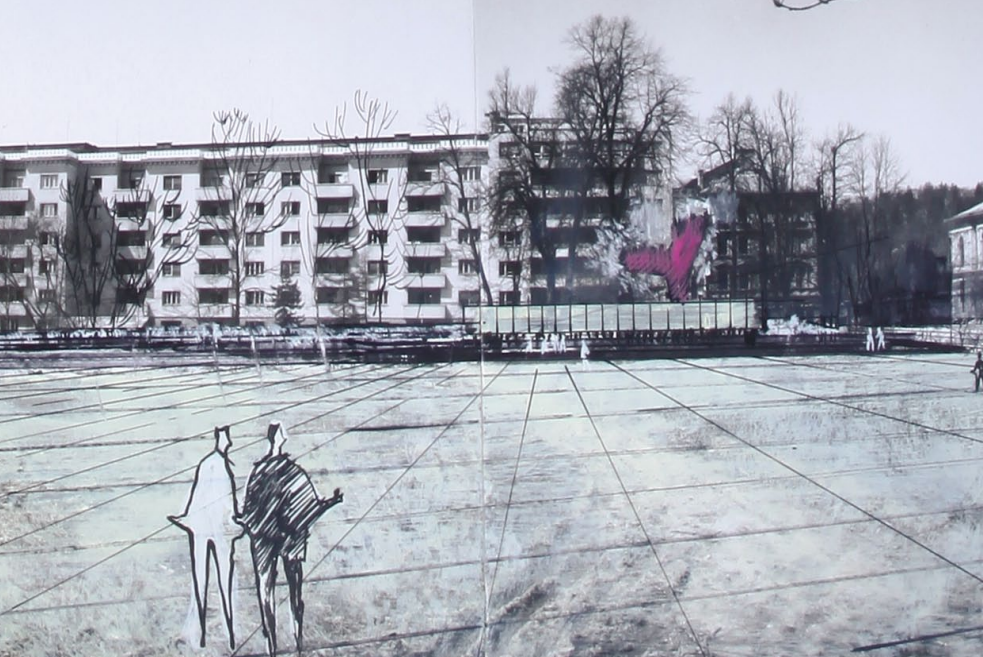
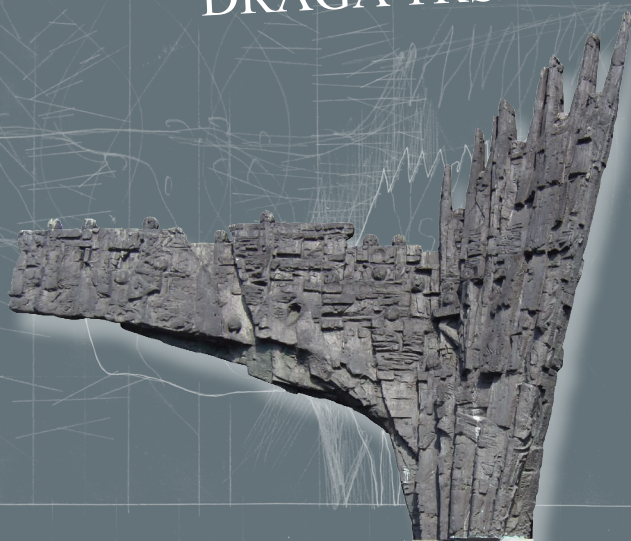




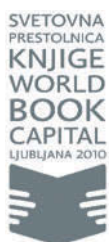
# SPOMENIK REVOLUCIJE DRAGA TRŠARJA



Jure Mikuž

SPOMENIK REVOLUCIJE Ljubljana maj 1993





Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta  
ZRC SAZU

Jure Mikuž

SPOMENIK REVOLUCIJE  
DRAGA TRŠARJA

## Umetnine v žepu | 2

*Urednica zbirke*

Barbara Murovec

©

2010, Založba ZRC, ZRC SAZU

*Jezikovni pregled*

Alenka Klemenc, Mija Oter Gorenčič

*Oblikovanje*

Andrej Furlan, Žiga Okorn

*Prelom*

Andrej Furlan

*Izdajatelj*

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta  
ZRC SAZU

<http://uifs.zrc-sazu.si>

*Za izdajatelja*

Barbara Murovec

*Založnik*

Založba ZRC

<http://zalozba.zrc-sazu.si>

*Za založnika*

Oto Luthar

*Glavni urednik*

Vojislav Likar

*Tisk*

Collegium graphicum d. o. o., Ljubljana

*Naklada*

400 izvodov

*Knjiga je izšla s podporo*

Mestne občine Ljubljana v okviru programa  
Ljubljana – svetovna prestolnica knjige 2010



CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Univerzitetna knjižnica Maribor

725.945(497.4Ljubljana):929Tršar D.

MIKUŽ, Jure, 1949-

Spomenik revolucije Draga Tršarja / Jure Mikuž.  
- Ljubljana : Umetnostnozgodovinski inštitut  
Franceta Steleta, 2010. - (Umetnine v žepu ; 2)

ISBN 978-961-254-224-5

COBISS.SI-ID 65655041







Umetnine v žepu | 2

# SPOMENIK REVOLUCIJE DRAGA TRŠARJA

Jure Mikuž

Ljubljana 2010



D. S. Z. in



## MNENJA O SPOMENIKU OD OSNUTKA DO DANES

Pričujoča knjižica, zgodovina in »življenjepis« velike umetnine, je nastala iz iskrenega občudovanja Tršarjevega Spomenika revolucije. Njegovo več kot desetletno nastajanje, njegov sprejem v nekdanji državi in drugačno dojetje v novi, sedanji domovini lahko strnemo v nekaj večnih resnic, ki jih vsebujejo latinski pregovori in reki, kot so, denimo, *habent sua fata monumenta*, vsak spomenik ima svojo usodo, kot parafraza na *habent sua fata libelli*, vsaka knjiga ima svojo usodo; *damnatio memoriae*, obsodba spomina, kajti primitivci so prepričani, da lahko zbrisejo spomin na posameznika, dogodek ali neko obdobje tako, da uničijo njim postavljene spomenike in druge simbole; *nemo propheta in patria*, nihče ni prerok v domovini – v času nastajanja osnutka in postavitve spomenika je bil namreč Drago Tršar že svetovno znan in spoštovan umetnik; in tako naprej. Namesto uvoda je navedenih nekaj misli o spomeniku; prepuščam jih vesti in prepričanju tistih, ki so jih izgovorili oziroma zapisali, ter v presojo bralcu. Kljub mojemu globokemu poklonu spomeniku jih *sine ira et studio* – kar se da objektivno – komentirajo poglavja, ki sledijo.

»Tršarjev osnutek simbolizira v likovnem pogledu maso v gibanju, je izrazito tridimenzionalen in v arhitektonskem pogledu dopolnjuje zamisel Trga revolucije. Zasnovan je po principih sodobne plastike z izrazito poudarjeno humano noto.«

Iz poročila komisije za oceno osnutkov, prispelih na natečaj za postavitev spomenika revolucije v Ljubljani, 30. maj 1962 (Arhiv Republike Slovenije).

»Bronasta pesem svobodi.«

Oznaka neznanega avtorja, navedena v poročilu Maje Konvalinka o pripravi postavljjanja spomenika na Trgu republike v Ljubljani, Naš boj v bronu, *Delo*, 11. april 1975.

»Sem za to, da postavimo čim več spomenikov, toda takšnih, ki bi bili časovno opredeljeni, ki bi imeli zgodovinsko vlogo in v katerih bi se naša

družba lahko ogledovala tudi veliko pozneje.«

Drago Tršar, izjava Vesni Marinčič, Prstni odtisi na osemnajstih tonah, *Jana*, 7. maj 1975.

»Hodite mimo spomenikov, ki so slej ko prej podaljševanje ene same, to je tematike NOB. Ne delamo stvari, ki jih zdaj živimo.«

Drago Tršar, Sodobniki, *Teleks*, 25. november 1982.

»Kozlovska sodba na Trgu republike v Ljubljani. O spomeniku revolucije – sodna obravnava še letos. Daniel Malenšek si že več let prizadeva, da bi spomenik revolucije, ki naj bi bil njegova last, preimenovali v spomenik sprave.«

Nadnaslov, naslov in podnaslov članka Iva Ivačiča, *Večer*, 16. december 2004.

»Spomenik naj preimenujejo v Spomenik republike, kakor se danes imenuje tudi sam trg.«

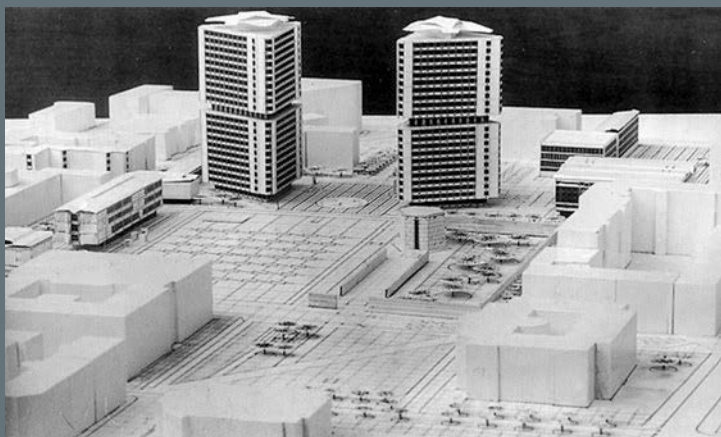
Drago Tršar, umetnikova izjava avtorju te knjižice, maj 2010.

»Tršarjev Spomenik revolucije pa v depo!«

Jože Tanko, vodja poslanske skupine SDS, večkrat objavljeno v televizijskih in radijskih poročilih julija 2010.







1. Edvard Ravnikar: Trg revolucije, natečajni načrt (maketa), 1960

## NATEČAJ

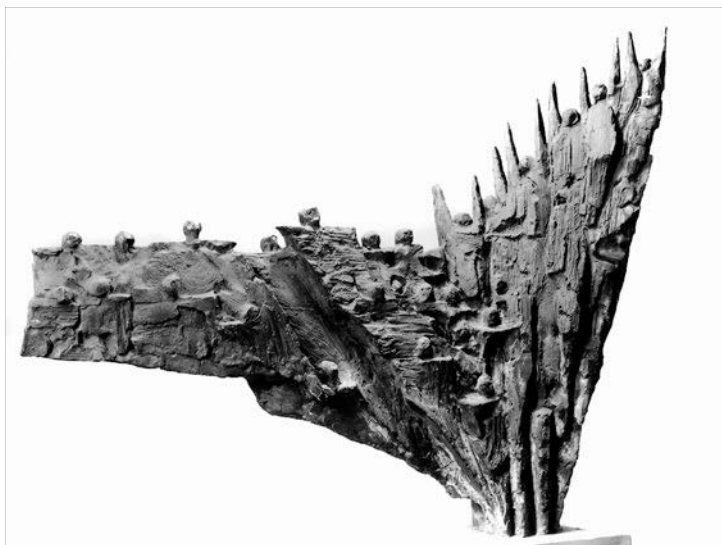
Dne 21. julija 1961 je Izvršni svet Ljudske skupščine Republike Slovenije sprejel odlok o postavitvi spomenika revolucije v Ljubljani ob dvajseti obletnici zmage nad fašizmom, torej maja leta 1965, in imenoval 25-članski odbor. Njegova naloga je bila podati osnovno idejo za spomenik, določiti lokacijo in poskrbeti za skladno urbanistično ureditev kraja, kjer bo stal spomenik, razpisati natečaj in poskrbeti za vse drugo v zvezi z izvedbo, ki je bila logično vezana na tedaj največji urbanistični in arhitekturni poseg v politično in upravno središče Ljubljane. Leta 1959 je bil namreč razpisan javni natečaj za »ureditev novega Trga revolucije«, ki naj bi na mestu nekdanjega uršulinskega vrta postal novo politično in nacionalno središče ne le Ljubljane, temveč vse Slovenije. Na natečaju je zmagal arhitekt Edo Ravnikar s corbusierjevskim projektom (sl. 1), ki je predvidel v sredi veliko ploščad. To je na severu že zamejevala stavba skupščine (današnjega parlamenta), postavljena v letih med 1954 in 1959 po zasnovi arhitekta Vinka Glanza, na jugu pa sta bili kot simbolična orjaška vrata v funkciji slavloloka zmage načrtovani visoki stolpnici s tlorisom prisekanega trikotnika. V eni naj bi bil sedež vlade (Izvršnega sveta), druga pa je bila namenjena slovenskemu gospodarstvu. Na prostoru med stolpnicama in skupščino naj bi bila množična zborovanja, novi kompleks pa naj bi na vzhodu programsko dopolnila stavba veleblagovnice (današnji Maximarket). Predvideni so bili še nekateri drugi objekti, deloma zgrajeni, deloma ne, na primer prizidek h gimnaziji ob Šubičevi ulici, arkade ob Titovi cesti, nova Centralna tehniška knjižnica (Dom tehnike), poslovna stavba in kinodvorana; nekatere njihove funkcije je šele pozneje prevzel (tudi Ravnikarjev) Cankarjev dom na jugozahodnem delu trga, s katerim je bila celota zaokrožena.

