

Vinko Srhoj

Kuzma Kovačić - priroda, kultura i vjera kao korektivi modernističke skulpture

Vinko Srhoj
 Odjel za povijest umjetnosti
 Sveučilište u Zadru
 Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
 HR - 23 000 Zadar

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
 Primljen / Received: 9. 2. 2011.
 Prihvaćen / Accepted: 27. 4. 2011.
 UDK: 730:246(497.5)Kovačić, K.

Kiparsko djelo Kuzme Kovačića razmatra se u retropektivnom slijedu od početaka u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća do recentnih ostvarenja. Konstatira se da je djelo jednog od najosebujnijih kipara srednje generacije u nas trendovski neuklopljivo kako u prethodno "eksperimentalno" modernističko razdoblje, tako ni u "citatnu" postmodernu. Snažna baštinska ukorijenjenost u prirodi i djelima kulture i intimistička crta koja ističe osobnu uživiljenost u male teme u kojima se zrcali vječnost makrokozma, opredijelili su ovoga kipara da u svim svojim rješenjima traži tragove pojedinca u velikom povijesnom kontekstu kulture, vjere, običaja, politike. Razmatraju se i prvi put uspoređuju rješenja koja je u oblikovanju crkvenih vratnica dao Kovačić na katedrali Sv. Stjepana u Hvaru, s onima G. Manzua na Sv. Petru u Rimu i Sv. Laurenskerku u Rotterdamu, te Emilija Greca na katedrali u Orvietu. Razmatraju se i rješenja u sakralnom tematu koja čine značajan dio kiparova opusa, kao ponajbolja rješenja u novoj crkvenoj umjetnosti u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Ističu se i rješenja u okviru tzv. državotvornih projekata poput Oltara hrvatske domovine na Medvedgradu, kipova Franje Tuđmana i Dražena Petrovića, kao primjeri koje nisu mogli zaobići političke kontroverze, često i na štetu trijezne rasprave o njihovoj oblikovnoj vrijednosti. Konstatira se da je i u radovima s intimističkom i onima s političkom poputbinom, u galerijskim komornim formatima i u monumentalnim javnim rješenjima, Kovačić sačuvao izvorno intimističku, zbitu, nereprezentativnu formu koja je silnice usmjerila jezgri, umjesto da je ekspandirala u vanjsku retoriku.

Ključne riječi: Kuzma Kovačić, kiparstvo, sakralna umjetnost, javna skulptura, Oltar hrvatske domovine.

Kada je 1976. godine, zajedno sa slikarom Igorom Rončevićem i kiparom Peruškom Bogdanićem, prvi put samostalno izlagao i to u "konobi djedova",¹ u prizemlju obiteljske kuće preuređene u galerijski prostor u rodnom Hvaru, Kuzma Kovačić zacrtao je svoju kiparsku sudbinu sve do današnjeg dana. Dok su se Rončević i Bogdanić, također na počecima karijere, razvijali smjerom nadolazeće postmoderne (posebice Rončević, dok je Bogdanić još uvijek referirao na kasno modernističku tradiciju, a neki su zamijetili da mu je u mekim organskim skulpturama preuočljiva blizina Kovačićevu djelu, što će s vremenom nestajati), Kovačić je postao i ostao zavičajnim baštinikom. Do njega postmodernistička internacionalizacija umjetnosti nije doprla, a njezina opuštenost, pretilo obilje i eklektizam nisu mu predstavljali nikakav vidljiviji poticaj. Afirmirajući se baš u godinama nastupanja postmoderne, Kovačić kao

da uopće nije mario hoće li se uklopiti u trendovska strujanja na likovnoj sceni. Zarobljen i zatravljen zovom baštine, nimalo ga nije zanimalo citiranje i kompiliranje iz svjetskih izvora postmoderne, tako da se u njegovu djelu ne mogu naći ni natruhe novog ekspresionizma ili transavangarde. Već zarana, još jedan baštinik hvarskog zavičaja, koji je nadahnuto znao pisati baš o svom suotočaninu, kritičar Tonko Maroević, u predgovoru Kovačićevoj šibenskoj izložbi,² izdvajajući naslove dvaju eksponata "Iz prirode" i "Iz prošlosti", naglasio je da u tom kiparstvu postoje dva simetrična pola utjecaja: onaj prirode (školjaka, riba, valova, oblutaka, stabala) i onaj kulturnog nasljeđa, odnosno nasljedovane lokalne tradicije. Naravno, dodaje Maroević, kipar nije mogao ostati po strani od nasljeđa kiparskog moderniteta, od svog profesora Branka Ružića ili Ivana Kožarića, do C. Brancusija, H. Arpa ili H. Moorea. Ali, dodali bismo,



1. Kuzma Kovačić, Poslanica Mavru Vetranoviću, žbuka, 1980. (izvor: Kuzma Kovačić, Katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 1999. /dalje: Kat. 1999./, 25; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, An Epistle to Mavro Vetranović, plaster, 1980

prilagođenih stalnom korektivu baštinskog, odnosno dominaciji onih tragova podneblja i kulturne tradicije prohujalih stoljeća, koji prekrivaju svako modernističko kalemljenje iz internacionalnih izvora.³

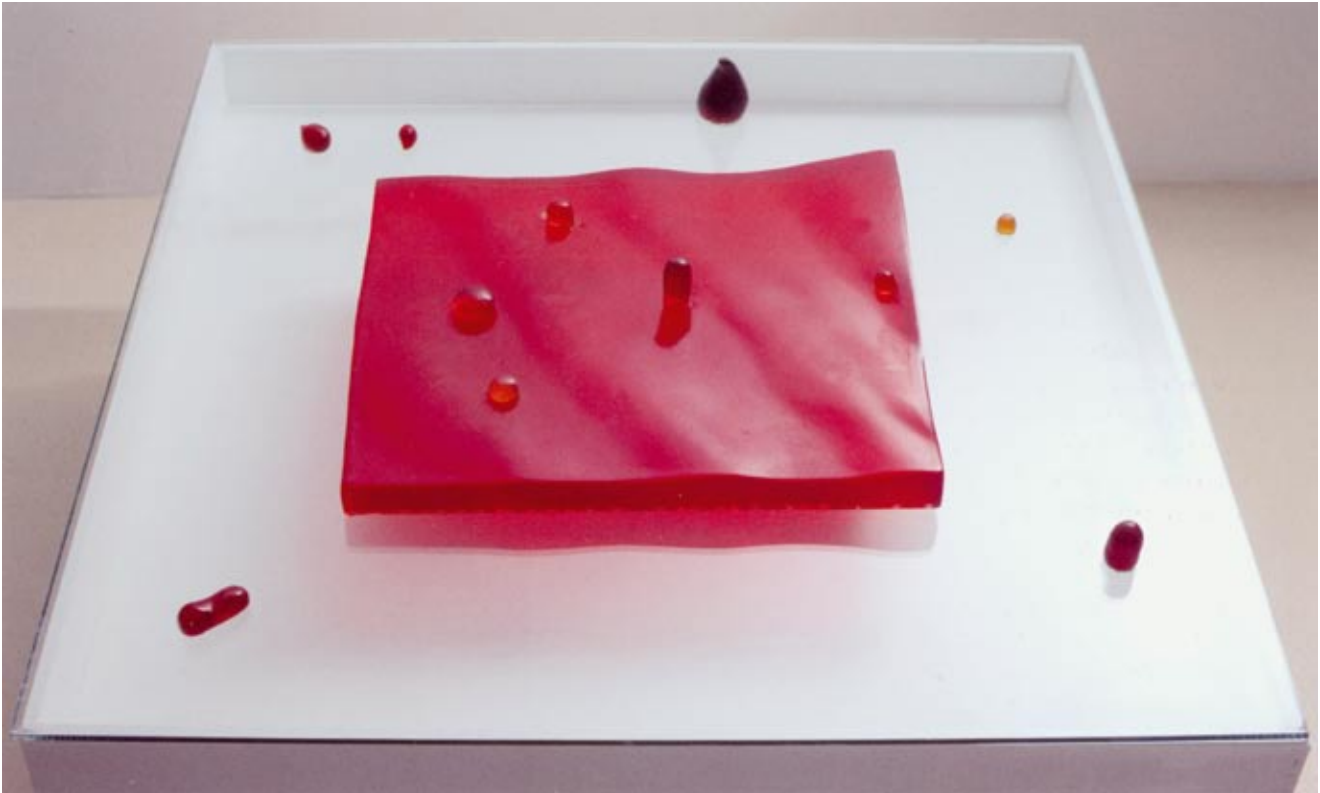
Već druga samostalna izložba Kuzme Kovačića u zagrebačkoj Galeriji Vladimir Nazor potvrdila je kiparovo tvrdokorno izbjegavanje trendova. Zajedno s kompanjom iz Galerije Na Bankete Igorom Rončevićem, Kovačić se predstavio kao onaj koji ne slijedi niti tzv. drugu skulpturu, niti sebi pripušta utjecaje postmodernih užitaka u obilju boje, tekstura i intermedijalnih prožimanja. U osvrtu na izložbu u časopisu *Čovjek i prostor*⁴ Tonko Maroević jasno daje do znanja da između Kovačića i Rončevića nema gotovo nikakvih dodirnih točaka, ne samo zbog različitih medija izražavanja. Jedino što ih vezuje, navodi, upućivanje je na literarne izvore (Kovačić) i glazbene predloške (Rončević). Maroević će uočiti da djela poput "O Cosme,

