

Ana Adamec

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (vanjski suradnik)

Arhaična komponenta u kiparstvu Ivana Meštrovića

Pregledni rad – Review
predan 23. 9. 1993.

Sažetak

Riječ je o umjetnosti pluralističkog izričaja, simboličkog nadahnuća, ostvarena novim likovnim sredstvima. U kontekstu novih gibanja određena je – stilski i tematski – stvaralačka budućnost rodenoga kipara, počam od sustavne likovne naobrazbe u Beču, te uključivanja u dinamični život »Secesije«, gdje izlaze i osvaja svijet umjetnosti. Djelotvorno je potaknut u izboru ponajboljih uzora u umjetnosti prošlosti i ondašnje aktualne suvremenosti. Modelira prema Rodinovu sustavu: Zdenac života (1905) označio je visoke umjetničke i stilske dosege njegova stvaralaštva. Novu ključnu odrednicu donose impulsi – stečevine arhaike i još dublje poniranje u arhetipove, pa tada, umjesto općeljudskoga simboličkog nadahnuća bira narodnu poeziju, nasljeđe iz Otavica. Sustavom gradnja stvara ciklus ljudskih likova konstruktivne arhitektonike, monumentalne po dojmju – bezvremenske simbole. Usvojena kiparska svojstva objedinjena su u kipu Moja majka (1908). Kompozicija je to zatvorena bloka; uz čistu snažnu plohu pojavljuju se stilizirane linije, koje najavljuju okosnicu stvaralaštva u dva usporedna pravca: slobodno stojeći kip i reljef. Ključni su reljefi (1913) biblijske tematike, kompozicija urezivanih u drvenu ravnu ploču, otkritu, ali davno poznatu tehniku u drevnom egipatskom kiparstvu. Linija je preuzela funkciju nositelja i likovnosti i ekspresivnosti, te je u skupini reljefa iz 1916. godine, nasuprot ravnim ploham, bogatstvom poetičnog linearizma proveo dorečenost svih komponenata koje se uklapaju u kategorije autentične secesije. Dorečenost uzornog stvaranja u europskim metropolama određena je istraživanja i akumuliranja novih iskustava. Na svim postignućima usavršava artistska pitanja definirajući individualni stilski izričaj u slojevitom zagrebačkom razdoblju (Kontemplacija, 1923; Spomenik J. J. Strossmayeru, 1926; Povijest Hrvata, 1932) i kasnom američkom razdoblju (Prorok Jeremija, 1952; Žena tuguje, 1953).

Sloboda umjetničkog stvaranja, apsolutna sloboda bez diktata, bez kanona, dosljedna i sustavna istraživanja u svijetu likovnih oblika te snažni poticaji u posve novim izvorima bili su revolucionarni čimbenici u velikim gibanjima europske umjetnosti tijekom 19. stoljeća. Sva su stremljenja težila korjenitim promjenama utemeljujući novo stvaralaštvo na novim polazištima, u suglasju s posvemašnjim napretkom i ustrojem života i djelatnosti. Vrijeme je to izrazitih suprotnosti i u tim previranjima tražili su se novi putevi umjetnosti. Službena umjetnost akademizma temeljila se na iscrpljenim uzorima klasične grčke antike i helezizma, a u tom kontekstu kiparstvo je najteže ogoljelo; lišeno umjetničkoga, gotovo je bilo svedeno na savršenstvo zanatstva.

Nauštrb kiparstvu, 19. stoljeće bilo je doba procvata slikarstva pa je stoga i obilovalo slikarima, dok je u kiparstvu početak radikalnih promjena i novi odnos, istraživačko-stvaralački,¹ označio usamljeni kipar August Rodin (1840–1917). On je izvrsno uočio bit problema usredotočivši traganja u minulim epohama nemi-moilazeći pritom prirodu, šume, čovjeka... U svojim poznatim bilješkama o gotičkim katedralama otkrivao je bit stilskoga razdoblja istodobno posvetivši veliko zanimanje kriptama, uopće podzemnim prostorima...

Istraživačko-stvaralačkim odnosom pristupio je kiparstvu talijanske renesanse, pa i Donatellu, ali se i udaljavao od njegova renesansnog reda i proporcija. Studioznim pristupom spoznao je Michelangelovo djelo, koje najavljuje modernu umjetnost, a njegov »non finito« u novom je obliku osuvremenjen – ne povijesnim rekapituliranjem već stvaralački. Michelangelo je pribjegavao dosezima antike, ali se odlučno i udaljio od načela grčko-rimske skulpture, i ta iskonska snaga genija premostila je – vremenski i stilski – put do modernoga kiparskog stvaralaštva.

Poznato je da je Rodin za svakoga boravka u Rimu pomno proučavao Berninijeve kipove, ali o tome nije ništa zabilježio. Stečevinama umjetnosti prošlosti suprotstavljao se ponajprije estetiци jedinstvenog sustava konzervativnoga kiparstva 19. stoljeća; stoga Rodinu pripada zasluga oslobađanja kiparstva od akademizma i vladajućih načela svemoćne antike. Slijed povijesnih ključnih događanja u modernom kiparstvu nije istovjetan sa slikarstvom, pa je Rodinov put ovladavanja novim likovnim sredstvima bio težak i dugotrajan. Premda je 1900. godine dobio i službeno priznanje Francuske i time postao prvi kipar svijeta, u praksi je i nadalje bio suočen s preprekama. Primjerice, na svjetskoj izložbi godine 1900. izložena djela u zasebnom paviljonu Parizani nisu posjetili, Društvo književnika odbilo je statu Balzaca, Rochefort je svoj portret dao odnijeti na tavan, a Clemenceau je još 1912. god. zabranio izlaganje svojega portreta... Međutim, ugled i priznanja August Rodin stjecao je izvan Francuske i Pariza, a njegovo epohalno otkriće osnovnoga kiparskog materijala – gline² i modeliranje prstima i rukom slijedili su mladi naraštaji kipara, koji su često smatrani njegovim učenicima.

