je Petrovac, najviša kota Petrove gore.

Na natječaj je pristiglo 17 radova. Ocjenjivački sud čiji je predsjednik bio general Rade Bulat pri vrednovanju je posebnu pozornost posvetio kvaliteti rješenja multifunkcionalnog karaktera spomenika i prilagodbi spomenika okolišu u kojemu je trebao biti podignut.[75] Prvu nagradu na natječaju osvojio je mladi arhitekt Igor Toš, drugu Vojin Bakić, a treću Stevan Luketić u suradnji s arhitektom Ivom Vitićem.

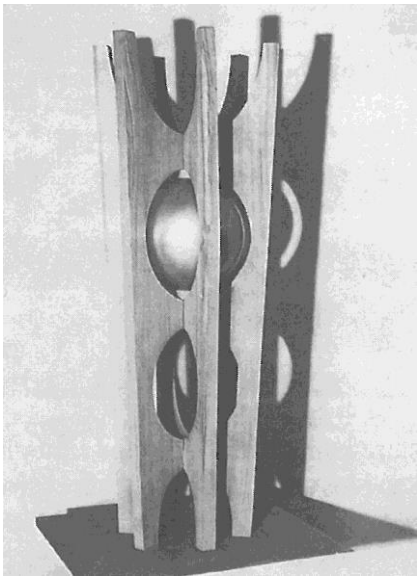
Toš je spomenik zamislio kao cilindar oko kojega se postupno spiralno i u uzlaznom rastu razvija dvostruki plašt koji formira šetnicu konkavno-konveksnog presjeka, a vodi do vrha spomenika gdje je predviđen vidikovac. U prizemlju konstrukcije bili su zamišljeni muzej i ostali servisi te dvorište koje bi zbog lomova plašta imalo dinamičnu tlocrtnu dispoziciju, a cijela koncepcija bila je toliko slobodna da je omogućavala različite izmjene i dodavanja novih sadržaja.[76]

Bakićevo rješenje sastojalo se od dva elementa, vanjskog plašta kojega čini šest betonskih lamela i unutrašnje kugle u nehrđajućem metalu. U kugli je prostor trebao biti organiziran u dvije etaže, u donjem dijelu bi se smjestio muzej, a iznad njega vidikovac. Kako bi se to realiziralo gornji dio kugle se planirao iznutra ostakliti providnim staklom koje bi izvana bio ogledalno, a s namjerom da se sačuva jedinstvenost teksture kugle te njezin cjeloviti svjetlosni učinak.[77]

---

[73] Prostorni plan izradio je arhitekt Ante Marinović-Uzelac.
[74] Berislav Šerbetić, *Spomenik revoluciji na Petrovoj gori*, Zagreb, *Arhitektura*, 1981., str. 4.-6.
[75] Zana Dragičević, *Spomenik na Petrovoj gori – prilog istraživanju i revalorizaciji*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2015., str. 389.
[76] Isto, str. 390.
[77] Isto, str. 391.

Slika 13. Bakićev prijedlog za spomenik na Petrovoj gori iz 1970. godine



Zbog tehničke složenosti odabranog Tošovog projekta i nedostatka financijskih sredstava sve aktivnosti su uskoro prekinute, a natječaj poništen. Četiri godine kasnije raspisan je dopunski natječaj s ciljem poboljšanja funkcionalnosti spomenika. Na natječaj su pozvani autori triju nagrađenih rješenja s ranijeg natječaja iz 1970. godine. Na ovom dopunskom natječaju rad Vojina Bakića ocijenjen je najuspješnijim. Zavodu za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu povjerena je izrada projektno-tehničke dokumentacije, a odgovornim projektantom imenovan je Berislav Šerbetić.[78] Odluka o početku gradnje spomenika donesena je tek sredinom 1980. Treba naglasiti da se radilo o izuzetno tehnički zahtjevnom, ali i skupom projektu jer je do Petrovca trebalo prvo izgraditi pristupnu cestu, a zatim osigurati i svu popratnu infrastrukturu, poput struje i vode. Rokovi su bili vrlo kratki budući je otvorenje bilo planirano za 1981. godinu, na četrdesetu godišnjicu revolucije.[79]