imamo tamo divnih stabala" (1977.) odlikuje određeni oblikovni purizam koji tada nužno priziva slična djela Ivana Kožarića, Jeana Arpa ili Alberta Vianija. No niti tada, da se iščitati između redaka Maroevićeva teksta, nema direktnih podsjećanja, a kamoli citiranja na postmodernistički način. Ni Kovačićovo "literariziranje" nije od one razbarušene vrste miješanja svega sa svime, kakvo vidamo u "nedosljednoj" postmoderni. Jedna ideja uvijek do kraja prožima strukturu kipa, tako da on uvijek djeluje modernistički cjelovito i dosljedno, a ne postmodernistički fragmentarno i stilski hibridno. Zanimljiv primjer metaforičke skulpture čini rad "Sedam smartnih grihova" (1976.) koji se sastoji od sedam kartonskih kutija, rastvorenih, otvorenih, zašivenih ili vezanih konopom. Neizbježne asocijacije kreću se prema konceptualnoj skulpturi, i još više prema nekim oblicima *arte povere*. Kutije, s druge strane, ne nude neki sadržaj (skriven ili razoktriven), nego su metaforičke asocijacije prema vrstama grijeha, a, mada bez izravnih veza, posjeduju neku imanentnu antropomorfizaciju, u smislu tijela nositelja neke "grješne" osobine. Da je nastavio tim putem, što je malo vjerojatno za njegov senzibilitet, Kovačić bi postao bliži strukturalistima nego metaforičarima, bliži "drugoj skulpturi" koja je isticala "primarnost, autoteličnost, jednostavnost, čistoću".⁵ No za razliku od onih koji su u skulpturi, poput Peruška Bogdanića, više voljeli introvertne znakove i do oskudnosti jezgrovite oblike, Kovačić je tražio više, čak više i od onoga što se smatralo mogućim uprizoriti u kiparstvu. Grgo Gamulin će stoga zapisati kako Kovačić



2. Kuzma Kovačić, Život Sv. Franje Asiškoga, staklo u boji, 1981. (izvor: Iskorak u kiparstvo, Katalog izložbe, Galerija umjetnina, Split, 2010. /dalje: Kat. 2010./, 20)

Kuzma Kovačić, Life of St. Francis of Assisi, coloured glass, 1981



3. Kuzma Kovačić, Evo se more znoji krvavim znojem, poliester u boji, 1977. (izvor: Kat. 2010., 5; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, Behold, the Sea is Sweating Blood, coloured polyester, 1977

“gleda i modelira godišnja doba, more, postaje križnog puta, propovijedi, poslanice, evanđeliste i svece - očito: teme kiparski, rekli bismo, nemoguće”.⁶ No u svojoj načelnoj i na momente oduševljenoj potpori mladom kiparu, Gamulin zamjećuje i opasnosti na njegovu putu. One vrebaju, smatra Gamulin, u udaljavanju od skulpture prema izvanplastičkim asocijacijama sadržanima u nazivima koji usmjeravaju s druge strane oblikovanja: prema svijetu ideja. “Ta hitnja prema nazivu i asocijaciji”, tvrdi Gamulin, mogla bi nas odvesti do konceptualnog nepostojanja oblika, “do beskrajnog prostora preko granice, izvan kiparskog govora, do šutnje”.⁷ Gamulin svoju bojazan od Kovačićeva skretanja na put konceptualizacije kipa odagnjuje bodrim povikom preuzetim od Igora Zidića: “Ajde Kuzma! Što čekaš?”⁸ jamačno misleći kako je i u najoskudnijoj kiparovoju kompoziciji uvijek toliko mogućnosti da one mogu posljediti množenjem novih kipova, a ne zatvaranjem u konceptualni ikonoklazam jedne definitivne ideje. I Ive Šimat Banov, pišući u *Životu umjetnosti*, povodom Kovačićeve izložbe u Salonu Schira, daje do znanja da je Kovačić daleko od purizma savršenih oblika još savršenijih ideja, kakav nalazimo u djelima C. Brancusija ili J. Arpa, ali, mogli bismo dodati, i od ispoliranih i do visokog sjaja uglačanih skulptura

generacijski i zavičajno bliskog Slavomira Drinkovića. Banov će istaknuti naglašenu ruktovrnost, drhtaj “nesigurne” ljudske ruke vidljiv u formi i na površini Kovačićevih kipova, ali i hirovit utjecaj prirode koja je oblike znala prošupljivati, istanjivati, erodirati. “Njegove bi radove zapravo trebalo odnijeti na morske hridi da ih more ispire, na pješčane uvale i škrljate zavale, na morska žala među rasute kamene oblutke...”⁹ poetski će Banov progovoriti o kiparstvu koje osluškuje vječnu mijenu prirode i oponaša savršeno nesavršenu oblikotvornost “velikog tvorca”.

Osamdesetih godina nastaje bitan broj onih djela koje Kovačića predstavljaju kao tvorca svojevrsne sinteze ljudskog i prirodnog oblikovanja. Primjerice, “Poslanica Marku Vetranoviću” (1980.; sl. 1) organski je spoj fragmentarne arhitekture (naznaka krovne ili zabatne konstrukcije male kapelice) i kocke koja kao da je tek odlomljena od prirodne gromade. No kubična forma, koliko god podsjećala na djelo prirode, nikada više neće biti samo njezino vlasništvo, jer ju je artikuliranje arhitektonskog oblika zauvijek premjestilo među djela dotaknuta tvoračkom rukom čovjeka. Isto se dogodilo, primjerice, s “Putopisnom bilješkom” (1981.) koja jednako podsjeća na izuzeti dio nekoga arhitektonskog



4. Kuzma Kovačić, Ljeto 1957., staklo, 1982. (izvor: Kat. 2010., 13; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, Summer of 1957, glass, 1982

sklopa na kojemu je nepravilne ureze očito ostavila ljudska ruka, punktirajući masu zagonetnim tragom neke šiljate naprave ili, možda, grebanjem ljudskih noktiju. Ako je vjerovati autoru koji je skulpturu nazvao bilješkom s puta, moglo bi biti riječi i o arhaičnom prapočelu nekog pisma, prvim zarezima prije početka pismenosti, dok su slova još bila samo vijugave crte u mraku spilje. Dok su navedeni radovi izvedeni u čvrstim neprozirnim "zemljanim" materijalima kao što je žbuka ili pečena zemlja, radovi poput "Život Sv. Franje Asiškog" (1981.; sl. 2) ili "Evo se more znoji krvavim znojem" (1977.; sl. 3), te "Ljeto tisuću devetsto pedeset i sedme" (1981.; sl. 4) ili "Propovijed Sv. Antuna Padovanskog ribama u Riminiju" (1979.; sl. 5), stakleni su (ili od pleksiglasa) volumeni koji žive u paradoksalnom stanju očvrslje tekućine. Kovačićeve staklene skulpture, naime, isječak su vodenog svijeta, kocke tekućine koja nije promijenila agregatno stanje, a ipak je izuzeta iz mora kao što bi od planine bio izrezan kamen, ili od stabla izuzet iver. No, kao što u staklenim kockama vidimo tekućinu, jednako ju zamjećujemo i u neprozirnoj čvrstoj masi pečene zemlje u radu "Svakog je dana odlazio na obalu jezera" (1983.; sl. 6). Mreškanje čvrste površine dovoljno je da i u toj neprozirnoj tmastoj kocki doživimo površinu valovima pokrenutog jezera.