Isti odlok je določal, naj se v Ljubljani kot središču slovenskega naroda postavi »spomenik v spomin na borbo, vodeno skupno z bratskimi narodi Jugoslavije, v kateri je slovensko delovno ljudstvo vzelo usodo slovenskega naroda v svoje roke ter mu priborilo neodvisnost in prvič v zgodovini državnost, hkrati pa izvedlo revolucijo, s katero je položilo temelje za socialistično ureditev in s tem za razvoj

posameznika in skupnosti«. Glede na zamišljeno državotvorno vitalnost novonastajajočega prostora, v tistem času še velikega gradbišča, ne preseneča odborova odločitev, naj spomenik stoji znotraj kompleksa novega Trga revolucije; po predračunih naj bi stal 300 milijonov takratnih (starih) dinarjev. Anonimni vsejugoslovanski natečaj je bil razpisan 22. julija 1961 in je trajal do 1. maja 1962. V tem času je bila določena tudi komisija za izbor osnutka. Najprej je bilo predvidenih deset članov, vendar so vsakomur dodelili namestnika in ob ocenjevanju je bilo dogovorjeno, da lahko glasujejo vsi. Sestava komisije je zelo zgovorna, saj so bili v njej v veliki večini bivši borci, med njimi heroji, osebnosti torej, ki so bile v tem času na vseh področjih zelo odločujoči politiki. Iz stroke je bilo imenovanih nekaj uglednih urbanistov in arhitektov, zastopstvo predstavnikov jugoslovanskih zvez je bilo za tedanje navade začuda skromno, predvsem pa je zanimivo, da je imel edini mednarodno uveljavljeni strokovnjak za sodobno umetnost, ravnatelj ljubljanske Moderne galerije Zoran Kržišnik, skupaj z arhitektom Jurijem Jenšterlejem samo vlogo poročevalca. Iz zapisnikov ni mogoče ugotoviti, ali je imel kot tak sploh pravico odločanja. Komisiji je predsedoval predsednik odbora za postavitev Franc Leskošek, njegov namestnik pa je bil dr. Joža Vilfan. Drugi člani so bili: Josip Vidmar (namestnik dr. Marijan Dermastja), France Popit (Vid Štempihar), Boris Kocijančič (Beno Zupančič), arhitekt Marjan Tepina (inženir Ludvik Kremžar), Edo Turnher, arhitekt Edvard Ravnikar (Zvone Miklavčič), predstavnik Zveze arhitektov Jugoslavije Drago Galič, predstavnik Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije Stojan Čelič, predstavnik Zveze urbanističnega društva Jugoslavije arhitekt Hranislav Stojanović (arhitekt Kosta Karamata).

Na natečaj se je v roku odzvalo 39 konkurentov, vendar šest osnutkov ni ustrezalo predpisanim pogojem in so bili izločeni (sl. 6–8). Tako je komisija, ki se je 29. maja 1962 polnoštevilno zbrala v Moderni galeriji, ocenjevala 33 osnutkov. Naslednjega dne je končala delo z ugotovitvijo, »da dospel elaborati niso dali v celoti rešitve, ki bi mogla biti sprejeta za nadaljnje projektiranje in realizacijo, in ne odgovarjajo zahtevam razpisa«. Zato prve nagrade ni podelila, drugo (1 milijon dinarjev) pa je dodelila kiparju Dragu Tršarju in arhitektu Vladimirju Bracu Mušiču za rešitev pod šifro Forum (sl. 2). Spomenik, katerega lokacijo sta avtorja predlagala





2. Natečajni osnutek, šifra Forum (Drago Tršar, Braco Mušič),  
patiniran mavec, 93 x 115 cm

ob križišču Valvasorjeve in Šubičeve ulice, nasproti muzejskega parka, se je »najbolj približal zahtevam natečaja, posebej v idejnem pogledu. Osnutek simbolizira v likovnem pogledu maso v gibanju, je izrazito tridimenzionalen in v arhitektonskem pogledu dopolnjuje zamisel Trga revolucije. Zasnovan je po principih sodobne plastike z izrazito poudarjeno humano noto.« Tretjo nagrado sta si razdelila osnutka pod šifro 53535 (sl. 9) in 75317 (sl. 10). Prvi je bil predlog srbskega kiparja Miodraga Živkovića v sodelovanju z arhitektoma Slobodanom Dragovićem in Vladislavom Feketejem iz Beograda. Komisija je menila, da »predstavlja posebno v pogledu forme značilen element v okviru odrejenega prostora. S svojo čisto formo deluje izredno dekorativno, se uveljavlja z izrednimi projekcijami in se vključuje v dani ambient. Z značilnimi vertikalami in dvigajočima masama simbolizira avtor težnje revolucije.« Pri drugem tretjenagrajenem elaboratu, delu kiparja Momčila Krkovića in arhitekta Aleksandra Djokića iz Beograda, pa je komisija ugotovila, da »odgovarja zlasti po čisto kiparski obdelavi zahtevam razpisa. V svoji monumentalni zasnovi bloka simbolizira posameznika in maso v

revoluciji. Zaradi svoje monumentalne zasnove in skladne razporejenosti mas bi se mogel osnutek dobro vključiti v prostor Trga revolucije. Ideja je vsebinsko preprosta in jasna.« Četrto nagrado je dobil arhitekt Boris Gabersčik iz Ljubljane za projekt Stolp (sl. 11), ki se »uveljavlja zlasti s svojimi arhitektonskimi elementi, ki bi mogli v koncept izgradnje Trga revolucije vnesti novo dominantno [115 metrov visok stolp, op. J. M.]. Ideja je v svoji kompoziciji izredno čista, povsem arhitektonska, po svojih principih lahko utilitarna. Zaradi obstoječe situacije na samem zasnovanem Trgu revolucije zahteva navedeni elaborat še posebno urbanistično obravnavo.«

Poleg nagrajenih del je komisija predlagala še sledeče odkupe (imen njihovih avtorjev iz ohranjenih dokumentov v Arhivu Republike Slovenije in fotografij v fototeki ljubljanske Moderne galerije ni mogoče ugotoviti): osnutek pod šifro 22122 (sl. 12) po njenem mnenju »predstavlja doprinos k čisto arhitektonskemu oblikovanju spomenika kot poudarjenemu elementu v prostoru; elaborat pod šifro 33333 (sl. 13) predstavlja solidno rešitev s pomočjo čistih arhitektonskih elementov; elaborat pod šifro 33833 (sl. 14) ponazarja razvejani kiparski obliki v dinamičnem zagonu; elaborat pod šifro Motus (sl. 15) izstopa po svobodni zamisli, je precizno obdelan in predstavlja nova hotenja v oblikovanju sodobnega spomenika; elaborat pod šifro 24 (sl. 16) na svoj specifičen način simbolizira ožji ambient – Slovenijo. Čiste kiparske oblike dajejo osnutku monumentalnost in dinamiko.« Komisija je »kot plačilo za vloženi trud in materialne stroške« dodelila dodatne zneske projektom pod šifro Sonce (sl. 17), Blizanac-g34 (sl. 18) in 78459 (sl. 20). Končno je komisija soglasno ugotovila, »da vsi ostali elaborati niti po svoji arhitektonski, niti po svoji likovni obdelavi ne odgovarjajo zahtevam in ideji zamišljenega spomenika in tudi sicer ne dosegaajo potrebnega umetniškega nivoja« (sl. 19, 21–39), ter predlagala razpisovalcu, naj povabi nagrajence k ožjemu natečaju.

Ohranjeno poročilo komisije (pozneje, julija 1963, v celoti objavljeno v *Poročilu republiškega odbora za postavitev Spomenika revolucije na novem Trgu revolucije v Ljubljani*) so v tistem času v tisku omenjali zelo okrnjeno. Tu smo ga navedli skoraj v celoti, saj razkriva tako v tekstu kot v njegovem kontekstu vrsto zanimivih odtenkov o tedanjem razumevanju

likovne kulture v najširšem smislu. Razpis je bil objavljen v času, ko je še vedno precej odločilnih političnih osebnosti in drugih pomembnih funkcionarjev – kar nekaj takih najdemo tudi v odboru in komisiji za postavitev spomenika – trdno verjelo v edino pravilno umetnostno smer realizma oziroma naturalizma. Tako prepričanje je izviralo iz sovjetske revolucionarne ideologije in je kljub informbirojevskemu sporu v Jugoslaviji še vedno obvladovalo kriterije estetskega odločanja v imenu socialističnega napredka na vseh področjih. Po drugi strani pa si je skupina jugoslovanskih intelektualcev, ustvarjalcev na raznih področjih, kulturnih delavcev, med njimi galeristov in muzealcev, pridobila bolj ali manj izraženo naklonjenost in podporo drugače mislečih oblastnikov, ki so delovali v skladu s tedaj nujnim gospodarskim in političnim odpiranjem države proti Zahodu, in tudi nekateri izmed teh so bili člani komisije. Z njihovim pristankom in z njihovo pomočjo se je lahko jugoslovanska in z njo slovenska likovna dejavnost prvič po vojni odločneje odprla tujemu kulturnemu dogajanju. V Sloveniji se je to kazalo predvsem v razstavnem konceptu ljubljanske Moderne galerije, ki je prek mednarodnega grafičnega bienala, inozemskih razstav in gostovanj naših umetnikov v tujini iskala stik s svetom. Največ možnosti za tako dejavnost je imel njen ravnatelj Zoran Kržišnik, čigar dikcija je razvidna tudi iz natančno in strokovno izoblikovanih ugotovitev komisije. Seveda lahko sklepamo, da so, tako kot za vsa druga področja, tudi pri tem razpisu imeli svoje mnenje predsednik komisije, herojski prvi partizanski komandant Luka (Leskošek), pomembni partijski funkcionar Jokl (Popit) in vrhovni, konzervativni kulturnopolitični arbiter Jozula (Vidmar). Kot predstavniki ustvarjalcev so jim lahko parirali predvsem arhitekti, saj je bil od ožje likovnih umetnikov član le Srb Stojan Čelić, pa še ta je bil slikar. V komisiji torej ni bilo nobenega kiparja (verjetno zato, ker bi mu bila s tem odvzeta možnost sodelovanja) in predvsem nobenega umetnostnega zgodovinarja ali kritika sodobne umetnosti (kot rečeno, je bil Zoran Kržišnik le poročevalec).