Između malobrojnih izravnih učenika i suradnika u njegovu atelijeru bio je kipar Emil Antoine Bourdelle (1861–1929), izvanredno nadaren, sklon monumentalnom kiparstvu konstruktivne čvrste arhitektonike. Majstor ga je uputio u umijeće modeliranja, u odnose planova, u svjetlo, koje je prema Rodinu uvijek vezano za tamu. Suprotno tome Bourdelleovo je poimanje, te za monumentalni kip H. Balzaca utvrđuje da »on čeka, čeka u tamnici granja«, istodobno aludirajući na jednu od predradnja. S takvim predispozicijama na obradi Rodinovih kipova mogao je spoznati da sustavom modeliranja nisu obuhvaćene sve zakonitosti kiparstva. U tom razdoblju kiparstvo samo prati dostignuća slikarstva, iako je Rodin učinio velik pomak od službeno priznatog akademizma, ali time nije sve izrečeno u modernom kiparstvu. Bourdelle se nakratko priklonio Rodinovu sustavu modeli-



Ivan Meštrović, Poprsje A. Rodina, bronca, 1914. Gliptoteka HAZU, Zagreb

Ivan Meštrović, Bust of Auguste Rodin, bronze, 1914. HAZU collection, Zagreb

ranja, ali ubrzo zatim stvara *Glavu Apolona* (1900), u kojoj se naziru elementi arhitektonike i uopće nove orijentacije; tako je zbog načelnih sučeljavanja došlo do razlaza između majstora i suradnika. O različitom, dapače posve suprotnom poimanju kiparenja, Bourdelle odlučno kaže: *Sve se moje sinteze, kao i moji izvori, protive zakonima što vladaju njegovom umjetnošću*. Potom zaključuje: *Došlo je vrijeme da se gradi*.³

Uz modeliranje drugo osnovno polazište u tehnološkom procesu ostvarenja kipa je građenje. Novi odnos potaknut je novim izvorima iskustava u grčkom arhajskom pretklasičnom kiparstvu. To nema samo ključno značenje za Bourdelleovo autorstvo već je to i univerzalna zakonitost u modernom kiparstvu. S grčkim arhajskim, gotovo zaboravljenim kiparstvom, oduševio se i Aristid Maillol (1861–1944), koji 1900. god. napušta slikarstvo i u kipu *Sredozemno more* (1901) iskazuje zrelost stilskog izričaja. Putovanje u Grčku nije unijelo bitnih promjena u Maillolovo djelo i poimanje, već je još jače učvrstilo njegov estetski odnos: daje prednost kiparstvu hrama u Olimpiji u odnosu na kipove Partenona, napose spram Praksitelova Hermesa, koji mu se učinio banalnim.

Naraštaji kipara poslije Rodina, koji su otkrili i stvarali na stečevinama grčkoga arhajskog kiparstva, svrstani su u krug arhaičara, kojima, uz dvojicu pariških kipara – Bourdellea i Maillola – pripada i kipar Ivan Meštrović (1883–1962), koji nije zauzeo odgovarajuće mjesto i priznanje u europskim mjerilima. U uski krug svrstan je i Medardo Rosso (1858–1928), koji je prvi od svojih suvremenika već 1894/95. god. pronašao svoj stilski izričaj, individualno birajući uzore posve novih izvorišta u davno minulim epohama. U ostvarenju kipa nije ga zanimala konstruktivna arhitektonika, pogotovo ne monumentalnost.

Fundamentalnu osnovu modernog europskoga kiparstva čine dvije etape, dva polazišta tehnološkog procesa – stvaranje mode-

lacijom prema Rodinovu sustavu i stvaranje građenjem, kako to čini krug arhaičara. Povijesna događanja i svojevrsnu načelnu odrednicu označila je 1900. godina, kad August Rodin stječe slavu i priznanje, ali poslije više od tri desetljeća upornog istraživanja i osvajanja svim sredstvima u osuvremenjivanju kiparstva. Iste godine nastupila je i nova značajna etapa, i to otkrićem arhaike. Tako su novim vitalnim poticajima kiparstvu vraćene njegove značajke. Arhitektonika je rezultirala monumentalnošću, a građenjem snažnih ploha otvarale su se nove mogućnosti stiliziranih površina. Istodobno, tako obogaćeno kiparstvo bilo je oslobođeno praćenja dostignuća slikarstva i tek se tada moglo samostalno razvijati.

Secesija je ubrzala događanja svim sredstvima te je novim istraživanjima potakla daljnja otkrića nepoznatih i primitivnih umjetnosti Afrike i Južnih mora; arheološke iskopine pridonosile su također mnogoznačnosti stilskog izričaja i u pravom smislu bio je to početak modernoga kiparstva 20. stoljeća. Put osvajanja novim sredstvima bio je otvoren i zacrtan, pa su se već potkraj prvoga desetljeća nazirale složenija stilistika i raznolikost u ostvarenjima najmlađih umjetnika, ali to su bila već posve nova načela stvaralaštva, koja će posvema osloboditi kiparstvo od tradicije.

U ovom kratkom prikazu težište je dato arhaičari, pa se stoga samo usputno spominje iznimnost kiparstva Constantina Brancusija (1876–1957), koji je ovladao i prevladao oba stupnja te nadalje stvarao na novoiznađenim načelima najmlađe europske avangarde. Njemu su tek prolaznom fazom bili sustavi modeliranja i građenja dok su oni značili temelje cjelokupnog stvaralaštva Ivana Meštrovića, kipara *Fin de siècle*. Meštrovićeva autorska kiparska stilistika simbolički je sadržana u monumentalnom poprsju Augusta Rodina (1914), tog Meštrovićeva mladenačkog uzora na čijim je kipovima učio i ovladao modelacijom, ali je svoja djela likovno ostvarivao novoiznađenim postupkom – građenjem. To golemo poprsje dobar je primjer za usporedbu s Bourdelleovim (1909); rješenjem je blisko klasičnom poprsju: usredotočeno je na markantnu glavu utonulu u bujne brkove i bradu, na najprikladniji iskaz likovnosti. Obojica autora nastojali su predočiti najbitnije karakterističnosti zbilje prirode.