Izložbe u Studiju Galerije Forum (1982.) u Zagrebu i Gradskoj loži Galerije umjetnina u Zadru (1983.) Kovačićevu su uspjehu samo pridodale novi glas hvale i podrške. Pišući predgovor u Katalogu zagrebačke izložbe, Zvonko Maković zauzeo se za promjenu fokusa sa zavodljivih Kovačićevih naslova na samu skulpturu. Maković zamjera kritičarima da su preveliku pažnju poklanjali nazivima skulptura i asocijacijama koje od njih

vode u evokaciju izvanplastičke nostalgije mediteranskog kampanilizma. Umjesto takve privlačnosti verbalnog, Maković nudi privlačnost same skulpture. Smatra da je najvrjednija osobina ovog kiparstva sadržana u izboru materijala i njegovoj obradi. "To je ključ koji otvara čitav misterij", naglašava Maković, zaključujući da svojstvo izabrane tvari prati proces nastanka kipa, i da kipar "svoj rukopis utapa u prirodne osobine materijala".¹⁰ Kritičar tako naglašava onu za Kovačića važnu osobinu empatijskog, odnosno apsolutne bliskosti između svojstva materije i njezine obrade, između vibracije tvari i titranja umjetnikova duha u skladnoj eufoniji poistovjećenja. Kad već govorimo o psihologiji te umjetnosti, valja spomenuti i zamjedbnu Antuna Travirke povodom zadarske izložbe kipara. Uočavajući kako Kovačić ne pati od velikih formata i tema, nego da su mu bliže radosti maloga i



5. Kuzma Kovačić, Propovijed Sv. Antuna Padovanskog ribama u Riminiju, poliester u boji, 1979. (izvor: Kat. 2010., 8; foto: Ante Verzotti)
Kuzma Kovačić, St Anthony of Padua Preaching to Fish in Rimini, coloured polyester, 1979

ushiti zavičajnoga, Travirka ističe da se kipar pritom "ne obraća strastima, već je uvijek upućen finijim strukturama unutrašnjeg života - kontemplaciji, sjećanju i osjećajima".¹¹ Dakle, da nije riječ o pustopašnom Mediterancu, usijanoj južnjačkoj glavi, ekspresionistu, nego o mirnom i razboritom otočaninu, intimistu i bogobojaznom adorantu svega što nikne i raste u zavičaju. Općenito bi se za Kovačićev odnos prema prošlosti, s kojom kao da je on u neprekidnom dosluhu, moglo reći da je taj kipar

potpuni subjektivist. “Ne hajući za velike događaje i slavna djela povijesne kronike... radije bira izdvojene intimističke fragmente, s većom pažnjom osluškuje slabašne šumove iz velike daljine koji pričaju o nečijoj melankoliji, popodnevnom odmoru, odlasku na obalu jezera, minulom godišnjem dobu (...). Oko naizgled neznatnog događaja izgradit će velebno zdanje kipa, dok će nadaleko čuvenu epizodu svesti na razmjere slabašnih ureza u kiparsku površinu, na anonimian otisak stopa u pustinskom pijesku”, zapisao sam povodom Kovačićeve izložbe u hvarskoj galeriji Arsenal.¹² Kovačić pritom želi da naša pažnja bude usmjerena “sad prema kontekstu kulture i tradicije, sad prema strukturama površine”,¹³ i u tome, između privatnog i kolektivnog, značajnog i beznačajnog, intimnog i javnog,¹⁴ ne vidi nikakvu opreku. Baš kao što je ne vidi između reprezentativnih tradicijskih materijala u kiparstvu i trivijalnih suvremenih materijala korištenih u doista reprezentativnom broju: pamuka, stakla, spužve, smole, papira, celofana, žice, kartona, pleksiglasa i poliestera, srebrnih i zlatnih listića, pijeska, zemlje, stiropora, čavala, žbuke, svjetla.

Djelo koje će zbog svoje svrhe i javne nazočnosti, a svakako zbog inovativnog duha koji ipak ne iznevjerava tradiciju, priskrbiti Kovačiću ime obnovitelja suvremene sakralne umjetnosti, su “Vratnice hvarske katedrale” (1987.-1990.; sl. 7). Okušavajući se na teškom zadatku ilustriranja biblijskih tema, Kovačić je morao izbjeći zamke oponašanja tradicije ili nesakralnog modernizma, ali i onu sladunjavost i kičersku “bogobojaznost” koja je kroz čitavo dvadeseto stoljeće preplavila oltare i propovjedaonice, crkvene interijere i eksterijere, svjedočeći podjednako o lošem ukusu crkvenih naručitelja i njihovih umjetničkih izabranika. Možda je sretna okolnost i to što je Kovačić i praktični vjernik i dobar umjetnik, pa se pozitivan rezultat mogao slutiti. Sljubljenost osjećaja za kiparsku mjeru i osobne uživljenosti u vjerske teme (jer Kovačić i navodi da je djelo napravio na Slavu Božju) urodili su iznimnom tvorbom za neki crkveni ansambl u novije vrijeme.¹⁵ Kada su vratnice ugledale svjetlo dana, nisu izostali oduševljeni komentari struke ali i šire javnosti.¹⁶ Kovačić je od prvotne ideje da se na vratnicama katedrale Sv. Stjepana prikaže povijest hvarske nadbiskupije, krenuo



6. Kuzma Kovačić, Svakog je dana odlazio na obalu jezera, obojena pečena zemlja, 1983. (izvor: Kat. 1999., 30)

Kuzma Kovačić, Every Day He Used to Come to the Lakeside, coloured terracotta, 1983



7. Kuzma Kovačić, Vratnice hvarske katedrale, bronca, 1986.-1990. (izvor: Kat. 1999., 37)

Kuzma Kovačić, Hvar Cathedral Door, bronze, 1986-1990



8. Kuzma Kovačić, Petar Hektorović, bronca, 1988. (izvor: Kat. 1999., 40)
Kuzma Kovačić, Petar Hektorović, bronz, 1988



9. Kuzma Kovačić, Hanibal Lucić, bronca, 1988. (izvor: Kat. 1999., 41)
Kuzma Kovačić, Hanibal Lucić, bronz, 1988

prema univerzalnijim temama vezanima uz Krista. Nije se ni mogao ni htio uhvatiti ukoštac s poviješću jedne lokalne crkvene organizacije, nego se radije opredijelio za Kristovu Crkvu. Osam polja vratnica, uz tekstualne komentare urezane u bronzu podno prizora, opisuju tako Stvaranje svijeta, Silazak Duha Svetoga, Mariju s Djetetom, Raspeće, vinograd, ribolov, procesiju na hvarskom trgu, te Hvarsku biskupiju kao brod koji plovi morem. Naravno, i u motivima koji izgledaju sasvim profano, poput istezanja mreža ili radova u vinogradu, utkana je Kristova podrazumijevana nazočnost. Jer upravo uz Krista spominje se mreža kao prisposoba o nebeskom kraljevstvu, ali i vino-krv, Bog-vinogradar, Krist-trs, i slično. U pravu je stoga Igor Zidić kada u Kovačićevoj tvorbi vidi prebacivanje težišta s lokalnog na univerzalno, pišući o vratnicama crkve kao mjestu gdje svaka vjernička duša ne ulazi u mjesnu instituciju, nego joj se otvaraju zajednička vrata neba.¹⁷ Pišući o "Vratima naše vjere", kako je vratnice nazvao sam