Če pogledamo spomeniško plastiko, ki je predvsem na temo narodno-osvobodilnega boja in izgradnje nove države nastajala v tem času v tedanji Jugoslaviji, lahko kot paradigmatične za Slovenijo postavimo sicer zelo kvalitetne, a v nadaljevanju tradicionalne socialistične estetike narejene spomenike, ki so kljub individualne poteze poudarjajoči stilizaciji še vedno

zasnovani realistično: delo Zdenka Kalina, Karla Putriha in arhitekta Borisa Kobeta iz leta 1955 na Urhu pri Ljubljani, kiparski okras Zdenka Kalina in Karla Putriha za mogočni portal nove Ljudske skupščine (sl. 3), končan leta 1959, ali nadnaravno veliko bronasto postavo Borisa Kidriča ob Prešernovi cesti, delo Zdenka Kalina iz leta 1960. Kljub vsem tem dejstvom je očitno, da je komisija dajala prednost slogovno izrazito modernim rešitvam, ki so se v figuralnem smislu kazale v odmiku od realizma, v abstraktnem pa v približevanju estetizirajočim geometrijsko konstruktivističnim težnjam. Zdi se, da je na eni strani iskala delo, ki bi kot nefiguralni arhitekturni člen ustrezno dopolnjevalo in soustvarjalo mogočno zamišljeno, po pariškem futurističnem predmestju La Defense zgledujočo se Ravnikarjevo kuliso trga, in na drugi strani monumentalno, avtorsko prepoznavno, kvalitetno, a še vedno figuralno modernistično skulpturo. Širši izbor nagrajenih in odkupljenih del kaže, da je bila izbira dobra, kompetentna in da bi kar nekaj rešitev lahko ustrezalo zamišljeni viziji trga. Tršarjev osnutek je bil kljub skritosti pod šifro brez dvoma prepoznaven, saj je imel kipar na vsejugoslovanskih natečajih vedno veliko uspeha. Poročil o poteku samega žiriranja nimamo, vemo le, da je bil njegov predlog najvišje nagrajen soglasno in na srečo slovenske umetnosti tudi izbran ter pozneje realiziran. Tako nismo dobili le odličnega modernega spomenika, ampak obenem tudi v svetovnih razsežnostih – žal premalo promovirano in poznano – izjemno kiparsko umetnino.

Tretjega junija 1962 je bila v ljubljanski Moderni galeriji odprta razstava vseh obravnavanih osnutkov, med njimi tudi nekaj izločenih; trajala je dober teden in v tem času je bila izvedena anketa o presoji obiskovalcev. Medtem ko so bila stališča komisije o izbranih projektih zelo afirmativna, pa je bilo splošno mnenje, ki se izraža v zapisih takratnih kritikov in novinarjev, dosti manj naklonjeno. Bogdan Pogačnik je 6. junija 1962 v *Delu* objavil članek ‚Med pestjo in vertikalno‘, v katerem je opozoril, da med spomeniki NOB na eni strani prevladujejo abstraktni, likovno dobri, ki pa z revolucijo nimajo ničesar skupnega. Po drugi strani pa je še več realističnih postav, »ki sicer vsem razumljivo dvigajo puško, so pa likovno preživele in prav s svojo konzervativno staromodnostjo tudi umetnostno težko simbolizirajo avantgardizem revolucije«. Razliko med poenostavljenim realizmom in prav tako poenostavljeno abstraktno

arhitektoniko je opazil pri osnutkih, med katerimi eni sestavljajo »razne geometrične ploskve, vertikale, trikotnike, loke in gmote, medtem ko gredo drugi iz realizma že v ceneno ugajanje primitivnosti tja do pra-



3. Karel Putrih, postave na portalu Ljudske skupščine (danes stavba parlamenta) v Ljubljani, 1959

vega naturalističnega diletantizma, kakršnega predstavlja skica velikan, à la Čika Sava', ki kot simbol revolucije obvladuje kosmatega leva«. Avtor J. M. [verjetno Janez Mesesnel] pa je 13. junija 1962 v *Ljubljanskem dnevniku* v članku 'Ob slabem odzivu likovnikov na natečaj za Spomenik revolucije. Mar tema revolucije ni več popularna?' opisal svoje začudenje nad skoraj popolnim fiaskom, ki ga je videl na razstavi v Moderni galeriji. Opozarja na dejanski problem, da se večina znanih in dobrih jugoslovanskih kiparjev natečaja ni udeležila, in je začuden, saj bi »uspešna rešitev tega problema za avtorja brez dvoma pomenila enkratno, življenjski uspeh in zgodovinsko zaslugo za vse slovensko ljudstvo«.

Še bolj zanimivo pa je mnenje najbolj zainteresiranega človeka,

načrtovalca novega trga arhitekta Eda Ravnikarja, objavljeno v omenjeni brošuri o poteku natečaja za spomenik. O predlagani legi na koncu zelenega pasu ob Šubičevi je menil, da bi bil spomenik tako »razbremenjen tekmovanja z visokimi zgradbami v formškem oziru in merilih, živel bi v ambientu bogatega zelenja, ki je na splošno dober zaveznik spomeniških objektov. Pristopi prihajalca na Trg revolucije so ob teh pogojih bolj odprti, pogledi pa segajo do glavnih mestnih komunikacij.« Komentiral je tudi rezultate natečaja, ki je »pokazal, da smo utrujeni



4. Kombinirana rekonstrukcija vodne tribune z bazenom po načrtu  
Vladimirja Braca Mušiča

od vsega patetičnega statuarnega in kakorkoli v slabem smislu monumentalnega, prišle pa so rešitve, ki nakazujejo možnost velike, celovite forme z večjo simbolno močjo in neposredno ekspresivnostjo«. Prav tak je Tršarjev in Mušičev načrt: »[...] arhitekturno simbolen; išče bolj splošno plastično doživetje in se odreka že prevečkrat uporabljenim cenenim narativnim izraznim sredstvom. Zasnova se naslanja na dano lokacijo, zelen pas z velikim drevjem, obsežnim platojem trga ter pomembnimi objekti skupščine, izvršnega sveta in drugih. Kombinacija večjih elementov iz kamna in izdatna uporaba vode sta stični točki za en in drug dani element [...], vodna zavesa, vedno moker kiparski element in stoječa voda pa ustvarjajo lahkoto kamnite gmote, ki je skozi vodno zaveso ne vidimo, utripajoči lesket kipa in reflekske v nizkem bazenu, ki zasnovo zrcalno podvojijo.« (sl. 4, 5) Sožitje Tršarjevega kipa in vode, o katerem govori Ravnikar, je temeljilo na občutljivo zamišljeni Mušičevi prvotni zasnovi, ki je predvidevala za postavitev spomenika veliko tribuno, opasano z granitnimi ploščami. Izpod tribune bi lil neprekinjen vodni slap, ki bi skrival notranjost bazena in stebre s tribuno ter kipom. Slap naj bi ustvarjal videz, da visi granitni rob v mraku, granitni steber, na katerem bi stal kip, pa bi bil znotraj vodnega bazena tako, da bi bilo vznožje kipa približno poravnano z robom tribune. Šobe pršечеega vodometa v kipu bi zagotavljale, da bi bil kip vedno moker.







6.



7.



8.

6. Natečajni osnutek, šifra JRT530  
(Janez Lenassi), mavec, v. 86 cm

7. Natečajni osnutek, šifra 22741,  
les, mavec, v. 62 cm

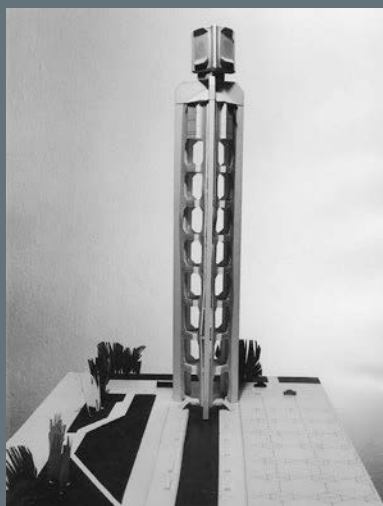
8. Natečajni osnutek, šifra Andrej,  
patiniran mavec, v. 91,5 cm



9.



10.



11.

9. Natečajni osnutek, šifra 53535  
(Miodrag Živković, Slobodan Dragović  
in Vladislav Fekete), kovina, v. 50 cm

10. Natečajni osnutek, šifra 75317  
(Momčilo Krković, Aleksandar Djokić),  
patiniran mavec, v. 61,5 cm

11. Natečajni osnutek, šifra Stolp  
(Boris Gaberščik), papir, v. 58 cm



12.



13.

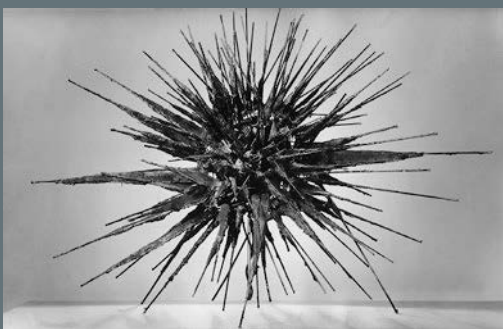
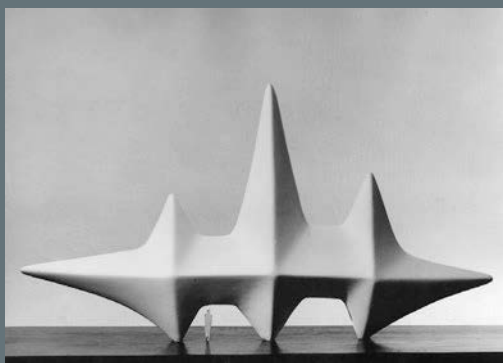
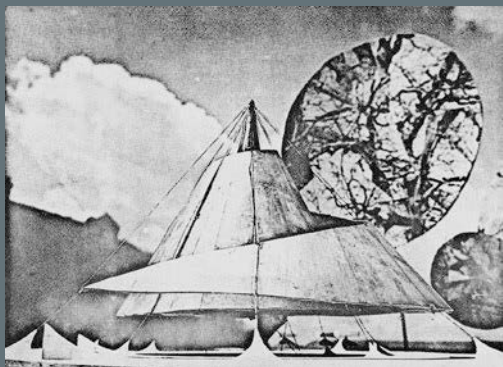


14.

12. Natečajni osnutek, šifra 22122,  
les, v. 30 cm

13. Natečajni osnutek, šifra 33333,  
les, v. 25 cm

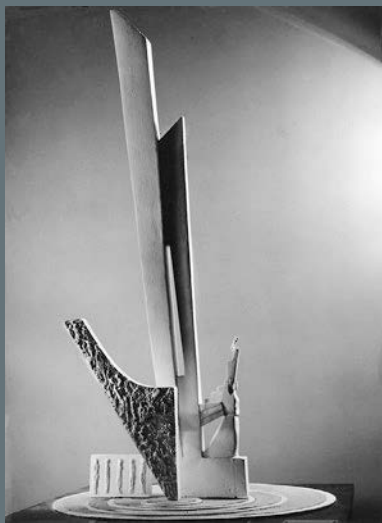
14. Natečajni osnutek, šifra 33833,  
patiniran mavec, v. 46 cm



15. Natečajni osnutek, šifra Motus, podatki in izvirna fotografija izgubljeni

16. Natečajni osnutek, šifra 24 (Zlatko Čular), mavec, 33 x 56 cm

17. Natečajni osnutek, šifra Sonce (Janez Boljka), patiniran mavec, 101 x 153 cm



18.



19.

18. Natečajni osnutek, šifra Bliznac-g34, mavec, v. 92 cm

19. Natečajni osnutek, šifra 00001, patiniran mavec, v. 89 cm

20. Natečajni osnutek, šifra 78459, lepenka, v. 15 cm

21. Natečajni osnutek, šifra 10.000, kovina, 31,5 x 83,5 cm

22. Natečajni osnutek, šifra 101, plastelin, 40,5 x 72 cm



20.



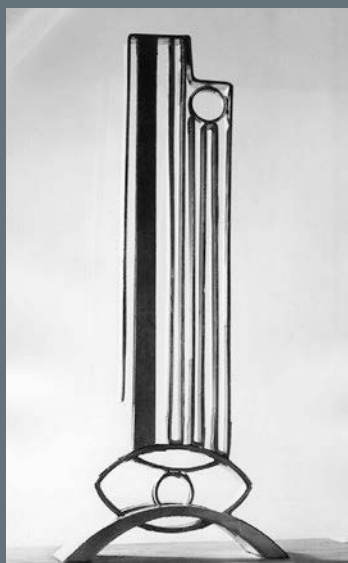
21.