Premda je portretirana ista osobnost, očigledne raznolikosti primjerene su autorski izvornim individualnostima. U Meštroviću, sadržajno i likovno cjelovitijem primjeru, također je naglasak dat markantnoj glavi, bujnoj bradi, ali i rukama. Centrirane su snažne ruke kipara-stvaraoca očitujući profinjenu smisao za kiparske materijale, za formu. Rukama je Rodin pridavao iznimno značenje, postavljajući ih ravnopravno s velikim ostvarenjima epohe. Za njega ruke nisu bile samo izvršni organ prenošenja imaginacije u stvaralačkom činu već i katedrale. Karakterističnu pozu Rodinova lika – pogrbljena leđa – Meštrović je riješio lučno u funkciji arhitektonike kipa, istaknuvši u prvi plan ruke. Konstruktivnim osima, vertikalom i horizontalom povezanima s lukom, dobio je neuobičajenu kompoziciju zatvorena volumena ostvarujući uvjerljivi dojam monumentalnosti. Kip suvereno dominira prostorom, istodobno sadrži sve rezultate koje u europsko kiparstvo donosi drugo značajno polazište – ostvarenja kipa građenjem.

Nisu u pitanju samo formalno-stilski elementi uočljivi u prvi mah – primjerice stilizirani nabori halje na prsima, reljefni, ali s istaknutim »kanelirama«, i plitki nabori koji se spuštaju s leđa prema bokovima, te kao kontrast valovito stilizirana bujna brada – već cjeloviti dojam ostvaren sintezom svih dostignuća u modernom kiparstvu. Bez dokazivanja autorstva (a protiv epigonstva) same činjenice progovaraju da je to jedinstveno portretno rješenje mogao ostvariti samo rođeni kipar, predodređen za arhitektoniku i volumen, te je s odgovarajućim značajkama portretistike znatno



Čežnja za strašću (Strast), bronca, 1904. Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Marija Braut)
Yearning for Passion (Passion), bronze, 1904. HAZU collection, Zagreb (photo: Marija Braut)

udaljio tu najkonvencionalniju granu kiparstva od poimanja i stereotipnosti klasičnoga portreta. S drugoga gledišta pak podrijetlo čistih svojstava kiparstva naziremo u elementarnom začetku već u *Bosancu na konju* (1898), djelu neškolovanoga kipara iz Otavica, kojemu su snaga talenta i nezaustavljiv poriv za stvaranjem otvorili put u svijet umjetnosti. Dramatični su bili počeci njegova školovanja – isprepleću se s ključnim zbivanjima europskoga kiparstva: 1900. godine, kad A. Rodin dobiva priznanje, a E. A. Bourdelle otkriva arhaiku, mladić s dalmatinskom kapićom dolazi u zakovitlanu atmosferu bečke »Secesije«.

Čini se nestvarnom bajkom kako će brzo prevladati nesustavno stjecanu naobrazbu te klasični tehnološki proces kiparenja, potom upis na Akademiju i početak stvaralačkoga rada i počam od 1902. god. sudjelovanje na izložbama bečke »Secesije«. Meštrovićev nepogrešivi senzibilitet za kiparstvo očituje se i u izboru uzora. Birao je najbolje i do tada najsuvremenije uzore. Rodinova djela davala su mu djelotvorne poticaje tako da njegov stvaralački čin nije bilo kopiranje već istraživanje u određenom rasponu. Time je zauzeo i mjesto u povijesti kiparstva rane secesije ili, prema mišljenju nekih teoretičara, kiparstvu Rodinova kruga. Dajući oduška golemoj stvaralačkoj energiji, naprosto su samo »nicali« kipovi, nadahnuti simboličkom tematikom, ostvareni modelacijom. Izlagao je u Beču i drugim gradovima, ali najviše

zanimanja pobudila je njegova samostalna izložba priredena u skromnom prostoru atelijera. Ljubitelji umjetnosti i kritika bili su jednodušni u ocjeni da se pojavio veliki talent (Reichwehr), ali o sključanom ženskom aktu mišljenja su bila potpuno podvojena. Impostacija iskazuje težnju za ostvarenjem zatvorenog volumena, što je shvatio i kritičar *Deutsche Zeitung*, koji doslovno kaže: *Najzatvoreniji i najsavršeniji u plastičkom smislu jest akt »Čežnja za strašću«*,⁴ nazvan i *Strast*. Kompozicija se svim sastavnicama uklapa u kategorije secesije,⁵ istodobno predskazuje umjetničku budućnost autora i težnju da još čvršće zatvori kompoziciju ljudskoga lika u kiparski blok.

Godina 1904. u Meštrovićevu stvaralaštvu označila je odrednicu zrelosti, a rezultat je bio *Zdenac života* (1905), složena kompozicija višestrukog simbola: voda i ljudi od ranoga djetinjstva do sutona života (smrt je isključena). Općeeuropska simbolička tema jedan je od načina suprotstavljanja akademizmu,⁶ dok se kružni oblik zdenca smatra idealnim oblikom kiparstva secesije.⁷ Međutim, teoretičari uopće postavljaju i paradoksalno pitanje postojanja kiparstva u secesiji!⁸ Zar bi sveobuhvatno stilsko razdoblje moglo mimoići kiparstvo? Očito je riječ o nesporazumima, a možda i neobaviještenosti, pa to može biti razlogom da na priređenim izložbama nije bilo Meštrovićevih kiparskih djela osim na izložbi bečke »Secesije« u Veneciji, ali bez obaveznog teksta.⁹



Ivan Meštrović, Udovica (Velika), mramor, 1908. Park ALU, Zagreb
 Ivan Meštrović, *The Widow (Large)*, marble, 1908. Art Academy Park, Zagreb



Ivan Meštrović, Moja majka, mramor, bronca, 1908. Galerija Meštrović, Split
 Ivan Meštrović, *My mother*, marble, 1908. Meštrović Gallery, Split

Zar Meštrovićev *Zdenac života* u Zagrebu nije primjer rane secesije, tj. kiparstva Rodinova kruga? Autor tim ostvarenjem iskazuje zrelost u širokom repertoaru kiparenja. Umijeće komponiranja iskazano je inventivno grupiranim neponovljivim impostacijama parova, modelacijom visokih umjetničkih dosega i blistavih kiparskih oblika i djelotvornih učinaka, čime je okrunjeno plodno razdoblje učenja i stvaranja u Beču. Mnogostruka dostignuća stvaranja i europska priznanja kritike, ljubitelja umjetnosti i mecena ne zanose ga već on proživljava krizu iskazanu i likovno – kipom: snažnom, ali profinjenom šakom s grumenom gline i utisnutim znakom pitanja, nazvanom i *Upitnik*. U međuvremenu isklesao je od granita zidnu fontanu *Vrelo života*¹⁰ i *Staricu* od mramora, otkupljenu u Rimu... I tada je bio u potrazi za novim spoznajama kiparenja i novim tematskim nadahnućem. Premda obrazovani kipar, priznat i poznat u europskim gradovima, Ivan Meštrović iskonski je ostao vezan za Otavice, najvitalnije izvorište tematskih nadahnuća i elementarnih kiparskih početaka koje je nadgrađivao iskustvima i novim poticajima zaboravljena i ponovno otkrivena kiparstva davno minulih epoha. Radikalne promjene u Meštrovićevu kiparstvu zbivaju se 1908. godine, kad je izabrao novo boravište i atelijer u Parizu, u koji donosi svijet svojega zavičaja.