Kovačić, istaknuo sam, kako i u ostalim svojim radovima kipar dokazuje, da ništa u svijetu nije toliko beznačajno da ne bi imalo određenu ulogu u poretku stvari. Tako se iza oholih zdanja ljudske taštine, iza velikih građevina, carskih rezidencija, slavluka i trijumfalnih lukova, i u neuglednim kamičcima ljudske skromnosti može kriti mudrost vječnosti. Kovačić se zato ni na vratima katedrale nije predao ceremonijalnoj slavi uzvisivanja velike prošlosti. On, uostalom, i nije od onih koji "rekonstruiraju velike građevinske ansamble, ne privlače ga monumenti zemaljske moći i svjetska čuda koja streme uvijek jednako dalekom nebu. Njegove simpatije zadobit će, naprotiv, ogrebotina u zidu, nevješt zapis u kamenu, koji kao kakvim čudom odolijevaju zubu vremena, trajanjem nadživljujući slavne palače i hramove rastočene u prah".¹⁸ Sam će Kovačić u vezi s vratnicama u novinskom razgovoru reći da je time izražena njegova "vjera u povijest spasenja koja je ilustrirana prizorima iz našeg življenja i kroz rad u vinogradu i na ribarenju,

kao povijest spasenja kroz ljudski rad i napor". Dakle, isključivo vjersko-institucionalnu dimenziju zamijenit će širi obzor oduhovljenog bivanja-rada, prožetost svekolike stvarnosti religijskim duhom. Pritom nema malih stvari u kojima taj duh ne prebiva, nego su upravo one male ali esencijalne "posude duha" kontaminati one zračne domovine o kojoj govori Zidić. "Takvom oduhovljenošću zrače i 'najsitnije' teme Kovačićeve plastike i najrudimentarniji zahvati u materiji".¹⁹



10. Kuzma Kovačić, Opis početaka hrvatskog kiparstva, obojano drvo i pamuk, 1983. (izvor: Kat. 2010., 19; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, *A Description of the Origins of Croatian Sculpture, coloured wood and cotton, 1983*

Kao zasebni radovi koji krasi interijer katedrale stoje poprsja hvarskih humanističkih književnika Petra Hektorovića (1988.-1990.; sl. 8) i Hanibala Lucića (1988.-1990.; sl. 9), nastali u vrijeme kada i same vratnice. Unoseći u crkvu predstavnike baštinske kulture, koja nije samo vjerska, Kovačić je još jednom istaknuo kako s podjednakim žarom prema svemu što daje zavičaj pristupa i "sakralizaciji" svjetovnoga. I Hektorović i Lucić tako

zavrjeđuju svoje udomljenje pod svodom crkve jer je ona i za samog Kovačića (a čini se i za one crkvene strukture koje nisu smatrale zazornim usred sakralnog prostora podizati spomenike dvojici književnika) prostranija od same vjere, kvintesencija ukupne duhovne kulture koja uspijeva u zavičaju. Oblikujući humanističke hvarske velikane, Kovačić je primijenio ona oblikovna načela koja je koristio i u neportretnoj odnosno nefigurativnoj skulpturi. Naime, mada je Kovačić figurativni kipar, njegove su teme često simbolizacijske vrste koje podsjećaju na situaciju, osjećaj, životnu zgodu.²⁰ Njihova opisna figurativnost redovito je u drugom planu, pa je tako i s Hektorovićem i Lucićem, kao portretno-figurativnom temom *par excellence*. Pišući o tim kipovima primijetio sam kako nema velike razlike između "situacionizma" "Opisa početaka hrvatskog kiparstva" (1983.; sl. 10) ili "Velegorkog" i portreta pjesnika. Jer i humanisti kao da čvrsto stoje u dosluhu s prirodom koja heraklitovski otječe, odnoseći i "vjetrovite" dijelove poprsja (Lucić), ili ih mreška poput vodene površine (Hektorović). Kao da kipar prisustvuje njihovom rođenju i pomaže u oslobađanju iz zagrljaja elemenata, koji će na kraju opet pod svoje uzeti umna lica hvarske renesanse, trošeći ih kao što brazda koru drveta ili mreškajući kao što čini s morskom površinom. Tada sam zapisao: "kao da kamen, vjetar i more porađaju iznimna bića koja će potom biti kadra opjevavati tu istu prirodu-roditeljicu".²¹ Pišući jednom prigodom o Kovačićevu kiparstvu, Guido Quien u sažetoj je konstataciji ustvrdio kako je tu razvidno da "tvar pamti putanju". Nadalje pojašnjava da "iako figuralnog predznaka, ti su oblici oljušteni od onoga što vremenom lakše otpada. Kao da su ostale same jezgre. Dojam pojačava izrazita tvornost, nagriženost i napuklost".²²

Na sličan način na koji je riješio vratnice katedrale i poprsja znamenitih Hvarana (tu valja spomenuti da uz Lucića i Hektorovića, Kovačić od mjesnih crkvenih vlasti dobiva i narudžbu za poprsje biskupa Pušića), kipar rješava i kameni oltar za hvarsku katedralu. Oltar je pravokutna oblika s dominantnim križem u krugu koji simbolizira tzv. sunčani križ, za koji Kovačić, kao suosjećajni i smjerni, ali ne podložni sljednik baštine, nalazi predložak na starom oltaru katedrale. Time, što mu je uvijek važno, potvrđuje nakanu da bude čovjekom kontinuiteta, a ne inovacije, odnosno da se uvijek, kada je to moguće i ne vodi u ilustrativnost, nasloni na one tragove prošlosti koji su nataložili iskustvo i odoljeli vremenu makar i u slabašnim otiscima. Čak se može reći da mu ti slabašni otisci koji odolijevaju vremenu i prkose prolaznosti više imponiraju nego zdanja koja su i mišljena i stvarana kako bi nepromijenjena trajala u vječnosti. Takve je tragove razasuo kao plitki reljef i na stranama prednje oltarne plohe. U samom križnom krugu

nalazimo reljefne izbočine koje najviše podsjećaju na riblju krljušt, a na lijevoj i desnoj strani od križa utisnuti su tragovi koji, svojim oblicima, opet zazivaju morska bića, možda ribe koje plivaju ili njihove u kamen utisnute fosilne ostatke. Kovačić ni kad oblikuje dio crkvenog namještaja očito ne može bez priziva prirode, pa mu je i Kristov znak dijelom njezinih pojavnih oblika, jedan od znakova u krajoliku. Citirajući Jeana Clairea, ustrajni pratitelj Kovačićeva umjetničkog puta Milan Bešlić zapisat će: "Prošlost oploduje sadašnjost, a sadašnjost bude prošlost, pod neobičnim i uznemirujućim suncem svijesti".²³ To "sunce svijesti" možda je upravo Kovačićev oltarni sunčani križ, koji osim što govori o prošlosti oblika (križ na starom oltaru) iskazuje i mogućnost interpoliranja staroga u novo, odnosno mogućnost da se novi oblici približe drevnima a da opet ništa ne gube od svoje aplikativnosti u suvremenosti, nego da budu, kako kaže Claire, "uznemirujuće neobični", obasjani, dakle, svezremenskom aktualnošću. Ta je pak aktualnost moguća upravo kroz interpretaciju a ne kopiju, kroz osobno svjedočenje empatijski suživljenog umjetnika, koji donosi novu formu koja nam izgleda uznemirujuće neobična, dakle i dotad neviđena.