22.



23.



24.



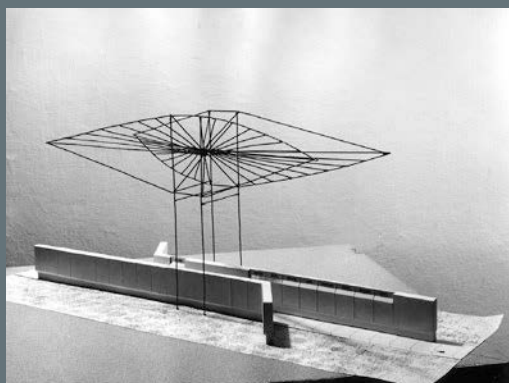
25.

23. Natečajni osnutek, šifra 8116,  
mavec, v. 51 cm

24. Natečajni osnutek, šifra 12357,  
kovina, v. 27 cm

25. Natečajni osnutek, šifra 28591,  
patiniran mavec, v. 91 cm





26. Natečajni osnutek, šifra 32546,  
žica, 20 x 33,5 cm

27. Natečajni osnutek, šifra 33217,  
patiniran mavec, 51,5 x 98 cm



28.



29.



30.



31.



32.

28. Natečajni osnutek, šifra 34583,  
patiniran mavec, v. 60 cm

29. Natečajni osnutek, šifra 52259,  
mavec, 11 x 11 cm

30. Natečajni osnutek, šifra 45578,  
stiropor, 15 x 25 cm

31. Natečajni osnutek, šifra 52942,  
patiniran mavec, v. 49,5 cm

32. Natečajni osnutek, šifra 56677,  
les, v. 48 cm

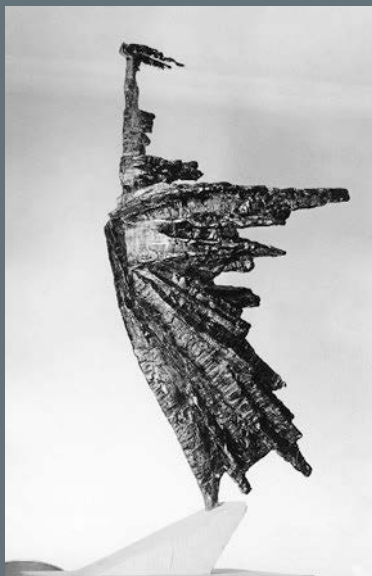
33. Natečajni osnutek, šifra 71810,  
patiniran mavec, v. 107 cm



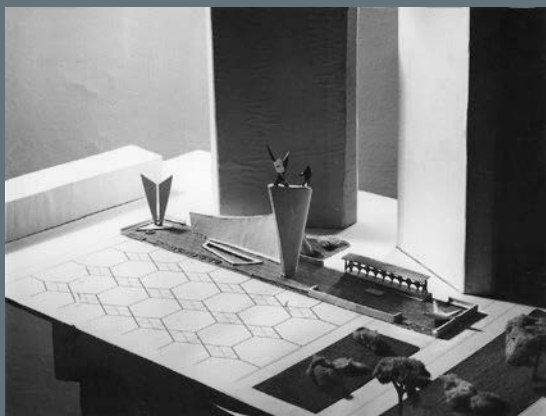
33.



34.



35.

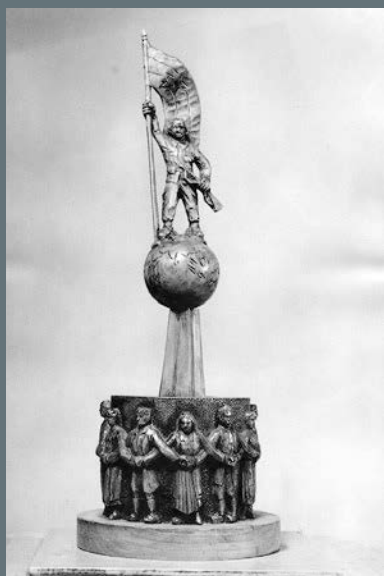


36.

34. Natečajni osnutek, šifra aaaaa, peščenjak, v. 52 cm

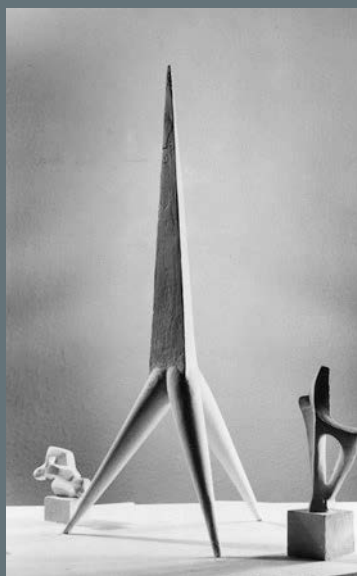
35. Natečajni osnutek, šifra sssss, patiniran mavec, v. 95 cm

36. Natečajni osnutek, šifra AŠŠ 40, lepenka, 10 x 17,5 cm



37.

37. Natečajni osnutek, šifra BLOV-9,  
les, v. 26,5 cm



38.

38. Natečajni osnutek, šifra ITRUS,  
mavec, v. 56,5 cm



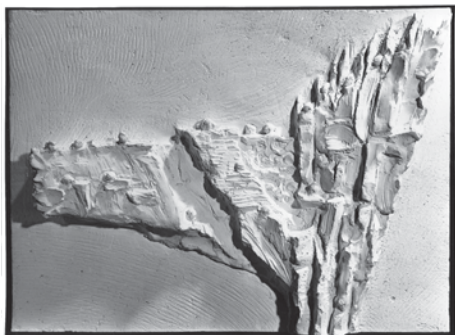
39.

39. Natečajni osnutek, šifra OF 941,  
les, v. 107 cm

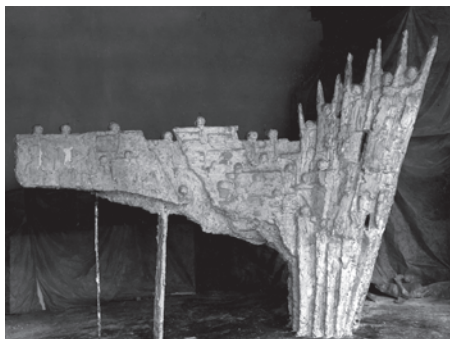
## OD TRŠARJEVEGA OSNUTKA DO REALIZACIJE SKULPTURE

Do predlaganega ožjega natečaja med avtorji nagrajenih in odkupljenih osnutkov ni nikoli prišlo, saj je republiški odbor zaradi Dermastjevega odhoda na novo službeno mesto ostal brez sekretarja in se do naslednjega leta ni več sestajal. Februarja 1963 je bil za novega sekretarja imenovan Riko Jerman in stvari so se premaknile. Da bi pospešili delo, so pozvali kar avtorja drugonagrajenega projekta, torej Tršarja in Mušiča, naj pripravita idejni projekt, vse potrebne predračune in drugo dokumentacijo. Kipar je naredil več risanih skic, mavčnih maket v razmerju 1 : 10 (sl. 40) in 1 : 4 (sl. 41) ter detajlni izrez v merilu 1 : 1 (sl. 42). Na pobudo predsednika odbora Luke Leskoška so na lokaciji v naravni velikosti postavili izdelano maketo tribune in spomenika na njej (sl. 43). Atrapa je bila narejena iz jute in lesenitnih plošč na kulisnem opodju iz jeklenih montažnih cevi. Poskrbeli so za izčrpno fotodokumentacijo z vseh možnih, predvsem glavnih pogledov in člani odbora so večkrat obiskali gradbišče. Nekoliko so spremenili lego predvidenega spomenika in svetovali popolnitev zelenja za njim, da bi zakrilo blok na Valvasorjevi. Predvsem pa so predlagali, da se razmerja skulpture iz predvidene višine 8 metrov in širine 12 metrov povečajo na 10 x 17 metrov, končno pa je avtor spomenik povišal še za meter, tako da so bile dimenzije 11 x 17 metrov, kar je pozneje povzročilo zagato; višina posebej za ta namen narejenega delovnega prostora je bila dogovorjenih 10 metrov, zato je del kipa štrlel skozi streho. Ko so bili načrti dokončno potrjeni, se je zastavilo praktično vprašanje, kje naj avtor plastiko takih dimenzij realizira. Predvideli so objekt 20 x 10 x 10 metrov, ki naj bi stal bodisi provizorično kar na lokaciji spomenika bodisi stalno kje drugje in bi pozneje služil tudi za izdelavo drugih spomenikov. Končno je podjetje Tehnika postavilo delovni prostor s stekleno severno steno na zemljišču v bližini današnjega BTC-ja v Ljubljani.

Drago Tršar je začel delati v tem prostoru 15. februarja 1964. Pri zahtevnih tehničnih pripravah in izdelavi izjemno velike plastike mu je pomagalo kakih deset sodelavcev. Najprej so postavili tri betonske stebre in jih nato obdali z lesenimi tramovi v obliki bodočega spomenika, na njih pa



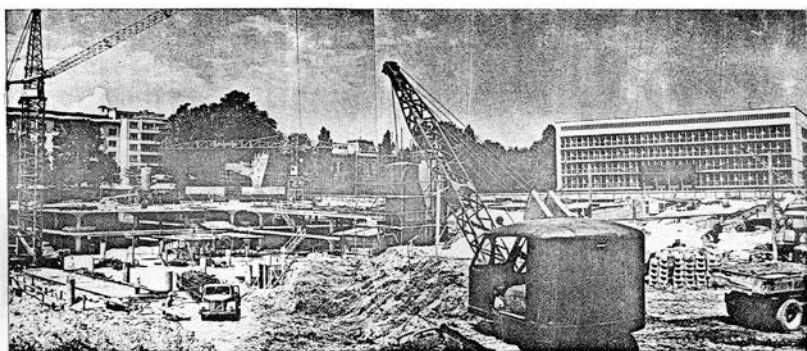
40. Drago Tršar, maketa manjših dimenzij



41. Drago Tršar, maketa v merilu 1 : 4



42. Drago Tršar, detajl makete v merilu 1 : 1

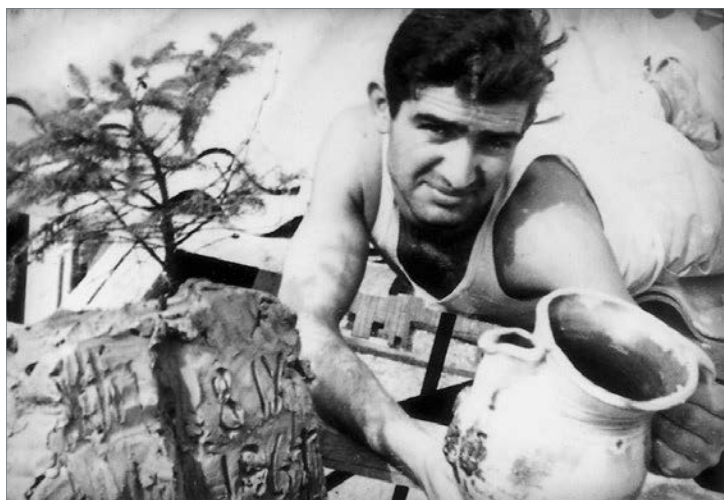


Pogled na maketo bodočega spomenika z jugovzhodne strani novega Trga revolucije. Spomenik se odraža na osadju gostega drevja ob Valvasorjevi ulici. Vrzel v zelenju bo izpolnjena, tako da bo zakrit pogled na stanovanjski blok ob omenjeni ulici.