Projektom je predviđena organizacija memorijalnog kompleksa u nekoliko prostornih cjelina. Plitke stube vode posjetitelja od ulaska na Petrovac i parkirališta do prve točke zaustavljanja, prihvatnog trga. Nakon prihvatnog trga stube se nastavljaju u blagom usponu do partizanske spomen-grobnice i na kraju završavaju u rastvorenom unutrašnjem trgu glavnog objekta, Bakićevog spomenika. Ponovno se radi o monumentalnom djelu, spomenik je visok 38 metara. „Njegovu formu nose dvije okomite konstruktivne jezgre, nepravilna eliptična oblika, jednake na svim presjecima, a vodoravnu konstrukciju tvore konzolni nosači uprti u jezgre; oni nose čelični kostur, raster, za vanjsku oplatu i za stijenku što oblaže

[78] Vidi bilj. 74

[79] Zbog toga je na gradilištu svakodnevno radilo tristotinjak zaposlenika građevinske tvrtke Tempo iz Zagreba u tri smjene, a često su bile organizirane i omladinske radne akcije. Izvor: Darko Bekić (bilj. 1), str. 192.

unutrašnji prostor.“[80] Zanimljivo je da vanjski plašt spomenika, obložen pločama od inoksa, nema uopće otvora pa građevina zapravo djeluje poput goleme skulpture koja dominira krajobrazom u koji je smještena. Podsjetimo da je ovu koncepciju, ovaj odnos između spomenika i prostora Bakić ranije primjenio pri realizaciji *Spomenika Stjepanu Filipoviću* u Valjevu, odnosno pri gradnji *Spomenika pobjede* u Kamenskoj. Bakić to radi s namjerom, on uvijek računa na prostorni kontekst koji nadopunjuje ukupan dojam njegove memorijalne plastike. Bakićevi spomenici monumentalni su znakovi u prostoru, nezaobilazni simboli koji emitiraju golemu energiju.

Slika 14. *Spomenik na Petrovoj gori* (1981.)

U unutrašnjosti spomenika koja se rasprostire na oko tri tisuće četvornih metara nalaze se brojni sadržaji. U podzemnom dijelu objekta smjestila se višenamjenska dvorana kapaciteta za dvije stotine osoba, dvorana za projekcije i aperitiv-bar te nusprostorije poput kotlovnice i komore s ventilacijskim uređajima. U prizemlju zgrade nalazi se prijemni prostor, garderoba, sanitarije, prostor za povremene tematske izložbe, prostorije uprave i arhiva. Na gornjim etažama trebali su biti Muzej revolucije, knjižnica, filmoteka i fonoteka dok je na vrhu spomenika bio predviđen vidikovac s restoranom.[81] Neuobičajena je i unutrašnja organizacija

[80] Snješka Knežević, *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb, Acta architectonica i Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1981.
[81] Isto.

prostora koji se razvija po vertikali u spiralnom hodu prolazeći kroz gole betonske zidove. Maković primjećuje da se na taj način „komponenta vremena unosi kao dodatni sadržaj“[82] arhitektonske cjeline pa posjetitelj pojedine galerije, smještene na obodima, stoga otkriva u vremenskim sekvencama.

Budući je ovaj spomenik svojom koncepcijom zapravo jedna hibridna tvorevina, istovremeno i skulptura i arhitektura, povijesničar umjetnosti Ješa Denegri ga je definirao kao „skulptorsko i arhitektonsko u organskom jedinstvu“[83], kao jedinstven primjer u suvremenoj produkciji kako kod nas tako i u svijetu.

Šezdesetih i sedamdesetih godina u Jugoslaviji se uspostavlja paradigma integralne zaštite predjela od posebnog značaja za povijest narodnooslobodilačke borbe kojom se nastoji aktivirati njihov odgojno-obrazovni i turističko-gospodarski potencijal. Uz Spomen područje Petrovu goru, dobar primjer ove prakse je i kompleks na Kozari u Bosni i Hercegovini, projekt Dušana Džamonje iz 1972. godine.[84] Kompleks na Kozari sastoji se od *Spomenika pobjedi*, memorijalnog zida i muzeja. Monumentalni spomenik visine 33 metara postavljen je na najvišem vrhu memorijalnog parka, kao što je to kasnije bio slučaj i s Bakićevim spomenikom na Petrovoj gori, a Džamonja ga je napravio od dvadeset armiranobetonskih vertikalnih elemenata koji formiraju cilindar. Spomenik je okružen s dvadesetpet horizonalno položenih blokova koji svojom formom sugeriraju iskustvo okruženja od strane neprijatelja u kojemu su se partizani našli 1942. godine. U spomenik je lako ući kroz trapezodine otvore, ali je fizički vrlo zahtjevno izaći tako da posjetitelj ostaje „zatočen“ mimo svoje namjere u klastrofobičnom, slabo osvjetljenom unutrašnjem prostoru. Iza spomenika nalazi se memorijalni zida na kojemu je u broncu urezano gotovo deset tisuća imena žrtava, a u neposrednoj blizi muzej u kojemu se izložene fotografije, predmeti i dokumenti koji svjedoče o stradanju u Drugom svjetskom ratu. I Džamonjim spomenik se svojom formom i dimenzijom nameće okolini, kao što će to činiti i Bakićev na Petrovoj gori, te preuzima ulogu nositelja povijesne poruke i snažnog vizualnog znaka u prirodi.