Promatrajući vratnice katedrale Sv. Stjepana u Hvaru, nameću se usporedbe s nekim egzemplarnim rješenjima brončanih katedralnih vrata, onima Emilija Greca na katedrali u Orvietu i Giacoma Manzùa na Sv. Petru u Rimu i St. Laurentskerku u Rotterdamu. Grecov i Manzùov rad više sliče međusobno nego što iskazuju bliskost s Kovačićevim rješenjem. Kod Emilija Greca u prizorima vratnica vlada stiješnjenost klasičnoga *horroris vacui*, likovi u scenama su u međusobnoj interakciji koja podiže tenziju događaja i čini ga izrazito dinamičnim. Vratnicama vitlaju dramatične geste i zbivanja koja onespokojavaju. Što se tiče veličine polja samih vratnica, unatoč nejednakoj količini likova koji u njih moraju stati, ipak vlada kompozicijski nerazmjer koji je vizualno neugodan zbog uvećanja dvaju gornjih polja. Giacomo Manzù pak oblikovao je Vrata smrti za vatikansku baziliku Sv. Petra sa znatno prorjeđenijim likovima i s više slobodnog prostora među njima, tako da i povećavanje gornjih dvaju polja vratnica ne guši kompoziciju kao kod Greca gdje se težina raspoređuje na gornja, a ne, po logici stvari, na donja polja. Kod Manzùa vlada klasicizirajući moment, izravnije pozivanje na velike prethodnike poput Donatella, Jacopa della Quercija ili čak "likvidnih" voštanih površina Medarda Rossa. Na brončanim vratima St. Laurentskerk u Rotterdamu očišćenje pozadine još je naglašenije, a inzistiranje na drapiranju površine stvara visokoreljefnu strukturu gdje tkanina, a ne figure, iskoračuje u prostor. Iluzionizam tkanine kao da je glavni akter dinamike prizora, pa

likovi, potisnuti u pozadinu, kao da igraju drugorazrednu (dinamičku) ulogu. Kovačićeve hvarske vratnice nemaju ništa od klasične gotičko-renesansne oblikovnosti, primjetne kod navedenih autora. Kovačić kao da se obraća dubljim slojevima tradicije oblika, pa u zbitim i robusnim formama prepoznavamo ranokršćanski oblikovni način. No, kod njega više dolazi do izražaja zaziv pučke dirljivo sentimentalne religioznosti, zavičajni *genius loci* njegove mikrosredine kakva nema u prije spomenutih autora. Svakako valja istaknuti i još jednu Kovačićevu posebnost sadržanu u poetizaciji prizora (koje opet nema kod Greca i Manzua), u svojevrsnoj liričnosti prizora koja ne uzmiče niti pred potresnom scenom Kristova raspeća. Da ne govorimo o tome da je Kovačić namjerno birao scene u kojima općenito nema dramatičnih i epski opširnih momenata, od prizora iz Geneze do nježne Bogorodice i hvarske procesije.

No čini se i da su vrata hvarske katedrale na neki način usmjerila Kovačića prema javnoj skulpturi koja će umjesto anonimnih simbola ranijih djela donositi reprezentativne ambleme vjerske i domoljubne tematike. Zapravo je Kovačić u devedesetima krenuo u "oslikavanje" vjersko-nacionalne tematike (netko bi rekao državotvorne umjetnosti rezervirane za miljenike režima) koja je korespondirala s ukusom nove hrvatske vlasti predvođene HDZ-om i predsjednikom Franjom Tuđmanom. No i na tim "državotvornim" zadacima Kovačić nije gubio glavu udovoljavajući snobovskim političarima i novokomponiranim vjernicima. Ali je ipak zamjetno da je, primjerice, s "Velegorkog", "Evo se more znoji krvavim znojem" ili "Opisa početaka hrvatskog kiparstva" prešao na svojevrsni lirski realizam ilustriranja papa, svetaca, oltara domovine, Krista, Posljednje večere, Franje Tuđmana. Naravno, to ne znači da je izgubio vitalnost i potenciju, niti da su ti radovi loši, nego da je jednostavno načinio zaokret prema nekoj vrsti realizma i reprezentacije likova, a ne njihova oznakovljenja i simbolizacije, kakvi su bili do "državotvorne renesanse". Spomenik papi Ivanu Pavlu II. u Selcima na Braču (1995.-1996.; sl. 11) ima tako svojstva portretnog realizma koji je sav na strani deskripcije lika, fizionomske opisnosti lica, odjeće i gesta, s dinamizmom koje mu daje sporo koračanje prema zdencu. Papa je postavljen na nagnuti postament kao da silazi, a zdenac prema kojemu korača je uzdignut, što situaciju čini nelogičnom. No sve u svemu Kovačić je i u realizmu pune figure dokazao da je najbolje oblikovao lik kojemu su se mnogi udvarali svojim kiparskim prijedlozima, često ne dosižući više od pukog opisa ili, još češće (što je vidljivo i na djelima pristiglim za Selca), groteskno vežući stilizirana znamenja i simbole vjere sa školnički shvaćenom zadaćom ilustriranja lika. Kovačićeva Papu, ali i Franju Tuđmana, postavljenog



11. Kuzma Kovačić, Spomenik papi Ivanu Pavlu II., kamen, 1995.-1996. (izvor: Kat. 1999., 55)

Kuzma Kovačić, A Monument to Pope John Paul II, stone, 1995-1996

u mjestu Škabrnja kod Zadra, karakteriziraju vrsnoća portretne obrade, s nimalo patetizacije lika, što je gotovo pravilo kod kiparskih transpozicija važnih osoba. Prije bi se moglo reći, kako je zamijetila i Vesna Kusin, da je Papa intimiziran i deheroiziran. "Nema tijare, nema štapa, nema svečanog habita. Sve je jednostavno i jasno. Nema cizeliranih detalja... Nema ni jedne oštre linije, ravnih ploha. Sve je umjerena kretnja i istovremeno unutarnja mirnoća".²⁴ Sličan dojam Kovačićeva je skulptura ostavila i na kritičara Tomislava Lalina.²⁵ No valja primijetiti da Papinu figuru, kao i onu Franje Tuđmana u Škabrnji, karakterizira jedan u najmanju ruku dvojbjen postupak (u Tuđmanovoj skulpturi naglašeniji). Naime, obrada draperija koja leluja na vjetru na neki način neobično sapinje likove, kao da je riječ o umatanju u gazu i ovijanju tijela na način koji neodoljivo podsjeća na povoje u koje se stavljaju mrtva tijela. Na Tuđmanovoj figuri, mada dobro oblikovanoj, dojam umatanja ili odmatanja tijela

ostavlja nelagodan utisak "hororizacije" scene, kao da je riječ o mumificiranoj osobi koja ustaje iz svog zagrobnog počivališta. Taj se dojam, međutim, odnosi samo na donju polovicu tijela.

Kovačićeve religijske teme s dosta su uspjeha tretirane i u poduhvatima za katolička zdanja u susjednoj Bosni i Hercegovini. Bilo da oblikuje lik heroine "Dive Grabovčeve" (1995.-1997.; sl. 12) u punoj plastici na Kedžari u Rami, ili da je izrađuje u reljefu na vratnicama Franjevačkog samostana u Rami, Kovačić se upušta u sličan poduhvat kao i na vratnicama hvarske katedrale i pri izradi bisti za samu hvarsku crkvu. No, primjetan je bitniji priklon realističnosti, a potiskivanje u stranu simbolizacijskog (oznakovljenog) momenta. Ako je kip Dive na Kedžari još dramatično ekspresiviziran, onaj na ramskim vratnicama ima gracilnost ljupkog djevojaštva. Rađen prema predlošku poznate slike "Gospa Sinjske", reljef



12. Kuzma Kovačić, Ramske vratnice - Diva Grabovčeva, bronca, 1995.-1997. (izvor: Kat. 1999., 56)

Kuzma Kovačić, Rama Door - Diva Grabovac, bronze, 1995-1997



13. Kuzma Kovačić, Vratnice župne crkve u Rašeljama, bronca, 1997.-1998. (izvor: Kat. 1999., 61)

Kuzma Kovačić, Rašeljke Parish Church Door, bronze, 1997-1998

“Gospe Ramske” također je opisniji i graciozniji od prizora s hvarskih vratnica. Kao da Kovačić u novijim djelima za Crkvu teži prema naglašenijoj ilustrativnosti i “senzualizaciji”. Kao da ga na temama religiozne tematike za bosansko-hercegovačke prostore preplavljuje opisnost i ilustrativnost kakvu tamošnji naručitelji priželjkuju. Tako će i taj primjer s vratnica opteretiti aplikacija makete-reljefa same crkve u podnožju Gospina poprsja u kvadratnoj mandorli podupiranoj dvjema figurama, a staklene inkrustacije na vrhu djelovati pomalo stranom materijom u okruženju bronce. Vratnice župne crkve u Rašeljkama (1997.-1998.; sl. 13) pak, iako slijede rustikalnu Kovačićevu oblikotvornost, ipak pokazuju svojevrstan zamor rješenja koje je za Kovačića neuobičajeno stereotipno (simetrija koja ide od vrha do dna vratnica udaljšavanje je od kiparova karakterističnog narušavanja pravilnosti i “pučke” asimetričnosti). Na poziv ramskih fratara Kovačić je