43. Pogled na atrapo z jugovzhodne strani, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana

so bili železni križi, na katerih se je lahko obdržala glina. To so nanašali postopoma le v debelini kakšnih 10 cm, da se ne bi sušila, pa jo je bilo treba, kot je to seveda nujno pri modeliranju, sproti močiti in zavijati. Okoli konstrukcije so postavili trinadstropni oder, s katerega je avtor sam oblikoval celoto, ki jo je optično prenašal v končno velikost z že omenjene mavčne študije v približno tretjini naravne velikosti. Pozneje je upravičeno ponosno povedal, da so prav na vsakem delčku končane plastike ostali njegovi prstni odtisi (Vesna Marinčič, Prstni odtisi na osemnajstih tonah, *Jana*, 7. maj 1975). Z redkokomu danim prvinskim obvladanjem kiparske materije in z dotlej že spoštljivimi postopkovnimi izkušnjami je moral delati v nekakšnem ustvarjalnem transu, tako da je bil orjaški glineni kip končan v rekordnem času. Odbor si ga je ogledal 15. maja; člani so bili z njim zadovoljni in so odobrili odlivanje v mavec (pozitiv in negativ). Iz dokumentov ni povsem jasno, kdaj se je odlivanje začelo. Gotovo pa je, da sta delo izvedla predvsem akademski kipar Julijan Renko in avtorjev brat, prav tako akademski kipar Dušan Tršar, ki se mu je Drago večkrat javno zahvalil za vso pomoč. Dušan se spominja, da so porabili 32 ton mavca, da so delali po 12 ur na dan in potrebovali mesec in pol; odlitek je bil tako velik, da bi lahko v njegovi notranjosti človek udobno prespal. Na ohranjeni fotografiji, na kateri vidimo Dušana Tršarja





44. Dušan Tršar na vrhu končanega mavčnega modela

ob likofu po končanem delu, lahko na vrhu kipa razberemo datum 8. september 1964 (sl. 44). Odlivanje mavčnega modela takih razsežnosti v enem kosu v bron seveda ne bi bilo mogoče, zato so ga razrezali na 240 kosov v velikosti 1 x 2 metra. Večina jih je ostala v delavnici, kjer je spomenik nastajal, nekaj pa so jih prepeljali v takrat najbolj znano in kvalitetno jugoslovansko livarno umetnin mojstra Vladimirja Šeba v Zagreb. Z njim je bila sklenjena pogodba, da bo spomenik odlil v več kosih. Vrednost dela je bila 40 milijonov starih dinarjev, nabavili pa so mu 25 ton bronaste litine. Vse je bilo torej pripravljeno, da bi lahko spomenik postavili ob dvajseti obletnici zmage maja 1965. Toda oktobra 1964 je bila zaradi gospodarske recesije in varčevalnih ukrepov s posebno odločbo ustavljena nadaljnja izgradnja Trga revolucije, s tem pa tudi odlivanje in postavitve Tršarjevega spomenika. Sklenjeno je bilo, da se bo delo nadaljevalo takrat, ko bodo dogradili vse objekte na Trgu revolucije.

Že ob natečajnem osnutku je Drago Tršar zapisal: »Kompozicija predstavlja sklop zbiranja, borbe in revolucionarne zmage, ki kipi v dinamični, diagonalni smeri navzgor in se tako dopolnjuje s horizontalo tribune. Namen je bil ustvariti značilno zunanjo obliko, ki bi bila ob zgovorni vsebini



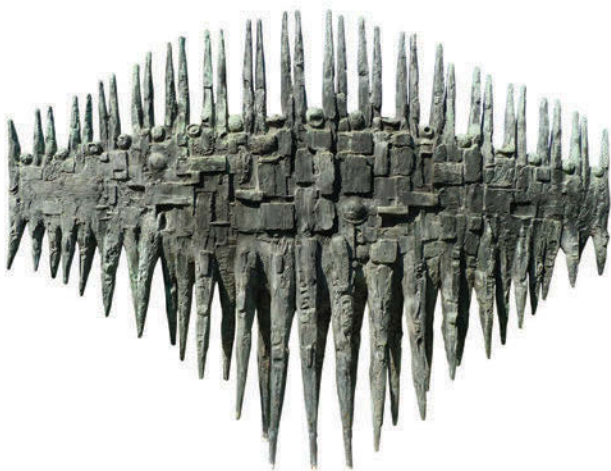
45. Levo krilo končanega spomenika

46. Desno krilo končanega spomenika

likovno razčlenjena, a čista in bi si jo ljudje kot celoto lahko zapomnili [...]. Pri oblikovanju plastike je bila posvečena vsa pozornost vodi, ki bi se stekala s padajočega pršečega vodometa, ter glavnim pogledom iz dominantne smeri in od blizu, ko bi se plastika risala na fasade stolpnic, na nebo in na skupino visokega obstoječega drevja.« Pozneje, ko je spomenik že stal, je avtor večkrat razložil njegovo simboliko, zato tu navedam izjavi, ki obsegata glavna idejna izhodišča. Ena je bila objavljena 16. aprila 1975 v *Večeru* pod uredniškim naslovom ‚Vzkipeli bron revolucije‘: »Bistvo mojega spomenika je kontinuiteta revolucionarnega gibanja in dela slovenskega ljudstva, povezanega prek revolucije z današnjim časom. To predvojno revolucionarno delo je zajeto v levem krilu skulpture, kjer so figure bolj organizirane, mirne in urejene [...]. Drugi del spomenika je nad tem delom zgoraj in predstavlja borbeni del revolucije. Tu sem poskušal ujeti vse kipenje, željo, stremljenje in zagnanost proti svetlobi, svobodi – in temu primerno je tudi oblika malce drugačna. Bolj rustikalna je in tudi ni usmerjena povsem navpično. V središču obeh osnovnih elementov spomenika pa je poudarjena množičnost – glava do glave.« Jože Curk pa je v svojem članku ‚Občutena rast naroda‘, objavljenem 23. julija 1975 v *Večeru*, navedel naslednjo Tršarjevo razlago: »Leva stran prikazuje usodo naroda skozi njegovo trpko zgodovino zatiranja. To nakazuje zgornja vodoravnica, iz katere se dvigajo le posamezne glave upornikov in izstopajoče konture nekaterih pomembnejših dogodkov (sl. 45). Vendar pa ta leta [pred drugo vojno, op. J. M.] niso bila izgubljena. Vedno močnejši lok kaže narast nacionalne substance, ki postaja vedno silnejša. In nato sledi veliki trenutek – eruptivni izbruh revolucije, ki vse horizontale narodove ponižnosti in boguvdanosti prelomi v vertikale, ki se navzgor širijo in z dvignjenimi konicami rok nakazujejo skoraj genetično občuteno rast naroda, njegovo uporno dviganje iz anonimnosti krivične zgodovine in njegovo sproščeno voljo po revolucionarni izpolnitvi svojih naravnih pravic.« (sl. 46)

## IKONOGRAFIJA VIKTORIJE

Tršarjeve razlage simbolike in poslanstva njegovega spomenika moramo seveda brati in razumeti v idejnih okvirih časa. Odličen, eden najboljših, gotovo pa najbolj prvinski slovenski kipar vse življenje ustvarja iz izvirne nuje oblikovati kakršnokoli materijo, ki mu pride pod roke, v ekspresivno estetsko celoto. Nikoli mu ni bila bistvena ideološka vsebina, privlačile so ga likovne kvalitete zamišljenega ali danega motiva in vznemirjale haptične kiparske rešitve: telesnost, otipljivost, gnetljivost, reliefnost, zunanji obrisi in notranji prostori, zven materiala, lovljenje svetlobe in sence v razgibanosti površine, lesk poliranega bronu in kontrast zamolke patine. Tršar je garač in stori vse, da si omogoči delo, naročilo ali izziv natečaja sprejme iz nagonske nuje ustvarjati, in to v materialu in razsežnostih, v katerih vidi končni izdelek. Ob razpisu za spomenik revolucije je bil že zelo cenjen kipar v Sloveniji, Jugoslaviji in tujini. Zato ni potrebno posebej omenjati njegovih opaznih razstav, nagrad, odkupov in naročil v raznih krajih Jugoslavije, v Aleksandriji, na beneškem bienalu, v Amsterdamu, Kasslu, New Yorku in drugod. Dovolj je navesti samo preprosto ugotovitev, objavljeno pod zaglavjem ‚Mala galerija novih dela‘ 29. marca 1959 v *Borbi*: »Je rojen kipar.« V skladu s to neizpodbitno resnico lahko razumemo njegov umetniški razvoj od začetnih, poakademijskih korpulentnih in vitalnih človeških in živalskih teles, v katerih je osvojil načine, kako nakazati v mirujoči masi eruptivnost notranje energije, preko ekvilibristov, v katerih je iskal in vzpostavljal krhko ravnotežje med različnimi silnicami težnosti in elevacije, vodoravnice in navpičnice, do sintetiziranja dotakratnih iskanj v »skulpturi mase«, na kateri temelji tudi Spomenik revolucije. Tršarjeve različice manifestantov in demonstrantov, nastale okoli leta 1960 (sl. 47), so v skladu s socialistično idejo množic razlagali kot umetniško realizacijo skupne volje, združene v različne namene, od radosti do žalosti, od upora do proslavljanja zmage. Njegovi kipi iz tistega časa so, kot je v monografiji navdahnjeno zapisal Zoran Kržišnik, »hkrati naravi iztrgane oblike materije in s kolektivnim stremljenjem prežeta množica, mogočna, neustavljiva, korakajoča nezadržno dalje, da, vzdigujoča se v neslutene višine vnetega hotenja in



47. Drago Tršar, *Manifestanti I*, 1959, bron, 280 x 380 x 61 cm,  
Moderna galerija, Ljubljana

radostnega zmagoslavja, tistega zanosa, ki iz tebe in mene ustvarja NAS« (Zoran Kržišnik, *Drago Tršar*, Ljubljana 1975, brez paginacije).

Danes se marsikomu zdijo te skulpture in predvsem njihovi naslovi ter interpretacije davek času in morda celo ideološki oportunizem. Res spominjajo na sovjetske pojme kolektivism, ki ga je sprva prevzela tudi novonastajajoča jugoslovanska družba, toda samo spontan in prostovoljen množičen upor je ohranil Jugoslavijo pred nacifašizmom in pozneje pred stalinizmom. Kipar je bil pri svojem delu povsem iskren, zanj je bilo iskanje množične volje predvsem izjemen umetniški izziv, kakor je povedal Vesni Marinčič za že omenjeni članek iz leta 1975: »Videl sem revolucijo, preživel veliko delovnih akcij in to je pustilo na meni pečat [...]. V mojih očeh je množica vedno pozitivna, v njej iščem vedno le optimistične stvari. Z eno samo figuro ne bi mogel izraziti tega časa, tega gibanja.« Iskanje razmerij med voljo posameznika in množičnim hotenjem je bilo po moriji druge svetovne vojne osrednje filozofsko in umetniško vprašanje tudi v zahodni Evropi. Nujno je bilo premisliti in v opomin ovekovečiti glavni spopad, ko so si stale nasproti na eni strani mogočne osvajalne armade pogosto tudi plačancev ali celo nasilno vpoklicanih vojakov, ki so na predvojnih paradah, ko je orožje šele



48. Kenneth Armitage, *Prijatelji, ki hodijo*, 1952, bron, v. 56 cm, multipel



49. Drago Tršar, *Spomenik revolucije*, Kamnik, 1962, bron, 600 x 500 cm

rožljalo, in v začetnih osvajalskih ofenzivah delovali kot enoten uničevalni stroj, in na drugi strani osvobodilne vojske ter prostovoljske enote partizanov ali makijevcev, podprte z ilegalnim delovanjem civilistov. Zavojevalno logiko avtomatizirane množice totalitarističnih režimov je premagalo tovarištvo, sodelovanje, domoljubje, želja po svobodi. Prav tej spontani množični volji naroda, ki se spopada z verskim fanatizmom mas ali tiranskim pohlepom, so se poklonili tudi umetniki, ki so lahko po drugi vojni ustvarjali v zahodnih demokracijah izključno po svojem videnju, hoteni odločitvi in ideološko povsem neobremenjeno, kakor to vidimo npr. v delu Kennetha Armitagea *Prijatelji, ki hodijo* iz leta 1952 (sl. 48). Ob občinskem prazniku v Kamniku so konec julija 1962 odkrili šest metrov visok Tršarjev spomenik revoluciji in žrtvam okupatorjev (sl. 49), ki je nastajal v istem času kot natečajni osnutek za ljubljanski spomenik. »Krillati spomenik« je postavljen na vzpetini nad glavno kamniško ulico, zato je nagnjen nekoliko naprej, obe krili pa mu dajeta višinski vzgon, kar še povečuje njegovo eleganco. Reliefno obdelana površina ustvarja igro svetlobe in senc, kar ga razgiba skoraj do vtisa živega bitja. Toda v njem je, tako kot v ljubljanskem spomeniku, še nekaj, kar ne le pritegne, ampak tudi ulovi in očara pogled. To so arhetipske oblike, ki shematično