Spomenik na Petrovcu otvorio je predsjednik Sabora SR Hrvatske Jure Bilić 4. listopada 1981. godine.[85] Nakon raspada Jugoslavije spomen park prestao je s radom, a posljednih dvadesetak godina prepušten je propadanju i devastaciji. Oplata fasade se skida i ilegalno prodaje u staro željezo. Unatoč sporadičnim naporima povijesnoumjetničke struke, apelima

[82] Zvonko Maković (bilj. 53), str. 205.
[83] Ješa Denegri, *Skulptorsko i arhitektonsko u organskom jedinstvu*, Zagreb, *Oris*, 2013.
[84] Grgo Gamulin, *Itaka koja traje*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999.
[85] Procjenjuje se da je na svečanosti prisustvovalo oko deset tisuća ljudi. Spomenik nikada nije do kraja dovršen. Toj činjenici unatoč godišnje ga je obilazilo oko šezdeset tisuća posjetitelja.

obitelji Bakić i srpskog društva Prosvjeta za sanacijom spomenika, trajno rješenje za njegovu obnovu ili prenamjenu do danas nije pronađeno, a cijelu situaciju otežavaju i nesređene zemljišne knjige te činjenica da Petrova gora administrativno pripada trima općinama i dvjema županijama.

Problem suočavanja s prošlošću i nasljeđem bivšeg sistema još uvijek nije prevladan u nas. Pitanje moguće dekontekstualizacije antifašističkih spomenika i njihove funkcije u budućnosti još nije definiran i čeka širu javnu raspravu i konsezus te nastavno na to i adekvatne konkretne mjere u smislu promišljenog upravljanja prostorom i vrednovanja kulturne infrastrukture.

14. SPOMEN OBILJEŽJE NARODA HRVATSKE ŽRTVAMA U KRAGUJEVCU (1981.)

Spomen park Kragujevački oktobar u Šumaricama kraj Kragujevca utemeljen je 1953. godine u znak sjećanja na žrtve fašističkog terora. Dana 20. i 21. listopada 1941. godine njemačka vojska je u znak odmazde za svojih 10 ubijenih i 28 ranjenih vojnika od strane partizana streljala gotovo 2800 civila među kojima i tristotinjak učenika kragujevačke gimnazije.[86]

Natječaj za izradu *Spomen obilježja naroda Hrvatske* objavljen je 1976. godine. Na natječaj je pristiglo 14 radova od kojih je kao najuspješniji izabran rad Vojina Bakića. Bakić će svoj idejni projekt ponovno realizirati u suradnji s Josipom i Silvanom Seissel s kojima je već ranije surađivao na izgradnji spomenika u Kamenskoj i u Spomen parku Dotrščini.[87] Spomen obilježje u Kragujevcu svečano je otkriveno 17. listopada 1981. godine.[88]

Slika 15. *Spomen obilježje naroda Hrvatske žrtvama u Kragujevcu* (1981.)

Kiparu je u memorijalnom kompleksu stajala na raspolaganju površina veličine pet hektara. Kako bi tako veliku površinu uspješno artikulirao Bakić na nisko mramorno postolje dužine 15 metara postavlja sedam konkavno-konveksnih diskova od nehrđajućeg čelika. Diskovi su nejednakih promjera. Najveći disk ima promjer 4 metra, dva su diska promjera 3 metra, tri

[86] www.spomenpark.rs (10. siječnja 2015.)
[87] Do danas u stručnoj literaturi pitanje suradnje Bakića i Seissela nije obrađeno tako da ova tema ostaje otvorena za buduća znanstvena istraživanja. Gospođa Ivana Kancir iz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu potvrdila je da Muzej ne posjeduje dokumentaciju vezanu uz zajedničke radove radne grupe Bakić-Seissel.
[88] Podaci preuzeti iz: Darko Bakić (bilj. 1), str. 197.