izveo i slobodni skulpturalni ansambl “Posljednje večere” smješten u okrilju samostana na Šćitu. Taj rad je izveden kao kružna D-forma (antički uzor, ali i ranokršćanski koji se je održao u istočnoj kršćanskoj tradiciji) s okupljenim apostolima i Kristom u sredini koji se nalazi na kraju ravnog dijela stola s podignutim kaležom. Na samom stolu kao centrirajući motiv nalazi se kruh s urezanim križem. Zanimljivo je da je Kovačić jedno mjesto za stolom ostavio praznim za svakog pojedinca koji je pozvan na, kako autor navodi, gozbu ljubavi. Pišući o tom skulpturalnom ansamblu Mirko Jozić će primjetiti da je pristup Kristu moguć preko samog Jude (koji među apostolima jedini nema aureolu), koji se izdvaja iz grupe ali joj i pripada. Jozić smatra da upravo Juda simbolizira čovjekovu grješnu poziciju prema Bogu, odnosno Kristu. “Zato će svaki iskreni religiozni gledatelj, koji hoće vidjeti Krista, morati stati pokraj Jude”.²⁶ No, primjećuje Jozić, i bez



14. Kuzma Kovačić, Iz katakombi, objeljeno drvo, 2000. (izvor: Kat. 2010., 27; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, From the Catacombs, white-washed wood, 2000



15. Kuzma Kovačić, Zahvala benediktincima, obojano drvo, 1983. (izvor: Kat. 2010., 21; foto: Ante Verzotti)

Kuzma Kovačić, Gratitude to Benedictines, coloured wood, 1983

takva Jude (prisposobiva, uostalom, svakom čovjeku razdiranom sebičnim motivima usuprot žrtvovanju za zajednicu) nema Posljednje večere, što je Kovačić naglasio i kompozicijskom ravnotežom, jer bi se bez njega ona, po Joziću, prevrnula. Što se tiče same skulpture i njezine dirljive pučke oblikotvornosti, mogli bismo se složiti s Jozićem da ta skulptura ne bi mogla biti spomenikom nekoga gradskog trga, nego upravo samostanske ili seoske sredine, kamo se u svojoj jednostavnosti i koncepcijskoj komornosti idealno uklapa.

Od velikih javnih projekata Kuzme Kovačića valja izdvojiti onaj skulpturalni za Oltar hrvatske domovine na Medvedgradu. U javnosti je oko tog projekta nastaloga za vrijeme predsjednika Franje Tuđmana (1994.) bilo dosta prijepora, od načina obnove feudalnog burga do ideje da se Domovini podižu oltari izvan konfesijske namjene. No gotovo su se svi složili da je skulpturalni ansambl Kuzme Kovačića najbolje što se u toj laičkoj sakralizaciji prostora dogodilo. Kovačić je, ugledajući se na šahovsko polje hrvatskog grba, postavio velike kamene blokove različite veličine koji

ujedno podsjećaju na ruševne ostatke nekog zamka ili grada. Da bi udovoljio simboličkoj strani skulpture, autor je dopremio različite vrste kamena iz svih hrvatskih krajeva i opremio ih znamenima hrvatske državnosti.²⁷ Za razliku od tolikih “domaćih zadaća” na temu hrvatske državne samobitnosti, koji su godinama od osamostaljenja srozavali razinu ukusa i unižavali kiparsku struku, Kovačićev domoljubni zadatak pokazao se punim pogotkom. Naime, “topli minimalizam” Kovačićevih kubusa daleko je od geometrijske strogosti



16. Kuzma Kovačić, Dražen Petrović, bronca, 2006. (izvor: www.flickr.com/photos/g6/3304341240/)

Kuzma Kovačić, Dražen Petrović, bronze, 2006

a opet priziva geometriju, ali onu nagrizenom vremenom i ugrađenu u utilitarno zdanje nekog zida ili građevine. Zato se na površini tih "iskrzanih" i površinski okrhnutih kocaka vidi sva različnost kamenih struktura, poroznost i granulacija, ali i otisci čovjeka nastali klesanjem. Osim kamena, tu su i obojene staklene forme u razini zemlje koje oplakuju kamena postolja poput morske ili riječne površine. Pojedini dijelovi, svojevrsne staklene suze, odvajaju se od većih staklenih formi i slobodne stoje u prostoru, a dio ih naliježe i na same kubuse lomeći svjetlo na njihovoj površini. Kovačić, naravno, nije minimalist i redukcionist koji bi forme priveo geometrijskom purizmu. Njegova je geometrija narativna, a njegove kocke i stakleni oblici sadržavaju trag ljudske ruke, biljege vjekova i simboličnih znakova. No isto tako njegovi su projekti, vezani uz državne narudžbe, kritizirani u dijelu javnosti ne zbog umjetničke insuficijentnosti i podilaženja sumnjivom ukusu politike (posebice one kičerske koja sebe voli nazivati državotvornom), nego zbog političkog konteksta koji je izazivao omrazu. Posebice je na tom planu ostala zabilježena polemika između književnika Jurice Pavičića i povjesničara umjetnosti Ive Šimata Banova koja je konfrontirala dva pristupa: Pavičićevo situiranje kipara pod okrilje omražene mu politike Franje Tuđmana i HDZ-a, iz čega je implicitno zaključeno da je umjetnost u sprezi s politikom uvijek na gubitku, i Šimatovo koje

je politiku pokušalo udaljiti od dobrog kiparstva koje to ostaje bez obzira na to tko je naručitelj i kakve su političke preferencije autora.²⁸

Nakon uspješnog javnog spomenika Franji Tuđmanu u Škabrnji 2001. godine (repliciranoga u Slavenskom Brodu), Kovačić se uhvatio i velikoga kiparskog zadatka ovjekovječivanja lika ranopreminulog košarkaša Dražena Petrovića (2006.; sl. 16). Tako je 2006. godine pred zagrebačkim Memorijalnim centrom u čast slavnog sportaša podigao troipolmetarski kip košarkaša u skoku. Kovačić je riješio zahtjevan problem košarkaša u akciji, odnosno uspostavio ravnotežu kipa u trenutku labilnosti figure koja izbacuje loptu. Dakle, fiksirao je lik u trenutku izrazito dinamične aktivnosti a da nije "okamenio" pokret ili zaboravio na logiku vraćanja tijela u ravnotežu nakon izbačaja lopte. U stilskom pogledu Kovačić je košarkašku legendu blago antikizirao, to jest približio likovima antičkih atleta, dajući mu na taj način neku vrstu arhetipske besmrtnosti. U svakom slučaju, čak i kada su u pitanju velike javne skulpture ili zahvati na crkvenim zdanjima, Kovačić jednako uspješno vlada i gabaritima monumentalnoga, baš kao što je u većini svog opusa (i to onoga najboljeg dijela) uspješno intimizirao u minijaturnom. Pritom same dimenzije, odnosno njihovo uvećanje, ne znače i odustajanje od skulpture koja je kod Kovačića izvorno intimistička, zbita, nereprezentativna forma koja je silnice usmjerila jezgri umjesto da je ekspandirala u vanjsku retoriku.