50. *Kristus na križu*, ok. 1370–1380,  
lipov les, v. 245 cm, Piran

51. *Mojzes z dvignjenimi rokami,*  
*ki jih vsak na svoji strani podpirata*  
*Aron in Hur (2 Mz 17,10–12),*  
ilustracija molitvenika

povzemajo človeške postave z dvignjenimi rokami v obliki črke V, združene pa so v skupno gmoto, ki kot znak spet spominja na veliko črko V, le da je ta v Kamniku simetrična, v Ljubljani pa asimetrična. Tako se množica, spojena v enotni formi, ki podvaja njeno hotenje, izraženo z dvignjenimi rokami, spreminja v orjaško domišljjsko figuro z navzgor iztegnjenimi rokami, v veliko ptico z razpetimi krili, ki ravno frfotajoče vzletava. Simbolni lik figure z dvignjenimi rokami zasledimo že v Stari zavezi Svetega pisma v zgodbi o Mojzesu, ki je ob bitki z Amalečani držal roke kvišku, da bi Izraelcem zagotovil zmago (sl. 51). To je učinkovalo, zato sta mu, ko se je Mojzes utrudil, Aron in Hur podpirala roki vsak na svoji strani (2 Mz 17,10–12). Izredno bogati komentariji judovskih učenjakov so razložili duhovno simboliko: »Niso bile Mojzesove kvišku dvignjene roke tiste, ki so čudežno povzročile, da je Izrael zmagal. Pismo uči, da so Izraelci zmagovali, kadar so gledali navzgor in podvrgli svojega duha in voljo svojemu Očetu v nebesih, kadar pa niso, so padali posekani.« Filon Aleksandrijski, ki je že v času Kristusovega življenja iskal kompromis med judovsko vero in grško filozofijo ter ju tako navezal na porajajoče se krščanstvo, je zapisal, da Mojzesova molitev z dvignjenimi rokami »pomeni, da duša zmaguje, kadar se dvigne nad čutni svet«. Ker je Mojzes



52. *Oranta*, stenska poslikava iz Priscilinih katakomb, Rim

ukazal, naj poveljuje v boju Jozue, ki je hebrejsko ime za Jezusa, so kristjani sklepali, da je Mojzes s svojo gesto napovedal Kristusovo križanje (sl. 50). Odtlej je drža rok kvišku pomenila Kristusov triumf nad smrtjo na križu in hkrati molitev za njegovo zmago, ki prinaša človeštvu odrešitev, in jo opravljajo oranti (sl. 52). Spomin na Mojzesovo držo je ostal navdušujoč zgled za učinkovitost krščanske priprošnje v vojni, saj mnogo srednjeveških poročil govori o vladarju ali duhovniku, ki se je med bitko postavil v njegovo pozo in

s tem popeljal svoje vojake do zmage, ki mu jo je zagotovil Bog.

Simboliko dvignjenih rok zmagovalca, boga, duhovnika ali vladarja so poznali tudi drugi starodavni narodi; velikokrat so zmago poleg dvigovanja rok ali pa samostojno ponazarjala tudi krila bodisi resničnih ali izmišljenih ptic bodisi sama ali na božjih ramenih. Prav ptice in angeli so najbolj svobodna bitja, ki lahko premagajo gravitacijo materije in svobodno poletijo proti nebu, proti duhovnemu, o čemer priča, denimo, relief *Gilgameša med dvema možema – bikoma, ki podpirata krilato sonce* iz 9. stoletja pr. n. št. (sl. 53) Zanimivo je, da se je eden najstarejših simbolov, vrhovni bog kot sončna krogla z razprostrtimi krili, ohranil tudi v modernističnem spomeniku revoluciji v Moslavini Dušana Džamonje iz leta 1967 (sl. 54). Poleteti na krilih zmage ali v jurišnem napadu dvigniti roke kot krila je zato od nekdaj temeljni ikonografski repertoar vojnih poročevalcev, književnikov in likovnih umetnikov, medtem ko psihoanalitike celovita oblika poze spominja na mater, ki z dvignjenimi rokami vabi otroka v varno zavetje svojega naročja. Čeprav ima, kakor vsak simbol, tudi gesta dvignjenih rok ali razprostrtih kril drugačne konotacije: predaje, žalovanja z naricanjem ali napada ptice roparice, pa – seveda odvisno od konteksta – praviloma prevladuje njena herojska ali slavlilna funkcija, kot to vidimo npr. v Goyevem slavljenju rodoljubnega odpora (sl. 55). Velik zgled





53. Asirski umetnik, *Gilgameš med dvema možema – bikoma*, ki podpirata krilato sonce, 9. st. pr. n. št, kamniti reief iz Tell-Halafa, Sirija, Narodni muzej Aleppo, Sirija



54. Dušan Džamonja, *Spomenik revoluciji in NOB v Moslavini*, 1967, beton, Podgarič, Hrvaška

povečevanja junaštva naroda, ki ga vodi krilata Zmaga, je postala reliefna skulptura Marseljeze, ki jo je med leti 1833–1836 naredil François Rude za pariški Slavolok zmage (sl. 56). Njegov slikoviti, ritmično razgibani in kompozicijsko pretehtani zgled najdemo v nešteti šablonskih ponovitvenih različicah spomenikov vojaškim uspehom. Patetičnemu pretiravanju pri počastitvi zmage se ni mogel izogniti niti največji modernistični kiparski mojster Auguste Rodin (sl. 57).

Pomemben vpliv na ikonografijo moderne umetnosti je imel velikanski kip Nike Samotraške, nastal v Grčiji okoli leta 200 pred našim štetjem; izkopali so ga leta 1863, od 1883 pa je postavljen na častnem mestu na stopnišču pariškega Louvra, namenjen pogledom od spodaj (sl. 58). Kip ni častil samo boginje, ampak je bil spomenik veličastni zmagi v pomorski bitki, s čimer je postal kultna podoba triumfalnega duha in božje volje pomagati človeku. Boginja se je spustila na ladijski kljun in povedla brodovje v uspešen napad. Čeprav je bila najdena brez nekoč dvignjenih rok in je njeno desno krilo dodani zrcalni posnetek levega, še danes priča o mojstrskem uravnoteženju mogočnega in nasilnega jurišnega zagona in nenadne častitljive mirnosti po dobljeni bitki. Je eden prvih spomenikov, ki dokazuje silovitost pregnantnega trenutka kulminacije v boju. Kip namreč vzpostavlja dialektičen odnos do imaginarnega prostora, ki ga obdaja, in tako postaja njegov sestavni del, katerega gledalec v dojemanju domišljijsko dopolnjuje s plastiko sólo. Te kvalitete odlikujejo samo največje spomenike in jih občudujemo tudi v Tršarjevi dvopolnosti, prostorski napetosti med mogočno, dostojanstveno umirjenostjo levega krila in silovitim vzgonom desnega.

Vendar niso vsi kiparji enako kot Tršar razumeli razlike med umetniško počastitvijo zmage in ideološko deklarativnim, propagandističnim spominskim obeležjem vojaških uspehov, udarniških presežkov in drugih kultnih dogodkov, ki so jih slavili in jih še danes častijo totalitaristični režimi kjerkoli po svetu. Eden slavnějšíh primerov je 34 metrov visoka in 75 ton težka jeklena skulptura delavca in kolhoznice s srpom in kladivom v iztegnjenih dvignjenih rokah, delo Vere Muhine (sl. 59), ki je stalo na vrhu sovjetskega paviljona na mednarodni svetovni razstavi leta 1937 v Parizu in se soočalo z velikanskim germanskim orlom z razprostrtimi krili na nasproti stoječem Speerovem nemškem paviljonu. Ikona upornika z dvignjenimi rokami je v povojni Jugoslaviji postala pretresljiva fotografija Stjepana Filipovića, posneta v trenutkih, preden so ga šestindvajsetletnega leta 1942 v Valjevu nacisti obesili (sl. 61). V rojstnem Opuzenu so mu konec šestdesetih let postavili spomenik (sl. 60), ki pa so ga, kot tisoče drugih partizanskih spomenikov, v času domovinske vojne na Hrvaškem leta 1991 »neznanci« vrgli v zrak. Tudi ob tem delu, ki sicer posnema fotografijo, se pokaže, da so avtorji socialističnih spomenikov zaradi



55. Francisco Goya, *3. maj 1808*, 1814, olje, platno, Prado, Madrid, detajl



56. François Rude, *Marseljeza*, 1833–1836, kamniti relief za Slavolok zmage, v. 13 m, Pariz



57. Auguste Rodin, *Spomenik zmagi*, bron, zasnovan leta 1879 kot osnutek za spomenik obrambe med francosko-prusko vojno 1870–1871, postavljeno 1920



58. *Nike Samotračka*, ok. 200 pr. n. št., marmor, v. 245 cm, Pariz, Louvre



59.

59. Vera Muhina, *Delavec in kolhoznica*, 1937, bron, v. 24,5 m poznejša delna rekonstrukcija postavitve, Moskva

60. Miro Vuco in Stjepan Gračan, *Spomenik Stjepana Filipovića*, pozna šestdeseta leta 20. stoletja, Opuzen, podrt 1991

61. Obešanje Stjepana Filipovića, 1942, fotografija



60.



61.

prepričljivosti, vsajene človeškemu dojemanju, drže svojih junakov radi povzemali po krščanski ikonografiji, predvsem po pozi Kristusa ob raznih postajah njegovega trpljenja, od zasmehovanja in pretepanja prek križanja do objokovanja in celo vstajenja od mrtvih in vnebohoda.

Kakšna je bila torej po drugi vojni možnost narediti spomenik junaški narodovi polpreteklosti, ne da bi kiparji pri tem podlegli zgodovinskim estetskim zmotam, kiču in ideološkemu pretiravanju, ampak da bi ohranili dostojanstvo raziskovalne avtorske poetike in etike, ki ju je zahteval modernizem? Ko je okoli leta 1960 končevala svoje velike spomeniške projekte generacija bratov Kalin, Karla Putriha, Frančiška Smerduja, Lojzeta Dolinarja in kolegov, so si to vprašanje zastavili njihovi mlajši nasledniki Slavko Tihec, Jakob Savinšek, Stojan Batič in drugi, med njimi seveda tudi Drago Tršar. Slednji je ob tem zelo zanimivo razmišljal (*Jana*, 7. maj 1975): »Če je revolucija potegnila ljudi kvišku, jih mora vzdigniti tudi kultura, zato ne maram več videti nekdanjih vojakov s puškami, junakov na konjih, bombašev v akciji.« Sam si je, kakor smo videli, s kamniškim simetričnim spomenikom v obliki črke V, znakom za viktorejo, zmago, in z asimetričnimi krili ljubljanskega spomenika zadal nalogo nadaljevati arhetipsko zamisel množičnih postav z dvignjenimi rokami in krili, ki smo ji doslej sledili skozi zgodovino. Seveda ni bil edini, zato omenimo nekaj sočasnih kvalitetnih rešitev drugih umetnikov. Že če pogledamo spomenik na ljubljanskem natečaju tretjenagrajenega Miodraga Živkovića z naslovom *V3* (oznaka razreda zaradi nemškega maščevanja oktobra 1941 pobitih učencev v Kragujevcu) (sl. 62) oziroma z drugim naslovom *Zlomljena krila* iz leta 1963, lahko pomislimo, da je zelo natančno preučil isto tradicijo univerzalnega znaka kot Tršar, kar je dokazal pozneje tudi s spomenikoma na Tjentištu leta 1971 (sl. 63) in v Ulcinju leta 1985.