Nadahnuća narodnom poezijom, osobito opjevanom bitkom na Kosovu, snažno se osjećaju u kiparevu pariškom atelijeru, a u

stvaralačkoj euforiji postupno je osvajao novi sustav, najočitiije iskazom u monumentalnom torzu zvanom *Miloš Obilić*.

U procesu stvaranja odlučujuća je bila arhitektonika kipa, snažan pokret i torzija tijela umjesto *en face* postavljenih prsa, čime postiže kiparske vrijednosti: snažne velike plohe, suvereno vladanje prostorom i monumentalnost. Upravo u obradi kose još su vidljive preostale pojedinosti modelacije prevladane u zasebnoj *Glavi* velikih dimenzija, s bujnom kosom izrazite stilizacije u pramenovima. Pomak u izražajnosti ploha i stilistici s jasno naznačenim izvorištem u grčkom arhajskom kiparstvu predočava glava *Srde Zlopoglede* (1908) s likovnim rješenjem kose poput kacige i rudimentarnim ostatkom »vijenca« i stilizacijom urezanih linija. Likovi su to nadahnuti mitskim svijetom, usisanim majčinih mlijekom, ali oslobođeni vremenske određenosti, jer je tematika narodne poezije bila kiparu samo djelotvornim poticajem. Meštrovićeva snaga nadarenosti prevladala je mit i vrijeme prošlosti ostvarivši naga tijela stilskim izričajem duha svojega vremena – bezvremenske simbole junaštva, goleme energije. *Udovicama* je izrazio tugu, bol, materinstvo, neuništivu vitalnost budućnosti.

U plejadi ženskih likova najpoznatije je *Sjećanje*¹¹ – ali muškom torzu odgovarajući sjajni pandan i po dimenzijama jest *Udovica* (»Velika«, 1908) – likovnost kojega je primjer kipa nastao građenjem s mnogo zrelije izraženim značajkama. Sugestivne velike



Ivan Meštrović, Glava konja, detalj spomenika Kraljević Marko na Šarcu, sadra, 1910. Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Nino Vranić)

Ivan Meštrović, Head of Horse, detail of monument of Kraljević Marko on Horseback, plaster, 1910. HAZU collection, Zagreb (photo: Nino Vranić)



Ivan Meštrović, Bosanac na konju, muljika, 1898. Galerija umjetnina, Split

Ivan Meštrović, A Bosnian on Horseback, local stone, 1898. Art Gallery, Split

čiste plohe suprotnost su neobrađenoj masi mramora, iz koje izranja monumentalno nago tijelo žene, kompozicijski zatvoreno u geometrijske obrise. Piramidalni oblik »probija« samo pokret glave s bujnom valovitom kosom, plastičnije stilizacije. Sporedni detalj, kosa, postaje iskaz suvremene likovnosti. Meštrović je nezaustavljivo sve dublje ponirao u arhaiku, otkrivajući arhetipove europskoga kiparstva, što ga dovodi na ugledanje u egipatsko drevno kiparstvo, zahvaljujući kojemu je spoznao kiparski blok i reljef te tehniku urezivanja umjesto klasičnoga procesa modeliranja.

Rezultati su plodonosni – sinteza svih iskustava s težištem na djelotvornom poticaju egipatskoga drevnoga kiparstva i folklor Dalmatinske zagore sretno su objedinjeni i asimilirani u vrhunskom ostvarenju *Moja majka* (1908). Kompozicijske okosnice, horizontale i vertikale, hijeratske su impostacije. Kip je u cijelosti dorečen, zatvoren u sebe, doima se kao da je nekim čudom izvučen iz mramorne planine, od cjeline otkinut još s preostalim »nedovršenim« detaljem, u kontrastu sa čistim, glatkim površinama s profinjanim plitkim stiliziranim linijama.

U svetačkom liku na pijedestalu A. G. Matoš prepoznaje simbol »mamicu Krocaciju«. ¹² Kip *Moja majka* rezultat je stvaralačkih istraživanja i sustavnog obogaćivanja umijeća kiparenja, ostvarenih novim procesom – građenjem kipa. Stoga je postigao zatvoreni kiparski blok, definiranije rješenje zatvorena lika u

konturu. Građenjem se podrazumijeva oslobađanje lika iz mase mramora, odnosno odgovarajućega kiparskoga materijala – oduzimanjem, umjesto dodavanjem u planovima kao u kompoziciji *Strast*. Tako je usvajao nove spoznaje o kiparstvu, primjerice otkriće zatvorenoga kiparskog bloka koje je znatno označilo Meštrovićevo autorstvo. U načelu na istim kompozicijskim osnovama stvarao je pojedine kipove u zreloom zagrebačkom i kasnom američkom razdoblju.

U »galeriji« kipova *Vidovdanskog ciklusa* oprimjerio je iznadene komponente: strogost, hijeratičnost, *en face* impostaciju stojećih ženskih likova – Karijatida – i sa znatno većim površinama ostvario geometrizirano rasporedene stilizirane linije, naglašeno težeći funkcionalnosti. U karijatidama su očita razna izvorišta iskustava koje Meštrović nije prevladao u asimilacijskom procesu do te mjere da bi mu postale autentičan autorski izraz. Ipak, one su mu privlačne u ostvarenju pojedinačnih likova ili u sklopu arhitektonsko-skulpturalnih cjelina, ali sa stalnim promjenama i raznolikošću rješenja, primjerice u mauzoleju obitelji Račić nasuprot volumenoznosti karijatida na *Spomeniku neznanom junaku*.