Bilješke

- ¹ Galerija Na Bankete (s I. Rončevićem i P. Bogdanićem), Hvar, 1976. Galerija je, izlažući afirmirane ali i mlade autore, kao svojevrsno otočno galerijsko žarište (uz starogradsku Galeriju Jerolim), djelovala do 1985. godine.
- ² Muzej grada Šibenika, Šibenik, 15.-25. 11. 1979.
- ³ Zanimljivom se čini usporedba koju je povodom splitske izložbe Kovačićeve u Galeriji umjetnina (30. 6.-21. 7. 1981.) istaknuo Ive Šimat Banov. Uspoređujući Kovačića i Kožarića naglasio je da je Kovačić blizak potonjem u ranim biomorfnim oblicima. No Kovačić je, kaže Banov, "ostao na pragu trajnog djetinjstva oblika, dok je Kožarić tražeći apsolutnu pravdu kipa postao svjetski putnik". No i jedan i drugi za njega su pomirili tu dvojbu: ostajući na kućnom pragu grliti kozmos.
- ⁴ MAROEVIĆ, T., 1977., 27.
- ⁵ MAROEVIĆ, T., 1997., 344.
- ⁶ GAMULIN, G., 1999., 228.
- ⁷ GAMULIN, G., 1999., 229.
- ⁸ Pišući predgovor Kovačićevoj izložbi u zagrebačkoj Galeriji Schira (27. 2.-11. 3. 1980.), Igor Zidić će svom pokliku za još kipova pridružiti savjet mladom kiparu: "Od jedne se Marine može učiniti bar deset mornara. Jedan će se i dalje zvati Oblutak, drugome stavi ime Riba, treći je nalik na Kožarića, četvrti neka bude Oko, petome dodaj žmul u ruke!".
- ⁹ ŠIMAT BANOVA, I., 1980., 222.
- ¹⁰ MAKOVIĆ, Z., 1982.
- ¹¹ TRAVIRKA, A., 1983.
- ¹² SRHOJ, V., 1986., 21.
- ¹³ SRHOJ, V., 1986., 12.
- ¹⁴ Milan Bešlić će povodom Kovačićeve splitske, varaždinske i stubičke izložbe (1985.-1986.) zapisati: "U cjelokupnom dosadašnjem stvaralaštvu Kuzma Kovačić gradi svoje djelo upravo u tom smjeru, kao kipar - dvostruke prošlosti, individualne i opće". Pišući u *Slobodnoj Dalmaciji* o Kovačićevoj izložbi u zadarskoj galeriji Pedišić (1988.), među ostalim, napisao sam da je "gotovo cijeli njegov kiparski opus zbirka malih votivnih uspomena na minulo vrijeme gdje su u istu ravan dovedene velike povijesne zgrade i njihov običan ljudski trag u svakodnevicu, slavna propovijed kršćanskog mučenika i melankolija kakva sparnog popodneva na nekoj prozaičnoj mediteranskoj obali".
- ¹⁵ Kovačić navodi da se u pogledu na zadatak oblikovanja vratnica katedrale Sv. Stjepana u Hvaru, odjednom u njemu "probudio dječak koji je u srce pohranio svaki detalj ove crkve dok ju je još kao ministrant zauvijek zavolio, osjetljiv na svaku promjenu možda zadnjeg nepromijenjenog utočišta iz djetinjstva... Također sam htio očitovati pripadnost zavičajju i rodnom gradu, i vrijednost zavičajnosti u odnosu prema vjeri", zaključuje kipar.
- ¹⁶ Kruno Prijatelj smatra vratnice kapitalnim djelom kojima je idealno uklopio novo u staro, uskladio prošlost sa sadašnjošću (PRIJATELJ, K., 1990.). Joško Belamarić smatra vratnice "najljepšim djelom suvremene hrvatske religiozne tematike" (BELAMARIĆ, J., 1990.). Míće Gamulin smatra da je riječ o vrhunskoj umjetnosti koja se je "još jednom pokazala i na hvarskom trgu" (GAMULIN, M., 1991., 23-25). I tako u nizu i gotovo unisono iz pera naših povjesničara umjetnosti, vratnice kao da na trenutak zasjenjuju i samu katedralu za koju su načinjene.
- ¹⁷ ZIDIĆ, I., 1991.: "U početku razmišljalo se o tome da se prikaže povijest hvarske biskupije... Ali kipar nije tek ilustrator *temporis acti*, ni pripovjedač važnih događaja. Vratnice crkve nisu dveri mjesnoga katastra, ili komunalne pisarne. Kroz njih ne ulazi samo žitelj hvarski u svoju matičnu crkvu da se pridruži obredima vjere, nego su to i simbolična vrata neba na koja svaka duša predana Bogu - ma otkud bila - može uzaći u svoju zračnu domovinu".
- ¹⁸ SRHOJ, V. 1991., 37.
- ¹⁹ Pišući povodom vratnica zapisao sam tada i sljedeće: "Ono što je trebalo biti evokacijom baštine moglo se je prepoznati u 'beznačajnosti' kakvog kamenog profila odlomljenog s neke bezimene građevine. Kakvo crvotočno drvo znalo je podsjetiti na slavnu povijesnu zgodu, a prazna šupljina u kamenu prizvati sjećanje na zemaljski trag pustinjaka. Prozirna kap ili namreškani komadić vodene površine, uhvaćeni u staklenoj 'okamini', upućivali su na jasnu prozirnost svetačkog života..."
- ²⁰ I Tonko Maroević primjećuje da se Kovačić često priklanja antropomorfizmu i eminentno figurativnom zovu, opredijelivši se "za aluzivni figurativni jezik, no bez čvršćih mimetičkih referenci a pogotovo bez izravnih realističkih pokazatelja. Uostalom, ljudske se figure i prirodnih oblika nikada i nije odricao, premda se radije zadržavao u predvorju općenitih formulacija i simboličkih dimenzija." MAROEVIĆ, T., 1991., 182.
- ²¹ SRHOJ, V., 2001., 59-73.
- ²² QUIEN, G., 1995., 67.
- ²³ BEŠLIĆ, M., 1999.
- ²⁴ KUSIN, V., 1995., 7.
- ²⁵ Lalin također zapaža da je kip "lišen suvišnih realističkih detalja i izvanjskih simbola" i da je "sve puno laganih pokreta, ali i neke unutarnje mirnoće". LALIN, T., 1995., 12.
- ²⁶ JOZIĆ, M., 2001.
- ²⁷ Kamenje je dopremljeno iz okolice Splita, Trogira, Istre, Šibenika, Karlovca, Slavonije, Brača, Zagreba. U njih su utisnuti za hrvatsku povijest važni simboli poput hrvatske himne, Višeslavova križa, natpisa kneza Branimira.
- ²⁸ Polemike su objavljivane u *Jutarnjem listu* u prosincu 2006. i siječnju 2007. godine, a sami naslovi govore o razlikama u pristupu Kovačićevom umjetničko-političkom dioskurstvu: J. Pavičić, Državni kipar Tuđmanove države koja ga je pojele (PAVIČIĆ, J. 2006a.); J. Pavičić, Kritika koja ne misli na kontekst je pogrešna (PAVIČIĆ, J., 2006b.); I. Šimat Banov, Kuzma nije državni umjetnik, on je nabolji (ŠIMAT BANOVA, I., 2006.); I. Šimat Banov, Treba li umjetnika zvati državni kipar ili samo kipar (ŠIMAT BANOVA, I., 2007.).