2,70 metara, a najmanji 2,20 metara. Kako bi se izbjegla eventualna monotonija adicije istih geometrijskih tijela u nizu, diskovi su postavljeni izvan simetrije i izvan ravnoteže, slagani su neznatno nagnuti nad zamišljenom horizontalnom osi u slijedu koji prati blagu krivulju. Nevidljive silnice drže sve elemente na okupu mada su dovedeni do ruba gubitka stabilnosti. Ovakvom organizacijom kompozicija je dinamizirana, a napetost među diskovima pojačana. I kod ovog Bakićevog rada svjetlost ima značajnu ulogu, kipar i ovdje računa na snažan perceptivan efekt kojega generira višesmjerno zrcaljenje sunčeve svjetlosti o visokopoliranu metalnu površinu diskova pa skulptura postaje sjajan znak u prostoru i epicentar vizualnog zbivanja, a istovremeno ova koncepcija uvećava metaforičku i komemorativnu vrijednost plastike jer se posjetitelj, privučen i zarobljen svjetlosnom snagom diskova, spontano prepušta kontemplaciji i dubokom suosjećanju s nevinim žrtvama terora.

Idejno ishodište za *Spomen obilježje* u Kragujevcu leži u Bakićevim *Svjetlonosnim oblicima,* ciklusu koji je umjetnik počeo razvijati sredinom šezdesetih godina. *Svjetlonosni oblici* nastaju adiranjem konkavno-konveksnih kružnih oblika u različitim prostornim međuodnosima, a karakterizira ih „strukturalni poredak te matematička elegancija forme.“[89] Uglančana metalna površina sfernih elemenata poput magneta privlači i upija svjetlost, a zatim tu istu svjetlost reflektira aktivirajući i vizualno mijenjajući ambijent u kojem skulptura egzistira pa možemo reći da *Oblici* stvaraju nove stvarnosti te da njihova kvaliteta leži upravo u ovoj mogućnosti varijacije, u mogućnosti kreacije nove, gotovo virtualne i metafizičke realnosti. *Svjetlonosni oblici* dinamiziraju i modificiraju prostor u koji su smješteni, mijenjaju njegovu zadanost, a gledatelju se u takvim okolnostima otvaraju novi mentalni prostori, odnosno osvještavaju zanemareni duhovni potencijali pa se može govoriti o „intelektualnom i osjećajnom konfliktu što ga stvara naglašena napetost između motriteljeve predvidljivosti i onoga što se u prostoru stvarno doživljava.“[90] Ovakvom pojačanom optičkom djelotvornošću skulptura izaziva kod gledatelja potrebu za više puta ponovljenim promatranjem. Dakle, *Svjetlonosni oblici* i gledatelj u interaktivnom su odnosu, kompozicija poziva da ju se istražuje iz različitih pozicija i nudi mnoštvo neprestano drugačijih izgleda. Gledatelj se suočava sa slikom koja se mijenja kako se mijenja njegovo kretanje oko objekta pa promatranje postaje selektivan čin bez kojega bi se skulptura vratila u stanje pasivnosti i postala mrtav estetski predmet.[91]

Mnoge od ovih karakteristika pronalazimo i kod spomenika u Kragujevcu - višestruka moguća očišta u promatranju skulpture, virtualne učinke svjetlosti, ambijentalne vrijednosti.

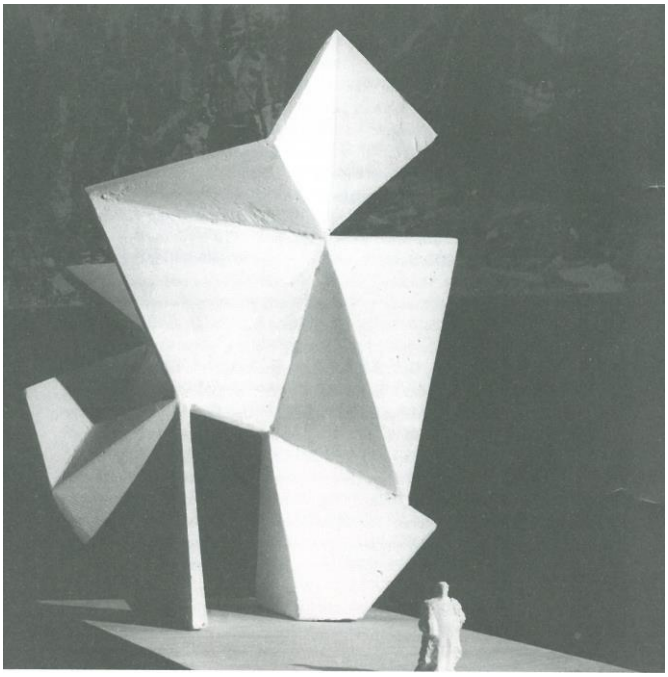
[89] Ivica Župan, *Svjetlosni oblici Vojina Bakića*, Zadar, *Ars Adriatica*, 2013., str. 210.
[90] Isto, str. 219.
[91] Isto, str. 214.