To uznosito razdoblje začetak je i osnova cjelokupnoga stvaralaštva Ivana Meštrovića u širokom rasponu izražavanja kiparskim oblicima u monokromnim materijalima, s izvanrednim dojmom monumentalnosti neovisno o dimenzijama. Međutim,

od 1910. god. u toj i za Meštrovića neuobičajeno dinamično stvaralačkoj atmosferi ostvario je grandiozni konjanički spomenik *Kraljević Marko na Šarcu*. Prvi je to od mnogobrojnih monumentalnih konjaničkih spomenika rađenih za otvoreni prostor koji tvore jednu od najpoznatijih grana njegova kiparstva već i činjenicom položaja i komuniciranja,¹³ jer spomenici su sastavni dio okolice.

Autor se studiozno i temeljito pripremao u predradnjama: izboru pasmine konja, skicama konjaničkih statua. Prema jednoj skici, morfološki gledano, ostvaren je monumentalni kip kojemu je preteča *Bosanac na konju* (1898). Meštrović ga je završio u nezamislivo kratkom vremenu, pa Matoš utvrđuje: *Ovaj kolos (koji) mu je ispao iz ruke za nekoliko mjeseci*.¹⁴ S teretnim konjem i nagim robusnim jahačem ostvario je modernoga Kentaura, simbol naroda i zemlje, s izvrsno usuglašenim, velikim plohami snažnog zračenja, sa stiliziranim pojedinostima. Poslije ostvarenja kipa u zatvorenom bloku, spomenik velikih dimenzija znači logično i postupno osvajanje novih oblasti kiparskoga umijeća. Spomenik je, nažalost, propao, neponovljiv je, premda ih je kipar stvarao u plodnom razdoblju između dva rata. Velika glava konja, jedini preostali detalj predradnje i varijante skica, vjerodostojno i uvjerljivo progovaraju o cjelini monumenta, koji je impresionirao svjetsku javnost na međunarodnoj izložbi u Rimu, 1911. godine. Dakako, bilo je i protivnika.

S pariškim ostvarenjima i konjaničkim spomenikom izloženim na učestalim izložbama 1910. i 1911. god. Ivan Meštrović se pojavio kao posve nova umjetnička osobnost stremeci monumentalnom kiparstvu i dojmom i ostvarenjem. Premda tematsko nadahnuće nije bilo prepoznatljivo i u najminimalnijim pojedinostima, Meštrovićevo je kiparstvo pronosilo i narodnu poeziju diljem Europe. S druge strane, Meštrovićevo tematski odabir i izvori nadahnuća u narodnoj poeziji utjecali su i na Hrvatsko umjetničko društvo »Medulić«, članovi kojeg su težište programa dali promicanju nacionalnoga u umjetnosti,¹⁵ najčešće poistovjećujući temu s likovnim oblikovanjem, što je dovelo do zablude te pojave nacionalizma u umjetnosti¹⁶ i pokušaja stvaranja nacionalnog umjetničkog stila.¹⁷

Ti su pokušaji bili regionalnog karaktera, ali 70-ih godina 20. stoljeća ponovno je aktualizirana nacionalna tema u umjetnosti transponirana na prilike u Njemačkoj. Autori Richard Hamann i Jost Hermand neuspješno su pokušali nametnuti sociološki pristup umjetničkim namjerama, s težištem na »*patriotsko-narodnoj, novonjemačkoj ekspresiji monumentalne prirode*«;¹⁸ priredili su i izložbu *Stilkunst 1900*, u Nacionalnoj galeriji u Berlinu u jesen 1972. godine.

U tu skupinu pokušalo se svrstati kiparstvo Ivana Meštrovića poradi njegove tematike i monumentalnosti, te znakovitih promjena artističkoga značaja. Neovisno o nadahnuću narodnom poezijom, ostvario je Meštrović simbole na sustavu građenja s uočljivom primjenom vitalnih, neiscrpnih i djelotvornih poticaja arhajskoga pretklasičnoga kiparstva. Činjenica je da su u Meštrovićevim prvijencima uočene predodređenosti za monumentalno kiparstvo, koje su se, potaknute u određenim okolnostima razvile sa cjelokupnim arsenalom sastavnica u djelo školovanoga zrelog umjetnika. Tijek događanja mjerodavno iskazuju kipovi. Međutim, ni s tim uvjerljivim postupkom nismo dokazali i pobili utjecaj njemačkog monumentalizma i objedu pripisanog mu epigonstva, već to da ga je Bourdelleovo djelo možda potaklo da se »vрати« svojim počecima. Zajedničko polazište obojice kipara, Bourdellea i Meštrovića – građenje kipa – pokazalo se vrlo opasnim za stvaralaštvo znatno mlađega Meštrovića, pri čemu se gotovo redovito zanemaruje njegova naobrazba u jedinstvenoj atmosferi bečke »Secesije« i vodeće umjetničke osobnosti Gustava Klimta,

koji je davao obilježje udruženju, pa zašto on ne bi bio uzorom mladome studentu. Umjetnik je nove spoznaje otkrio i usvojio stvaralačkim radom, oslikavajući prema narudžbi interkolumnij i trompe na stubištu novoizgrađenoga Kunsthistorisches Museuma u Beču.¹⁹

Klimt ne kopira već unosi element svojega osobnoga autorskog slikanja u duhu novoga vremena. Tim postupkom »*Klimt tvori stilističke elemente prošlih vremena svjesno osnovicom svoje umjetnosti*...«.²⁰ Inovacija Gustava Klimta, otkriće i primjena stečevina drevnih umjetnosti te unošenje iznadenih djelotvornih impulsa u umjetnost na prijelomu stoljeća – odlučujuće su odrednice za budućnost cjelokupnoga stvaralaštva *moderne*.

To je jedna od okosnica u traženju autentičnoga likovnog izričaja, suprotstavljena eklektičnosti, akademizmu i uopće oponašanju stilova prošlosti.

Slikar Gustav Klimt izraziti je nositelj likovnosti i duha vremena i u takvom dinamičnom okruženju, prepunom previranja i dramatičnih događanja, Meštrović stječe fundamentalne osnove poimanja umjetnosti prošlosti i suvremenosti – prijeloma stoljeća. Istodobno stjecao je iskustva i spoznaje izrađujući odljeve (u muzejima), gdje mu je neosporno pokazatelj bio njegov nepogrešivi estetski kriterij za najbolje vrijednosti u kiparstvu. Sve to ostavilo je duboke tragove, i primjeri dokazuju kako je stečena dostignuća oživotvorio na svoj osebujan način. Zaokupljen dvojbama i stvaralačkim istraživačkim pothvatima, Meštrović je privremeno napustio Beč i ne zna se koliko je imao uvida u događanja u Parizu, gdje su nova likovna sredstva postupno i djelotvorno osvajala kiparstvo pretežno u stvaralačkom ozračju atelijera i zatvorenih krugova.