Literatura

- BELAMARIĆ, J., 1990. - Joško Belamarić, *O nastanku vratnica Katedrale i drugi radovi*, Katalog izložbe, Biblioteka u Katedrali, Hvar.
- BEŠLIĆ, M., 1999. - Milan Bešlić, "Mlada starost" u Kovačićevu kiparstvu, Katalog izložbe, Galerija Krševan, Šibenik.
- GAMULIN, G., 1999. - Grgo Gamulin, Kipari mog otoka, u: *Itaka koja traje*, (ur.) Tonko Maroević, Zagreb, 221-237.
- GAMULIN, M., 1991. - Miće Gamulin, Vrata jesu Krist, *Čovjek i prostor*, 1 / 2, Zagreb, 23-25.
- JOZIĆ, M., 2001. - Mirko Jozić, *Kuzma Kovačić: Posljednja večera - sinteza tradicije*, Katalog izložbe, Franjevački samostan Rama - Ščit, Rama-Ščit.
- KUSIN, V., 1995. - Vesna Kusin, Spomenik Papi, u: *Vjesnik*, Zagreb, 2. prosinca 1995., 7.
- LALIN, T., 1995. - Tomislav Lalin, Izazov skulptorima, u: *Slobodna Dalmacija*, 14. prosinca 1995., 12.
- MAKOVIĆ, Z., 1982. - Zvonko Maković, *Kuzma Kovačić*, Katalog izložbe, Studio Galerije Forum / Centar za kulturu i informacije, Zagreb.
- MAROEVIĆ, T., 1977. - Tonko Maroević, Kuzma Kovačić i Igor Rončević, *Čovjek i prostor*, 297, Zagreb, 27.
- MAROEVIĆ, T., 1997. - Tonko Maroević, Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 293-344.
- MAROEVIĆ, T., 1991. - Tonko Maroević, Optok otoka, *Kolo*, 3, Zagreb, 181-183.
- PAVIČIĆ, J., 2006a. - Jurica Pavičić, Državni kipar Tuđmanove države koja ga je pojela, u: *Jutarnji list*, 6. prosinca 2006., 6.
- PAVIČIĆ, J., 2006b. - Jurica Pavičić, Kritika koja ne misli na kontekst je pogrešna, u: *Jutarnji list*, 18. prosinca, 2006.
- PRIJATELJ, K., 1990. - Kruno Prijatelj, *O nastanku vrtanica katedrale i drugi radovi*, Katalog izložbe, Biblioteka u Katedrali, Hvar.
- QUIEN, G., 1995. - Guido Quien, *Susreti, Likovne kritike 1972.-1994.*, Matica hrvatska, Split.
- SRHOJ, V., 1986. - Vinko Srhoj, Jedan svježi dan, u: *Nedjeljna Dalmacija*, 12. listopada 1986., 21.
- SRHOJ, V., 1986. - Vinko Srhoj, Govor simbola, u: *Vjesnik*, 13. listopada 1986., 12.
- SRHOJ, V., 1991. - Vinko Srhoj, Kamičci za vječnost, u: *Slobodna Dalmacija*, 2. veljače 1991., 37.
- SRHOJ, V., 2001. - Vinko Srhoj, Vedro nebo zavičajnosti, u: *Četiri kipara otoka Hvara*, (ur.) Aldo Čavić, Stari Grad, 23-73
- ŠIMAT BANOVIĆ, I., 1980. - Ive Šimat Banov, Kuzma Kovačić, *Život umjetnosti*, 29/30, Zagreb, 222.
- ŠIMAT BANOVIĆ, I., 2006. - Ive Šimat Banov, Kuzma nije državni umjetnik, on je najbolji, u: *Jutarnji list*, 14. prosinca 2006.
- ŠIMAT BANOVIĆ, I., 2007. - Ive Šimat Banov, Treba li umjetnika zvati državni kipar ili samo kipar, u: *Jutarnji list*, 1. siječnja 2007., 8.
- TRAVIRKA, A., 1983. - Antun Travirka, *Kuzma Kovačić*, Katalog izložbe, Gradska loža / Galerije umjetnina NMZ, Zadar.
- ZIDIĆ, I., 1991. - Igor Zidić, *Pred vratima*, Katalog izložbe, Galerija Josip Račić, Zagreb.

Summary

Kuzma Kovačić - Nature, Culture and Religion as Correctives of Modernist Sculpture

Affirming himself during the postmodern period, it is as if sculptor Kuzma Kovačić never cared about the appearance of the new artistic trend. His oeuvre does not display any inclination, not even a rudimentary interest in postmodern compiling and referencing of historical sources. The age of fragmentary visual models created by the idea about the loss of cultural unity which attempted to construct itself on the shards of the broken 'art-historical vase' did not seem to touch him at all. On the other hand, Kovačić is not a follower of the preceding modernist period which emphasized the experimental nature of art, formal and analytical models where subject matter was identified with material and technique. It seems that in his case, the call of heritage and stories from the native region had outshone any interest in being part of the chronological succession of trends and generations. Grgo Gamulin once wrote that this sculptor 'observes and forms the seasons, sea, stations of the Cross, sermons, epistles, evangelists and saints'. It seems that he is not so much looking towards what is new on the artistic horizon as towards what the home region of Hvar, the Mediterranean and Christianity have left imprinted on the millennial physiognomy of landscape and people. Kovačić wants to direct our attention to the context of culture and tradition, but also to the structure of surface, and in this, between the private and collective, the significant and insignificant, the intimate and public, he does not see any obstacle. Equally so, he does not make a difference between the traditional representational materials in sculpture and he extensively uses trivial everyday material: cotton, glass, sponge, resin, paper, cellophane, cardboard, plexi-glass, polyester, silver and gold leaves, sand, soil, polystyrene, nails, quicklime and light.

The philosophy of Kovačić's oeuvre convinces us that nothing in the world is so insignificant so as not to have a particular role in the grand scheme of things. Thus, behind proud structures of human vanity, behind large buildings, imperial residences, triumphal arches, but also in nondescript stones of human modesty one can find the hidden wisdom of eternity. For this reason, even when producing monumental works such as the doors of Hvar

Cathedral, Kovačić does not indulge in the ceremonial pomp of the glorious past. Besides, he does not belong to those who reconstruct large building complexes, he is not attracted to the monuments of earthly powers and wonders of the world which aim at the sky which remains always equally distant. On the contrary, he is fond of the scratches on the wall, a clumsy record in stone, which resist the progress of time as if by a miracle, outliving many famous palaces and dilapidated temples by its perpetuity. It can even be said that these frail impressions which defy transience impress him more than the structures envisaged and created to last unchanged forever. The doors he made for Hvar Cathedral are a good example of this. They have nothing in common with the classic Gothic-Renaissance forms. Here, Kovačić seems to address deeper layers of traditional forms, and in compact and robust forms we recognize the early Christian manner, but also that of the folks people's touching sentimentality (and piety) which did not care for the refined rules of elite culture.

Neither did Kovačić lose his head by pleasing the snobbish politicians and the newly converted believers when he worked on the so-called tasks of national sovereignty, following the late 1990s change of government in Croatia. However, it can be noticed that he moved away from the works such as "Velegorki", "Lo, the Sea is Sweating with Blood" ("Evo se more znoji krvavim znojem") and "The Description Of the Origins of Croatian Sculpture" ("Opis početaka hrvatskog kiparstva") to the lyrical realism evident in his depicting of popes, saints, the "Altar of the Homeland", Christ, The Last Supper, Franjo Tuđman and Gojko Šušak. Of course, this does not mean that he has lost vitality and potency, nor that these works are bad, but simply that he took a turn towards a certain type of realism and depiction of figures, instead of representing them as signs and symbols, as he had done before the "renaissance of national sovereignty".

One of the large public projects by Kuzma Kovačić was the "Altar of Croatian Homeland" on Medvedgrad. This project, executed during the presidency of Franjo Tuđman (1994), caused much public dispute, whether concerning the restoration of the feudal burg or the idea

that altars without a liturgical purpose should be erected to the Homeland. However, it was generally accepted that Kuzma Kovačić's sculptural complex was the best that happened to this lay sanctification of the place. In spite of the drawing on the geometry of Croatian chequers, with Medvedgrad Kovačić also showed that he is neither a minimalist nor a reductionist who distils forms into geometric purism. His geometry is narrative, his cubes and glass shapes contain the trace of human hand, stamps of the ages and symbolical signs. However, his projects, connected to state commissions, were criticised by parts of the general public, not because of their insufficient artistic merit and obsequiousness to political establishment and their doubtful taste (in particular that which likes to see itself as generating projects of national sovereignty and veers towards kitsch), but because of the political context which was causing hatred. The same happened to the monumental public statues of Franjo Tuđman and Gojko Šušak which were evaluated mostly in the overheated

political sphere of opinions for or against the persons portrayed. Not many, not even the apologeticists of HDZ nomenclature, considered Kovačić's sculptures and their form. Perhaps the best example is the statue of Dražen Petrović which, unlike those mentioned, had no political context and thus did not cause any controversy. In any case, it is certain that even when working on large public statues or in churches, Kovačić is equally successful in mastering the monumental form, and in the intimistic rendition of the miniature form which represents the majority of his oeuvre (and also the best). In doing so, the dimensions themselves (i.e. large scale) do not mean that Kovačić has given up on sculpture which is inherently intimistic, compact, non-representational and which directs its power towards the core, rather than expanding into external rhetoric.

Key words: Kuzma Kovačić, sculpture, religious art, public monuments, Altar of Croatian Homeland