Na kraju napomenimo da *Spomen obilježje naroda Hrvatske* u Kragujevcu ostaje zabilježeno kao posljednja realizirana spomenička plastika Vojina Bakića.

15. SPOMENIK JOSIPU BROZU TITU U ZAGREBU

Godine 1986. raspisan je opći jugoslavenski natječaj za spomenik Josipu Brozu Titu u Zagrebu. Spomenik se planirao postaviti na Trg revolucionara (današnji Radićev trg). U prepozicijama natječaja stoji da je prepoznatljivost važan segment zadatka te da spomenik mora postati središnjim žarištem širokog urbanog prostora koji se nadovezuje na povijesno određene prostore grada Zagreba. U natječaju se također navodi da: „Spomenik mora postati simbol naše borbe, mora izražavati sve ono plemenito i humano, odlučno i borbeno što je drug Tito unio u našu stvarnost, mora predstavljati druga Tita kao jedinstvenu ličnost naše epohe“.[92] Na natječaj je pristiglo 80 radova. Ocjenjivački sud čiji je predsjednik bio akademik Jakov Sirotković prvu nagradu dodijelio je Vojinu i Zoranu Bakiću sa suradnicima Nenadom Gattinom (fotografije) i Ivicom Susovićem (maketa). Svi natječajni radovi bili su kasnije izloženi u Muzeju revolucije kao prilog proslavi 50. obljetnice osnivanja Komunističke partije Hrvatske, a Bakićev rad je na izložbi imao centralno mjesto.[93] Dokumentacija o toj izložbi nije sačuvana.[94]

Slika 16. Maketa za Titov spomenik u Zagrebu



Bakićevo rješenje sastojalo se od dvije cjeline, monumentalne 36 metara visoke apstraktne forme u nehrđajućem čeliku i 4 metara visoke figure maršala.[95] Apstraktna forma,

[92] *Natječaj za spomenik Josipu Brozu Titu*, Zagreb, *Čovjek i prostor*, 1986., str. 5.
[93] B. Sušanj, P. Šimunović, *Dug velikanu*, Zagreb, *Večernji list*, 16.5.1987.
[94] Informacija je dobivena od gospođe Maje Mladinov iz Hrvatskog povijesnog muzeja iz Zagreba.
[95] Nataša Ivančević (bilj. 29), str. 103.

koja se oblikovno nadovezuje na Bakićeve ranije *Razvijene površine,* zamišljena je da poput modernog slavoluka markira novi gradski javni prostor te bude okvir za Titovu figuru pred njom. Ovu zanimljivu kompoziciju oštro lomljenih bridova može se cjelovito doživjeti samo ako ju se promatra i istražuje iz različitih rakursa. Njezina razvedenost generira brojne vizure, ali i dinamičnu igru svjetlosti koja obogaćuje ukupan ambijentalni dojam. Titov lik u dugom kaputu ispred apstraktne forme, iako je dan sumarno, u zaobljenom volumenu, bez detalja i velike opisnosti, još je uvijek obrađen figuralno. Dakle, radi se o spomeniku u dva idioma, spomeniku u kojem umjetnik neočekivano spaja nefiguralno s figuralnim pa možemo pretpostaviti da je Bakić ovakvim kompromisnim rješenjem, nakon uspješnih javnih spomenika koje je oblikovao jezikom apstrakcije, jednostavno želio odgovoriti uvjetima iz natječaja koji su zahtjevali prepoznatljivost u izvedbi Titova lika.