Prijelomna odrednica bila je 1900. godina, koja je označila otkriće i djelotvornost grčkoga arhajskoga kiparstva, ali to se u pariškoj javnosti objavilo u bučnoj polemici 1912. godine, dakaako s negativnim konotacijama. U međuvremenu Meštrović je, uobičajeno za njegov radni tempo i energiju, mnogo radio i izlagao, ubirući panegirično odobravanje kritike. Izložbom u bečkoj »Secesiji« stječe slavu, a profesor Joseph Strzygowsky piše: *On je bio pobjednik. Mjesecima i mjesecima vibrirala je Secesija pod dojmom što ga je ostavila poezija u kamenu ovoga velikog umjetnika*.²¹

Ipak, kako je pitanje odnosa kiparstva Ivana Meštrovića i Franza Metznera često sporno, očekivalo bi se da će u mnoštvu kritika biti više govora o podređenom utjecaju. Među rijetkima, praški dopisnik iz Beča spominje da je Meštrović mnogo naučio od Metznera, ali odmah to i opovrgava navodeći da je »*i na sreću također mnogo zaboravio*«. Mnogo je zanimljivija njegova primjedba da je kipar Meštrović prodro u bit grčkoga kiparstva,²² nažalost ne određuje pobliže stilsko razdoblje. Kritičar i umjetnik Arthur Roessler, koji je dobro poznao zakonitosti kiparstva, nadahnuto piše o izlošcima svrstavajući Meštrovića u red velika kiparskoga stvaralaštva. Delikatno je iskazao zapažanja izvorišta u arhaiici ističući da »*to nije upotreba knjiškog znanja*«²³ već novo izvorište, prostudirano i asimilirano iskustvo. Bečki dopisnik pišući za *Wiener Allgemeine Zeitung* ističe da je Meštrović sjedinio arhitekturu i kiparstvo, a slijedom rodenovskih oblika spoznao je bit kipa i otkrio logiku kamenog bloka.²⁴ Izvrsno zaključuje da je vanjski oblik umjetniku diktiran zakonitošću skrivenom unutar kamena, a nipošto nanošenjem i davanjem izvana (očito podrazumijeva oblikovanje građenjem). To je bilo novo djelo, koje je bečkoj i europskoj publici predstavilo novoga umjetnika.

Ovjenčan slavom, Ivan je Meštrović predstavio svoja ostvarenja građanima Zagreba sa željom da ih njegova umjetnost osvoji.



Ivan Meštrović, Krist i Samarićanka, sadra, 1913. Gliptoteka HAZU, Mirogoj, Zagreb

Ivan Meštrović, *Christ and the Samaritan Woman*, plaster, 1913. HAZU collection, Mirogoj, Zagreb

Ponajprije izlaže sa slikarom M. Račkim, zatim kolektivno s članovima »Medulića«. Među mnogobrojnim osvrtima vrijedna je pažnje kritika A. G. Matoša, književnika i kritičara najviše europske razine, koji osebujnim ostrim jezikom, ništa nepropuštajući mjerodavno ocjenjuje temu, razvojna kretanja kipara uspoređujući ga s europskim poznatim umjetnicima. Međutim, u tom prikazu ponajprije nas zanima uočavanje novih izvorišta. Dok malobrojni bečki kritičari vrlo oprezno spominju arhaike, Matoš o tome progovara otvoreno, premda s negativnim odnosom. Njegovo je mišljenje mjerodavno, jer je velikan spisateljstva aktivno stvaralački živio u svojem vremenu. Vrednujući Meštrovićevu umjetnost, Matoš zamjećuje da je njegova »ilustracija narodne epike upravo grandiozna, stvorena za dimenzije piramida« dok su likovno »ti heroji naši tek imenom« ostvareni primitivnom arhajskom linijom. Nabraja izvore dijametralnih kontrasta »gotovo nepojmljivih kod jednog harmonijskog razvika. No dok bi sve to kod drugoga bio znak epigonstva, kod Meštrovića je tek dokaz nevjerojatnog asimilacionog genijaa.«²⁵

Na međunarodnoj izložbi u Rimu Meštrović je bio obasut kritikama i nagrađen, ali poslije kao da se sve to namjeravalo osujetiti. Sljedeće, 1912. godine Bourdelle je u Parizu izazvao burnu reakciju kritike alegorijama kazališnih umjetnosti, reljefima postavljenim na Théâtre des Champs – Elysées. Na otvorene prigovore, Bourdelle, oduševljen grčkim arhajskim kiparstvom, sjajno je branio svoj uzor duhovito odgovarajući kako mu prigovor o arhaizmu znači kompliment, pa dok je arhaike za kritičare bila

mrtva, njemu je ona značila nešto mlado i bezvremensko: *Svaka sinteza je arhaizam. Arhaizam je suprotnost riječi kopija. On je zakleti neprijatelj laži, umjetnost obmane, glupo odvratnog pokušaja pretvoriti komad mramora u lešinu. Arhaično nije naivno, arhaično nije frustrirano (...).*²⁶

Zbog velikog značenja arhaike za europsko kiparstvo godine 1914. pružila se jedinstvena prilika da se rasprava nastavi u Veneciji. Naime, na XI. bijenalu bila su izložena kiparska djela Bourdellea, Rossoa i Meštrovića. Bila je to jedinstvena konfrontacija osebujnih individualnosti, stilskih izričaja, istih odnosa, različitih izvorišta. No umjesto djelotvorne polemike kojom bi se produbila nađena stilka kategorija te Ivana Meštrovića uključilo u krug arhaičara, pripisano mu je epigonstvo. U zakovitlanoj polemici *Za i protiv* bilo je kritičara koji su shvatili bit problema, kao Diego Angeli, koji odlučno odbija bilo kakvu mogućnost plagijata, naglašavajući izvorište, isti estetski uzor. Na zanimljiv način on komentira improviziranje kritičara na rimskoj izložbi, koji su veličali Meštrovića i »eto, nakon tri godine, Meštrović je postao vulgarni plagijator, učenik Bourdellea, nevoljni oponašač tuđih stvari.«²⁷ Problem je razriješen samo djelomice, isprika Bourdellea pred prijateljima zadovoljila je Meštrovića,²⁸ koji je svoje stvaralaštvo »obrazložio« dobro izabranim izloščima i kao uvijek suvereno progovorio likovnošću a ne riječima.²⁹