Enako je bilo tudi drugod po svetu. Anglež Lynn Chadwick je podobno kakor njegov že omenjeni rojak Armitage upodabljal krhke človeške postave. V njegovem *Osnutku za moško krilato figuro* iz let 1957–1958 ima telo njegovega krilatca dve glavi in je shujšano, kot bi bil dahavec ali ožgan prebivalec Hirošime (sl. 64). Skozi opno povrhnjice vidimo notranje organe in okostje, noge so kot pri Tršarjevih skulpturah množic samo krhki štrclji, dvignjene roke pa so razpete v krila. Moderni Ikar torej, bitje, ki se dobro desetletje po atomski kataklizmi poskuša dvigniti nad strahote, ki si jih je



62. Miodrag Živković, *Spomenik V3*, 1963, marmor, Kragujevac

63. Miodrag Živković, *Spomenik bitki na Sutjeski*, 1971, marmor, Tjentište

povzročil človek sam, hkrati pa mu, tako kot vsemu človeštvu v času hladne vojne, preti nevarnost, da ga bo prevzetnost dvigniti se nad druge dokončno ugonobila. Če bi umetnik maketo povečal do monumentalnih razsežnosti, ne bi nastal le spomenik, ampak več kot to, opomnik. Antoine Pevsner je, podobno kot njegov brat Naum Gabo, že pred drugo vojno manifestativno izganjal iz svojih del kakršnakoli čustva, iracionalnost, mysticizem in podobne neoprijemljive duhovne razsežnosti. Prisegal je, kot mnogi drugi v času nove religije čaščenja tehničnega napredka, v matematično natančnost, ki z miselno hladnostjo lahko projektno načrtuje umetniška dela. Ta ustrezno odražajo duha moderne strojne dobe, ki odkriva popolnoma nove, četrte dimenzije, imenovane prostor-čas. Toda ko je leta 1946 delal osnutek za *Razvijajoči se steber zmage*, se arhetipski aluzivnosti ni mogel izogniti kljub zavesti o znanstveno obvladanih strukturah kozmosa. Njegova inženirsko strojno izvedena skulptura spominja na tradicionalne krilate alegorije zmage, kar je sam potrdil tudi z drugim naslovom *Ptičji let* (sl. 65).

Tudi v Sloveniji je prav takrat – torej leta 1962, ko je Drago Tršar oblikoval kamniški spomenik in snoval ljubljanskega – začel problem ekspresivne človeške podobe v obliki črke X privlačevati še enega velikega umetnika, Marija Preglja. Toda ni šlo samo za isti čas, Tršar in Pregelj sta bila prijatelja, kolega na ljubljanski likovni akademiji, ustvarjala sta v sosednjih ateljejih, izmenjavala sta si misli. V njunih delih je bilo toliko sorodnosti, predvsem v zanimanju za likovno ponazoritev množice v mestu, v skupnem prostoru, ujete v okvirje ali pa osvobodjene vseh spon, da sta zaradi podobnih formalnih rešitev zelo uspešno tudi skupaj razstavljala (sl. 66). Povrhu vsega ju je





64. Lynn Chadwick, Osnutek za moško krilato figuro, 1957–1958, železo, v. 40 cm, zasebna zbirka



65. Antoine Pevsner, *Razvijajoči se steber zmage/Ptičji let*, 1946, bron, v. 104 cm, Zürich, Kunsthhaus, kip je pozneje postal osnutek za monumentalni spomenik za General Motors Technical Center, Warren, Michigan, ZDA (v. 370 cm)

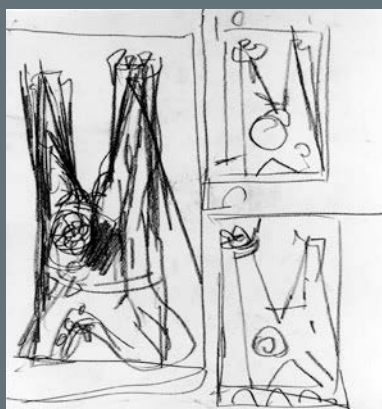
vezala še neka, morda nikoli do kraja izživeta želja: Drago Tršar je vedno trdil, da je že v otroštvu začel z risbo, za katero je imel vedno velik smisel, in da mu je ostala ljuba za vedno. Leta 1959 pa je celo izjavil (Od Postojne do Njujorka, *Mladost*, 8. julij 1959): »Ko danes gledam svoje kipe, opažam, da je njihova struktura bolj slikarska kot kiparska.« Nasprotno pa je Pregelj kot rojen slikar proti koncu življenja začutil v tem mediju omejitve, začel ga je zanimati kolaž, haptični nanosi, in ni bil daleč do razvitja asemblaža, skratka vstopa v tretjo, kiparsko razsežnost. Leta 1962 je narisal značilno francosko, najverjetneje pariško gotsko stolnico in v sledečih risbah se mu je njeno pročelje začelo spreminjati v ekspresivno človeško figuro, še najbolj podobno na križ v obliki črke X pribitega svetega Andreja (sl. 67, 68). Idejo je razvijal naprej in leta 1965 je nastala ena njegovih najboljših slik *Katedrala – siva substanca* (sl. 69), ki izraža mučeništvo, prostor krščanskega občestva in Kristusovega zemeljskega svetišča, hkrati pa uporno postavo, kakršen je bil umetnik tudi sam v svojem brezkompromisnem ustvarjanju. Morda je takrat videl podobne figure, združene v že narejeni Tršarjevi skulpturi, predvideni za spomenik revolucije, ki je bil prav tedaj glede postavitve še globoko *in spe*!



66.



67.



68.





69.

66. Drago Tršar, *V času in prostoru*, 1966, litografija,  
del plakata z razstave Pregelj-Tršar na Bledu tega leta

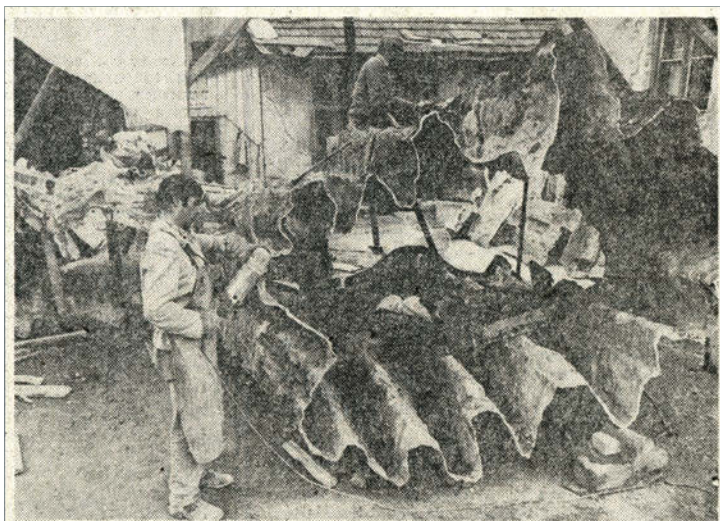
67. Marij Pregelj, *Katedrala*, 1962, lavirana risba s črnim tušem na papirju,  
21 x 30 cm, Moderna galerija, Ljubljana

68. Marij Pregelj, *Telo – katedrala*, 1962, oglje na papirju,  
26 x 25,5 cm, Moderna galerija, Ljubljana

69. Marij Pregelj, *Katedrala – siva substanca*, 1965, olje na platnu,  
162 x 130 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

## Postavitev spomenika

Po jeseni 1964 so se torej vsi posegi na Trgu revolucije upočasnili, in čeprav je Izvršni svet 4. marca 1966 sklenil, da se bodo dela za postavitev spomenika nadaljevala vzporedno z graditvijo trga, tako da bo spomenik postavljen, ko bo trg končan, se glede spomenika nekaj let ni zgodilo nič. Pač pa je v tem času zaradi finančnih težav prišlo do revizije oziroma ponovne izdelave zazidalnega načrta Ravnikarjevega trga. Veleblagovnico in obe stolpnici, čeprav skoraj polovico nižji, so zgradili, vendar je namesto vlade eno izmed njiju financirala največja slovenska banka. Betonska ploščad, zamišljena kot paradni trg, pod katero sta dve etaži podzemnih garaž, pa je tudi sama postala največje parkirišče v središču Ljubljane in je to še danes. Leta 1971 se je Odbor za proslave pri Socialistični zvezi delovnega ljudstva Slovenije zavedel, da so sicer do tridesete obletnice osvoboditve še štiri leta. Kljub temu bi bilo v tem času težko priti do kakšnega drugega načrta za spomenik, zato bi se bilo smiselno najprej opredeliti glede usode že sprejetega Tršarjevega in Mušičevega projekta. Prav tako bi bilo treba na novo razmisliti o lokaciji, saj so urbanisti predvidevali v tem okolju tudi postavitev Titovega spomenika. Zato je odbor predlagal predsedstvu skupščine Socialistične republike Slovenije, naj se o tem odloči. Ker pa so že prej Tršarju naročili, naj preveri škodo, ki jo je povzročil čas na mavčnih odlitkih, je bilo jasno, da bodo realizirali njegov spomenik, da pa bo postavitev okrnjena. Med ponujenimi alternativami nove postavitve je bila zanimiva različica, po kateri naj se »namesto predvidene tribune z vodno zaveso ter strojnico postavi že dolgo časa predvideni Jakopičev paviljon, ki ga novi zazidalni načrt locira na mestu, kjer danes stoji gradbeni provizorij pisarne GP Tehnika, v ta objekt ali pred njega pa naj se vključi Spomenik revolucije po zamisli obeh avtorjev«. V luči splošnih redukcij na vseh področjih in inflacijske psihoze je bilo avtorjema seveda jasno, da bo spomenik stal kar na platoju samega trga, s čimer bo seveda izgubil prav tisto, kar je obžalujoče poudaril avtor, ki je v poročilu odboru o stanju spomenika leta 1971 skušal v slabem najti vsaj nekaj dobrega: »Spomeniška kreacija bi z znižano postavitvijo res zgubila nekaj svoje nadnaravne



**TU NASTAJA SPOMENIK** — Delavca na dvorišču nič kaj ugledne Šebeve livarne z brusom, dletom in kislino dodelujeta prvi (in najlažji del) ljubljanskega spomenika revoluciji, ki ga bodo železničarji že danes (po cesti) prepeljali v Ljubljano. V bližini pa dobiva končno obliko osrednji in najtežji del spomenika (10 ton), iz katerega se bosta razraščala oba simbolična kraka skulpture, ki predstavljata veličino narodnoosvobodilnega boja ter predvojno revolucionarno vrenje. Livarji zaenkrat še ne vedo, v koliko delih bodo bronastega velikanu odposilali v Ljubljano, vsekakor pa zagotavljajo, da bo pomnik do roka nared, pa čeprav bi bilo treba zaradi tega še podaljšati delavnik, ki največkrat že sedaj traja po več kot 12 ur.