Spomenik je trebao biti završen do 1992. kada se obilježavala stogodišnjica Titova rođenja. Demokratske promjene, raspad Jugoslavije i početak ratnog sukoba zaustavili su sve planove pa projekt nikada nije realiziran. Da je spomenik napravljen, grad Zagreb bi bio bogatiji za jedan moderni urbani akcent na južnim vratima svoje povijesne jezgre koji bi sigurno vizualno parirao Medvednici na sjeveru.

Bakić se i ranije bavio Titovim likom kao temom javne plastike. Godine 1980., a nakon smrti Josipa Broza Tita, grad Zadar je osnovao Odbor za podizanje *Spomenika drugu Titu i vjekovnoj borbi Zadra za slobodu.* Odbor je pozvao etablirane kipare i arhitekte da daju svoje mišljenje o samoj ideji podizanja spomenika i njegovoj lokaciji. Dvije godine kasnije organiziran je pozivni natječaj na kojemu su sudjelovali Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Zdenko Kolacio, Kosta Angeli Radovani, Branko Ružić, Šime Vulas i Miodrag Živković, a za lokaciju spomenika definirana je Nova riva ispred crkve svetog Donata i antičkog foruma. Odbor je zahtjevao da svi sudionici natječaja osobitu pažnju posvete ambijentu u kojemu bi spomenik bio postavljen i sugerirao da se maršalov lik prikaže figurativno.[96] Bakić je ponudio rješenje u kojemu je, kao što će to učiniti kasnije i kod projekta za Titov spomenik u Zagrebu 1986., kombinirao različite elemente, Titovu glavu modelirao je figurativno te je smjestio između dvije apstraktne forme (polukugle). Spomenik u Zadru također je trebao biti velikih dimenziju poput spomenika u Zagrebu kako bi skulptura bila snažan kontrapunkt postojećoj vizuri grada na prostoru oko crkve svetog Donata. Ocjenjivački sud je na kraju zaključio da ni jedan rad nije dovoljno kvalitetan da bi ga predložili za izvedbu te je tako i ovaj Bakićev projekt ostao nerealiziran.

[96] Podaci preuzeti iz: Antonija Mlikota, *Natječaj za Spomenik drugu Titu i vjekovnoj borbi Zadra za slobodu iz 1982. godine*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Agustinčića*, 2015.

16. ZAKLJUČAK

Vojin Bakić jedan je od velikana hrvatske spomeničke plastike, ali i skulpture uopće. Njegovo umjetničko djelovanje proteže se od 1940-ih do sredine 1980-ih godina, a brojni uspjesi u tom dugom razdoblju, kako u domovini tako i u svijetu, gdje je izlagao na gotovo svim velikim međunarodnim izložbama suvremene umjetnosti, rezultirali su da bude uvršten u priznate povijesnoumjetničke preglede europskog modernog kiparstva.

Bakić je jedan od autora koji su izvukli naše kiparstvo iz jednoobraznosti socijalističke likovne misli i približili ga suvremenom izričaju. Već njegovi rani radovi ukazuju, mada su u mnogim aspektima bliski propisanoj socrealističkoj paradigmi, da se radi o umjetniku bogate invencije i nepresušnog talenta, umjetniku koji će upornim i temeljitim radom emancipirati naše kiparstvo od akademskih konvencija i uvesti u zonu nefiguralnosti. Bakić je kroz nekoliko faza apstrahiranjem i sintezom oblika postupno otkrivao nove mogućnosti kiparskog medija da bi na kraju ovladao jezikom čiste apstrakcije. Njegova djela nastala u drugoj polovici 1950-ih godina bliska su i formalno i idejno onima europskih suvremenika poput Henrija Moora, Barbare Hepworth i Alberta Viani koji su kao i Bakić krenuli od biomorfnog organskog oblika te njegovim sustavnim pročišćavanjem i redefiniranjem došli do geometrijske čiste forme snažne strukture i zatvorene u sebe. I dok će Moore i Hepworth kasnije svoje skulpture perforirati kako bi dublje istražili suodnos volumena i prostora, Bakić će isti problem rješavati rastvaranjem oblika u razlistane forme koje višebrojnim vizurama stvaraju neočekivane relacije između mase i prostora te unose novu dinamiku u doživljaj čitave kompozicije.