Meštrovićev odabir kipova zorno i znakovito oertava i predočava najaktualnija događanja u njegovu kiparstvu, označujući početak slojevitosti izričaja sukladnoga i primjerenoga duhu slojevitog vremena na prijelomu stoljeća kojem će autor dati prepoznatljivo meštrovićevsko obilježje. Naziru se znakovite promjene, proces postupnoga i dosljednog napuštanja volumenoznosti, sublimiranih snažnih ploha s dojmom monumentalnosti ostvarenim u nekoliko *Udovica*, od tzv. *Velike* (1908) pa sve do posljednje, ostvarene u Rimu, *Udovice s djetetom* (1912). Kritika nije uočila bitna događanja – to da je sa cjelokupnim ciklusom pojedinačnih kipova i prvim monumentalnim konjaničkim spomenikom ta idejna, tematska i stilka etapa završena. Premda je zaokruženost dorečena, Meštrović je mnogo puta obrazlagao daljnji projekt arhitekture prema dovršenoj maketi hrama (1908–1912) te izradi pojedinačnih kipova u timskom radu. Neovisno o namjerama koje bi značile statičnost, Meštrovićevo kiparstvo slijedilo je zakonitosti logičnih gibanja i stremljenja koja najavljuju okosnicu stvaralaštva u dva usporedna pravca. Ključni su u tome reljefi biblijske tematike u novom kiparskom materijalu i kao suprotnost njima monumentalni spomenik *Pobjednik* (izloženi detalji) neasimiliranih, prepoznatljivih pojedinosti, što uvjerljivo evociraju uzor u grčkom arhajskom kiparstvu: frontalni stav, plohe s ostrim bridovima, kose oblikovane poput kacige s »vijencem«... Godina 1913. značila je svojevrsnu prekretnicu, ali prijelaznu sponu čine *Plesačice* (1911. i 1912. g.); iako u reljefu, tu se još osjećaju tragovi forme malih ženskih likova slobodno stojećega kipa u prostoru. *Plesačice* očituju novu pojavu: pokret i veće površine stiliziranih linija, na onoj ranijoj one su plastičnije, zatim niži reljef. Njima je izvedenom tehnikom i plasticitetom bliža *Saloma*; u *Kristu i Samarićanki* sva htijenja postignuta su čistom, mirnom linijom i ravnom plohom, suprotno pak vrlo plitkom linijom gotovo da »slika« kompoziciju *Madone s djetecom*. Linija zauzima novu funkciju; ona je nositelj likovnoga i činitelj ekspresivnosti provedene tehnikom urezivanja u ravnu plohu drvene ploče; ponekad se služi i ravnom pločom lijevanom u sadri (u pomanjkanju drva ili radi lakše i brže obrade). U reljefima je minimalnim likovnim sredstvima postizao maksimalne učinke, ovisno o dubini urezanih linija: mirnih, valovitih, dvostruko postavljenih te izrazito nemirnih, kojima izražava i stupanj emocionalnih stanja. Svim usvojenim čimbenicima u širokom rasponu građuiranih linija rješava složenu kompoziciju

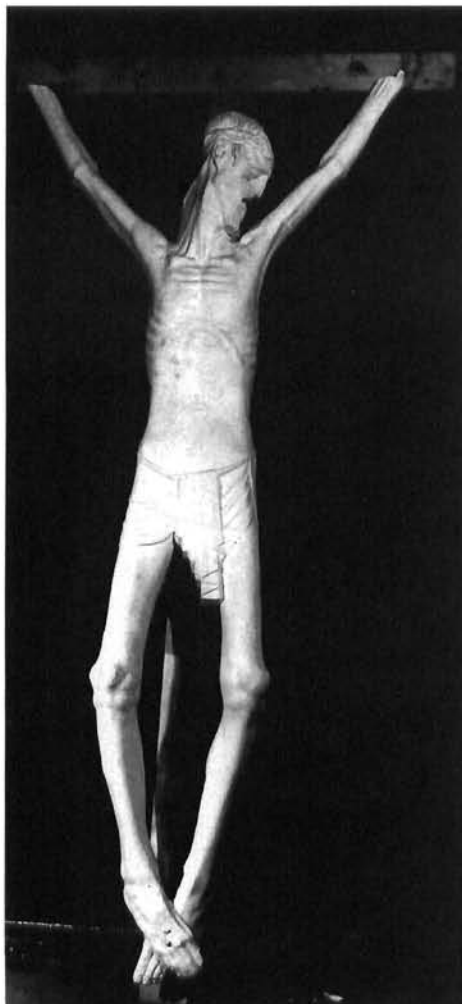


Ivan Meštrović, Polaganje u grob, sadra, 1913. Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Nino Vranić)
Ivan Meštrović, Entombement, plaster, 1913. HAZU collection, Zagreb (photo: Nino Vranić)