Foto: J. Znidaršič

70. Brušenje enega izmed delov odlitega spomenika v Šebovi livarni v Zagrebu

dominantnosti, bi pa nasprotno pridobila na približanju človeškemu proporcu, neposrednejšemu komuniciranju mimoidočih s kiparsko stvaritvijo, kar menim, da je poglobitna želja današnjega časa.«

Investitor je naročil odlivanje šele dobrega pol leta pred rokom odkritja spomenika in proti koncu leta 1974 so vse razrezane mavčne kose pripeljali v Šebovo livarno v Zagreb (sl. 70). Tu se je začelo delo – vsak dan od petih zjutraj do osmih zvečer – na največjem bronastem spomeniku v Jugoslaviji, ki pa so ga resno ovirale takrat po vsej državi vpeljane redukcije električnega toka. Ker jih niso mogli vnaprej predvideti, se je delovni čas podaljšal skoraj za dva meseca, tako da je bil spomenik z največjimi napori končan tik pred otvoritvijo. Vladimir Šeb, njegovi sinovi in drugi sodelavci so mavčne negative najprej prevlekli z voskom, ki ga



#### Prvi del spomenika v Ljubljani

LJUBLJANA, 22. aprila — Vozniki Železniskega transportnega podjetja Ljubljana so danes zvečer pripeljali iz zagrebške livarne v Ljubljano prvi del spomenika revolucije. V Zagrebu so s precejšno težavo naložili pettonski tovor z avtomobilskim dvigalom podjetja Metal, na Trgu revolucije pa jih je pričakalo podobno dvigalo ljubljanske Tehnike. Pričakujejo, da bo isto podjetje 5. maja prepeljalo iz Zagreba tudi ostala dva (ali tri) dele Tršarjevega spomenika, ki ga bodo odkrili na osrednji slovenski proslavi 30-letnice osvoboditve 10. maja.

Foto: J. Zrncec

71. Prevoz prvega dela spomenika iz Zagreba v Ljubljano



(si) — 1. maj ni pomenil praznovanja za vse. Spomenik revolucije mora biti gotov do 9. maja in delavci so tudi za delavski praznik delali na tem spomeniku. Betonski steber, na katerega bodo nasadili bronasti kip, že stoji, po prazniku pa bodo začeli z montiranjem vseh treh delov spomenika. Deli so votli in jih bodo zalili z betonom. Zadnjega dela spomenika še ni v Ljubljani. (Foto: M. Ciglič)

72. Postavljanje stebra, na katerega bodo nasadili skulpturo





73. Postavljanje spomenika

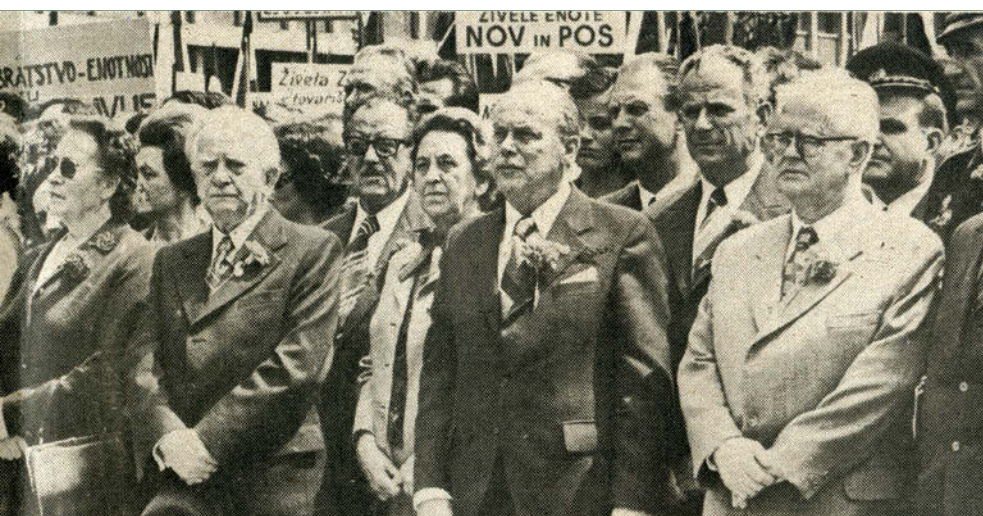


74. Postavljanje spomenika



75. Politiki na proslavi ob odkritju spomenika

je potem nadomestil staljeni bron. Tako je bilo odlitih 170 delov, ki jih je bilo treba zvariti v štiri večje kose, jih zbrusiti, očistiti s kislino, zgladiti in pripraviti za prevoz (sl. 71). Te štiri kose, od katerih je najtežji tehtal 10 ton, so prepeljali s transporterji železniškega podjetja v Ljubljano, kjer so delavci naredili betonski in železni steber, na katerega so nasadili osrednji, nosilni del votle skulpture (sl. 72). Nanj so pritrdili še druge kose, ki so jih v notranjščini ojačili s posebnimi oporniki, da bron ob viharjih ali morebitnih potresnih sunkih ne bi počil (sl. 73, 74). Že prej je bilo jasno, da glede na celotno zasnovo trga širokopotezne, izredno estetsko in tehnično premišljene ter vsestransko preverjene prvotne prostorske zasnove postavitve spomenika arhitekta Mušiča ne časovno ne finančno ne bo mogoče uresničiti. Zato je, s pristankom obeh avtorjev, dokončni videz lokacije določil kar arhitekt Ravnikar. Od predvidenih vodnih zaves je ostal skromen bazenček, v katerem se je zrcalil spomenik, poleg njega je granitni blok s citatoma iz ustave, na stopnišču je napis *Spomenik revolucije, Ljubljana, maj 1975*. Baza kiparskega dela je dvignjena na granitni podstavek, ki pa je ožji od nje, zato ne deluje preveč organsko, čeprav je arhitekt Ravnikar skulpturo dvignil z namenom, da bi podprl



avtorjevo intimno poimenovanje plastike kot *Drevo življenja*, in z željo, da bi se ta organsko vrasla v naravno kuliso že obstoječih dreves za njo. Osrednja proslava tridesete obletnice revolucije je bila 30. maja 1975 na Trgu revolucije v navzočnosti vseh glavnih slovenskih politikov, nekdanjih borcev in drugih obiskovalcev in ob tej priložnosti je bil Spomenik revolucije slavnostno odkrit (sl. 75, 76). Čeprav so bili objavljeni podatki o njem močno različni, so verjetno najbližji sledeči: končani bronasti spomenik tehta blizu 19 ton, brez podstavka je visok 11 metrov, širok 16 metrov, skupaj s podstavkom in ploščadjo pa se njegova višina izenači s širino. Na spomeniku je, kakor je pojasnil avtor v spodaj navedenih člankih, »kakih štirideset figur in imajo najrazličnejše dimenzije: nekatere imajo samo glave, druge so visoke tudi do deset metrov«. V tisku so še poudarili, da so že same mere skulpture, te »bronaste pesmi svobodi, ki pripoveduje o trajnosti in neminljivosti revolucionarnih prizadevanj naših in drugih narodov«, simbol veličine narodnoosvobodilnega boja in da njena višina simbolizira revolucionarno odločitev naroda za vseljudo vstajo (Maja Konvalinka, *Naš boj v bronu*, *Delo*, 11. april 1975). V *Dnevniku* so v vesti 'Spomenik revolucije' 18. aprila 1975 zapisali, da »vihrajoče zastave,





76. Množica na proslavi

množica človeških teles, vzpetih v upor, prikazujejo na spomeniku predvojni in medvojni čas naše revolucije«. Najlepše je kiparske odlike in umetniško idejo spomenika razložil Jože Curk v že omenjenem besedilu, objavljenem julija 1975: »Avtor spomenika, Drago Tršar, je to osveščanje ljudskih množic nakazal z vedno jasnejšo modelacijo figur, ki kipé iz anonimnega jedra spomenikove amorfne gmote. Izredno pričevalen spomenik, ki s svojo ekspresivno stilizacijo na moderen likovni način govori o zgodovinski usodi slovenskega naroda, s svojim gejzirjem oblik pa tudi o njegovi neustavljivi prihodnosti, pogojeni v njegovih prirojenih življenjskih sposobnostih. Te so bile doslej zaradi zgodovinskih krivic zavrté, sedaj pa odločno streme k svoji uresničitvi, nakazani s pahljačo vertikal.«

Na žalost je prekmalu prišel čas, ko se je prav ob veličastnem spomeniku Draga Tršarja izkazalo »osveščanje (naših) ljudskih množic« na popolnoma drugačen način, o čemer v samostojni Sloveniji pričajo zanemarjenost njegove lokacije, sramotno barantanje z lastništvom in neprestane grožnje z odstranitvijo (sl. 77–84).



77. Drago Tršar pred spomenikom leta 1975



78.–79. Spomenik danes





80.–81. Spomenik danes



82.–84. Današnje stanje spomenika in njegove okolice





## VIRI IN LITERATURA

Veliko dokumentov, od tega kar precej zelo pomembnih, ni več mogoče najti. Glavni viri o natečaju so zbrani v ciklostilno razmnoženi brošuri *Poročilo republiškega odbora za postavitev Spomenika revolucije na novem Trgu revolucije v Ljubljani*, ki ga je skupaj s prilogami izdala Socialistična zveza delovnega ljudstva Slovenije (SZDL) v Ljubljani julija 1963, vendar ni bila javno distribuirana. Nekatere poznejše dokumente iz arhiva SZDL hranijo v Arhivu Republike Slovenije (AS 537, RK SZDL, škatla 838). Nekaj gradiva iz raznih zapuščin hrani Muzej za arhitekturo in oblikovanje v Ljubljani. Nanje me je samoiniciativno opozorili dr. Bogo Zupančič. Presenetljivo skromno sta spomenik in njegovo nastajanje omenjena v monografiji Zorana Kržišnika (*Drago Tršar*, Ljubljana 1975). Ob koncu natečaja leta 1962 in ob postavitvi spomenika je bilo v slovenskem in jugoslovanskem tisku objavljenih nekaj novinarskih poročil, ki pa so zvečine površna in polna napak. Nekaj zanimivejših, predvsem tistih, ki puščajo glavno besedo avtorju spomenika, je omenjenih med besedilom.

## VIRI ILUSTRACIJ

- Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana: sl. 15, 43  
*Delo*, 22. 4. 1975, foto Joco Žnidaršič: sl. 70  
*Delo*, 23. 4. 1975, foto Janez Zrnec: sl. 71  
*Dnevnik*, 3. 5. 1975, foto Marijan Ciglič: sl. 72  
Fotoarhiv Moderne galerije ©, Ljubljana: sl. 2, 6–42, 67–69, 77; str. 4  
Fotoarhiv Dušana Tršarja: sl. 44  
*Glas*, 13. 5. 1975, foto F. Perdan: sl. 75, 76  
Zoran Kržišnik, *Drago Tršar*, Ljubljana 1975: sl. 66  
Lev Menaše, *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981: sl. 50  
Jure Mikuž: sl. 49  
Muzej za arhitekturo in oblikovanje ©, Ljubljana: sl. 4, 5, 73, 74  
Spletne baze: sl. 1, 48, 51–65  
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU,  
foto Andrej Furlan ©: sl. 3, 45–47, 78–84; str. 7







**Umetnine v žepu** je nova zbirka knjižnih žepnic, s katero Umetnostno-zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU zapolnjuje eno od vrzeli v razmišljanju, pisanju in branju o umetnostnih spomenikih in prostorih Slovenije ter v njihovem razumevanju. Prvo leto izhajanja je projekt podprla Mestna občina Ljubljana v okviru programa Ljubljana – svetovna prestolnica knjige 2010, zato so uvodne knjižice posvečene umetnostni dediščini prestolnice. V njih avtorji s strokovno tehtno in poljudno privlačno besedo, ki je hkrati bogato slikovno podprta, spregovorijo o umetninah in arhitekturnih spomenikih Ljubljane, tudi tako, da jih postavijo v širok družbeni kontekst. Knjižice nam ne pripovedujejo le o preteklih časih, v marsičem sicer tako podobnih današnjim, temveč skozi predstavitev kulturne in politične zgodovine živo nagovarjajo sedanost in prihodnost.

Spomenik revolucije Draga Tršarja dobiva s pričujočo knjižico prvo temeljito umetnostnozgodovinsko analizo in interpretacijo. Na podlagi dostopnih virov nam avtor pronicljivo razkriva zgodbo natečaja za spomenik in nastajanja te moderne javne plastike ter njen ikonografski okvir. V obdobjih, kot so bila 60. leta in kot je današnji čas, je takšnim naročilom le redko mogoče prerasti ideološke meje in nagovoriti predvsem s svojo izvirno likovno kvaliteto. Tršarjev spomenik revolucije, ki je našel svoj prostor v zavetju dreves na nekdanjem uršulinskem vrtu, je eden takšnih.

**Barbara Murovec**