Spomenička plastika bitan je segment Bakićevog opusa. Nakon prvog javnog spomenika posvećenog žrtvama Drugog svjetskog rata koji je još realistički tretiran, Bakić je inspiraciju pronašao u tradiciji prijeratnog modernizma, okrenuo se geometrizaciji pri modeliranju oblika i odbacio raniju narativnost kako bi temeljne plastičke vrijednosti postale glavni nositelj kompozicije. Sinteza ga je dovela do nefiguralnosti. Njegov prvi apstraktni spomenik, *Spomenik pobjedi revolucije u Kamenskoj* i danas se smatra jednom od najuspješnijih realizacija memorijalne plastike, a radeći na njemu Bakić je ispitivao ne samo granice apstraktne forme već i njezin odnos s krajobrazom u kojemu je smještena i u kojemu egzistira kao znak simboličkih vrijednosti. Bakić je promišljao svoje spomenike i kao središnje elemente memorijalnih područja čija je funkcija bila ne samo razvijati kulturu sjećanja već zadovoljiti edukativno-odgojnu i rekreacijsku namjenu, a *Spomenik na Petrovoj gori* u punini je odgovorio na taj zahtjevni skupturalno-arhitektonski zadatak.

Brojni su Bakićevi spomenici, unatoč neospornoj umjetničkoj kvaliteti, doživjeli neslavnu sudbinu. U vihoru demokratskih promjena devedesetih godina prošlog stoljeća i Domovinskog rata u Hrvatskoj te ikonoklastičkog naboja koji je proizašao iz promjenjenih društveno-povijesnih okolnosti, Bakićevi su, kao i mnogi drugi antifašistički spomenici, uništeni, devastirani ili prepušteni zaboravu i propadanju. Na nadležnim je institucijama i struci da u doglednoj budućnosti pronađu rješenje za obnovu i očuvanje Bakićeve spomeničke plastike kako bi djela ovog umjetnika zadržala svoje mjesto u hrvatskoj kulturnoj baštini.

17. SLIKOVNI PRILOG

Slika 1. Vojin Bakić

Izvor: Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998., str. 35.

Slika 2. Plakat Bakićeve retrospektivne izložbe Svjetlonosne forme održane u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (2013.-14.)

Izvor: http://www.bibliofil.hr (14. kolovoza 2015.)

Slika 3. *Spomenik streljanima u Bjelovaru (1946.)*

Izvor: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 169.

Slika 4. Prijedlog za *Spomenik Marxu i Engelsu* (1953.)

Izvor: Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998., str. 155.

Slika 5. Fotografija Stjepana Filipovića prije vješanja u Valjevu 1942.

Izvor: Mirjana Belić-Koročkin-Davidović, Radivoj Davidović, *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji*, Beograd, Čigoja štampa, 2012., str. 87.

Slika 6. *Spomenik Stjepanu Filipoviću u Valjevu* (1960.)

Izvor: Mirjana Belić-Koročkin-Davidović, Radivoj Davidović, *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji*, Beograd, Čigoja štampa, 2012., str. 133.

Slika 7. *Spomenik pobjedi naroda Slavonije* (1968.)

Izvor: Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998., str. 174.

Slika 8. *Ivan Goran Kovačić* (1946.)

Izvor: Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998., str. 55.

Slika 9. *Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću u Zagrebu* (1964.)

Izvor: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 182.

Slika 10. *Spomenik Ivanu Goranu Kovačiću u Lukovdolu* (1964.)

Izvor: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 185.

Slika 11. *Spomenik žrtvama* u Spomen-parku Dotrščina

Izvor: http://hr.wikipedia.org/wiki/Vojin_Bakić (22. ožujka 2015.)

Slika 12. Dolina grobova u Spomen-parku Dotrščina

Izvor: www.dotrscina.hr (22. svibnja 2015.)

Slika 13. Bakićev prijedlog za spomenik na Petrovoj gori iz 1970. godine

Izvor: Zana Dragičević, *Spomenik na Petrovoj gori – prilog istraživanju i revalorizaciji*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2015., str. 391.

Slika 14. *Spomenik na Petrovoj gori* (1981.)

Izvor: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 210.

Slika 15. *Spomen obilježje naroda Hrvatske žrtvama u Kragujevcu* (1981.)

Izvor: http://www.supervizuelna.com (22. ožujak 2015.)

Slika 16. Maketa za Titov spomenik u Zagrebu

Izvor: *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013., str. 101.

18. POPIS LITERATURE

Knjige

1. Darko Bekić, *Vojin Bakić. Biografija ili kratka povijest kiposlavije*, Zagreb, Profil, 2007.
2. Mirjana Belić-Koročkin-Davidović, Radivoj Davidović, *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji*, Beograd, Čigoja štampa, 2012.
3. Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog izlaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003., str. 212.-219.
4. Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1999., str. 412.-430.
5. Grgo Gamulin, *Itaka koja traje*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999.
6. Darko Karačić, Tamara Banjoglav,Nataša Govedarica, *Re:vizija prošlosti. Politika sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*, Sarajevo, Friedrich Ebert Stiftung i ACIPS, 2012.
7. Snješka Knežević, *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb, Acta architectonica i Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1981.
8. Ljiljana Kolešnik, *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006.
9. Dušan Matić, *Vojin Bakić moj prijatelj*, Zagreb, Eurokniga, 2007.
10. *Povratak Bjelovarca*, Bjelovar, Grad Bjelovar i Gradski muzej Bjelovar, 2010.
11. Milan Prelog, *Vojin Bakić*, Zagreb, Naprijed, 1958.
12. Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb, Nakladni zavod Globus i Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1998.

Članci

1. Ješa Denegri, *Skulptorsko i arhitektonsko u organskom jedinstvu*, Zagreb, *Oris*, 2013., str. 124.-136.
2. Zana Dragičević, *Spomenik na Petrovoj gori – prilog istraživanju i revalorizaciji*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2015., str. 385.-404.
3. Božidar Gagro, *Kipar Vojin Bakić*, Zagreb, *Život umjetnosti*, 1969.
4. Sanja Horvatinčić, *Formalna heterogenost spomeničke skulpture i strategije sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2012., str. 81.-106.
5. Ivana Kancir, *O projektu Memorijalnog područja Dotrščina*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2001.-2005./2006., str. 421.-430.
6. Zdenko Kolacio, *Spomenik pobjede Narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)*, Zagreb, *Arhitektura*, 1961., str. 20.-27.
7. Zdenko Kolacio, *Spomen-područje „Dotrščina" u Zagrebu*, Zagreb, *Arhitektura*, 1981., str. 2.-3.
8. Ljiljana Kolešnik, *Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića*, Zagreb, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1998., str. 186. – 201.
9. Ljiljana Kolešnik, *Prilozi interpretaciji hrvatske umjetnosti 50-ih godina. Prikaz formativne faze odnosa moderne umjetnosti i socijalističke države*, Zagreb, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 2005., str. 307.-315.
10. Hana Lencović, *Pogled na revolucionarnu spomeničku baštinu*, Rijeka, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2011.
11. Zvonko Maković, *Hoće li Hrvatska ostati bez ijednog djela velikog kipara Vojina Bakića?*, Zagreb, *Globus*, 12.5.2000., str. 78.-79.

12. Zvonko Maković, *Spomenička plastika Vojina Bakića: jučer, danas, sutra*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2006., str. 405.-420.
13. Antonija Mlikota, *Natječaj za Spomenik drugu Titu i vjekovnoj borbi Zadra za slobodu iz 1982. godine*, Klanjec, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, 2015., str. 299.-321.
14. *Natječaj za spomenik Josipu Brozu Titu*, Zagreb, *Čovjek i prostor*, 1986., str. 5
15. Milan Prelog, *Djelo Vojina Bakića*, Zagreb, *Pogledi*, 1953., str. 912.-919.
16. Milan Prelog, *Dva vida spomenika Revoluciji*, Zagreb, *Arhitektura*, 1961., str.4.-6.
17. *Spomenik revoluciji na Petrovoj gori*, Zagreb, *Arhitektura*, 1981., str.4.-6.
18. B. Sušanj, P. Šimunović, *Dug velikanu*, Zagreb, *Večernji list*, 16.5.1987.
19. Darko Venturini, *Simbol revolucije-pobjeda ideje*, Zagreb, *Arhitektura*, 1961., str. 20.
20. Ivica Župan, *Sudbina prijedloga Vojina Bakića za beogradski spomenik Marxu i Engelsu*, Zagreb, *Republika*, 2011, str. 85.-104.
21. Ivica Župan, *Svjetlosni oblici Vojina Bakića*, Zadar, *Ars Adriatica*, 2013., str. 209.-226.

Katalozi

1. *Novine #12*, Zagreb, Galerija Nova, 2007.
2. *Refleksije vremena 1945.-1955*., Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013.
3. *Vojin Bakić*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1964.
4. *Vojin Bakić. Svjetlonosne forme*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

Web-stranice

1. www.dotrscina.hr (22. svibnja 2015.)
2. www.spomenpark.rs (10. siječnja 2015.)