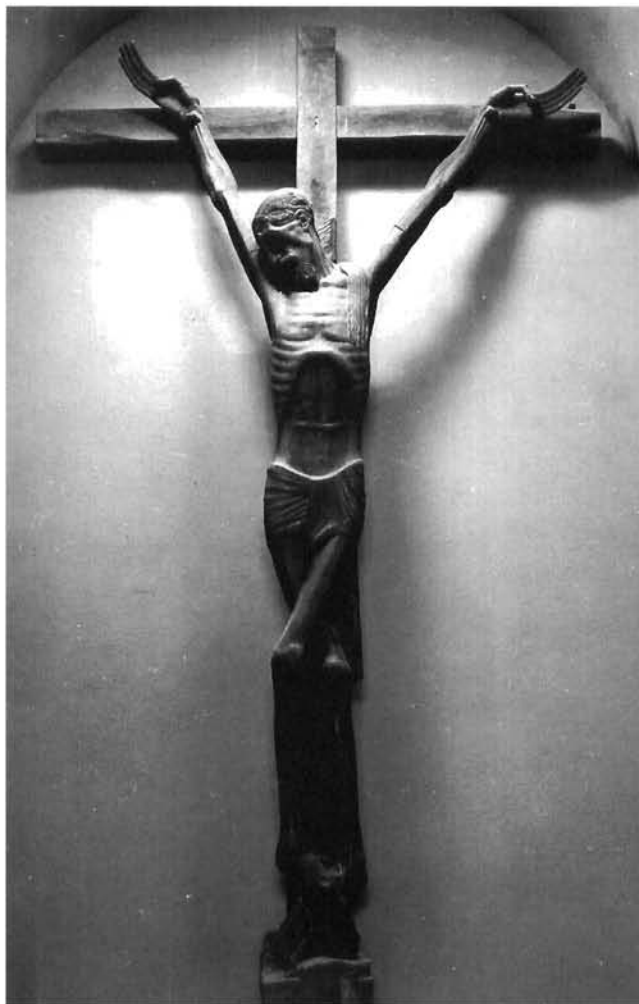
Polaganje u grob izravnim urezivanjem u ravnu drvenu ploču.³⁰ Likovi tužnog događaja impostacijom prate pačetvorinasti oblik ploče. Dramatiku postiže i svim usvojenim formalno-stilskim sredstvima, individualno za svaki lik, ali ih središnji prizor objedinjuje i »povezuje« u cjelinu. Mrtvo tijelo Krista u majčinu krilu, a podno mrtvih nogu Magdalena je sjedeći (kleči) predana emocijama. Izražajnost lica svih likova prožeta dubokim bolom simbolizira općeljidsku bol i žrtvu, a prvi su put u Meštrovićevu djelu ostvarena oštro rezanim plohami i linijama. Ostvarit će ih u budućim varijantama slobodno stojećih djela i u kompozicijama dajući im izrazito autorsko – »meštrovićevsko« obilježje. Reljef je objedinio sve iznađene spoznaje o kiparstvu; ostvarenja svojstvena Meštroviću kao prepoznatljive pojedinosti ostvarene već 1908. godine nasljeđe su arhaike, primjerice »oblikovanje« kose poput kacige s vijencem stiliziranih pramenova, a folklorno pokrivalo na glavi Madone sa tla je Dalmatinske zagore. U slijedu likovnih htijenja s izvorištem u reljefu *Polaganje u grob* ostvario je izdvojeni portret *Glavu Krista*, okrunjenu dvopletom trnovom krunom, lica prožeta bolom i patnjom. Gotovo identičnu glavu Krista ponovio je u *Raspeću* (1914) s beživotnim dematerijaliziranim tijelom, kostur sa stiliziranom perizomom. To raspeće

prethodi raspeću u drvu (1916), ostvarenom istim likovnim sredstvima sa znatnim naglaskom na kontemplativnom, s izduženijim ekstremitetima te izražajnošću lica. Na osnovi novih likovnih sredstava stvarao je i portrete, od kojih već spomenuti *A. Rodin*, *Ružena Hvoščinski-Zlatkova* s ponovljenim konstruktivnim osima pod pravim kutom, ali konačni rezultat nije uspješan kao u mramornom bloku – portretu *Moja majka* iz 1908. godine.

Sagledavajući dosljednu likovnost i broj ostvarenja, može se reći da na Meštrovića nije utjecala venecijanska epizoda s Bourdelleom i kritikom, pa ni ratne prilike kad se svojim ugledom i djelom koristio za dobrobit domovine. Engleska vlada odala mu je počast priređenom izložbom u Victoria and Albert Museumu. Izložba je bila prvorazredni kulturni događaj, ali je ipak prevladala politička instrumentalizacija.³¹ Meštrović je tijekom svakoga dužeg boravka u europskim gradovima uvijek imao na raspolaganju atelijer. I u Londonu je mnogo radio, ponajviše portrete, ali modele nije birao samo prema njihovoj financijskoj moći. Prema svojem estetskom kriteriju birao je ženske likove obvezno s dugim labudim vratom glave ukrašene zanimljivo skupljenom stiliziranom kosom, a u to se uklapa poprsje Ruže u španjolskoj



Ivan Meštrović, Raspeće, sadra, 1914. Gliptoteka HAZU, Zagreb
Ivan Meštrović, *Crucifixion*, plaster, 1914. HAZU collection, Zagreb



Ivan Meštrović, Raspeće, drvo, 1916. Kaštelet, kapelica, Split
Ivan Meštrović, *Crucifixion*, wood, 1916. Kaštelet Chapel, Split

maniri. Iste, 1915. godine ostvario je u dahu remek-djelo *Djevojčica u molitvi*, neuobičajene, zatvorene impostacije lika, jedinstveno i netipično u sklopu cjelokupnoga golemog Meštrovićeva djela, ali i tu je, premda asimiliran i preformuliran prepoznatljiv djelotvorni utjecaj arhajskoga grčkoga kiparstva. Ponesen stvaralačkim porivom, Meštrović se 1916. godine udaljio od živoga londonskoga društvenog života i u kontinuitetu tehnologije urezivanjem (ili – kako još nazivaju – rezbarenjem) na religijsku temu u Ženevi stvara skupinu drvenih reljefa: *Krist i Magdalena*, *Krist na gori Maslinskoj*, *Veseli* i *Žalosni anđeli*, *Raspeće* i *Glava anđela* (koje bi mogle biti pojediniosti *Navještenja*). U Meštrovićevu djelu religijska je tema oduvijek bila nadahnuće, ali od 1913. godine ona postaje konstantom, ravnopravna je tematska kategorija simbol – s općeljudskom sentimentalističkom europskom i narodnom poezijom, te i Biblijom, također usvojenom u Otavicama.

Nova skupina reljefa izrađena je na istim principima reljefa iz 1913. g., ali uočen je znatan pomak jer linija »oblikuje« plohu i likove s blažim prijelazima, tipologija muških glava u načelu je ista, ali nagoviještene pojediniosti u liku *Magdalene* (1913) kao lučno rješenje leđa definirane su u poprsju Rodina i u novom

reljefu. U kompoziciji *Krist i Magdalena* taj jedini ženski lik daje suvereno stilsko obilježje secesijske poetičnosti s bujnom dugom stiliziranom kosom. Dakako, uz izbjegavanje perspektive prostora i proširenom gradacijom linearizma, linije tvore okosnicu konstruktivne arhitektonike svakog lika, »oblikuju« plohu, izraženu ekspresivnost kojoj pridonose formalni elementi kao ruke, »meštrovićevski« karakteristične, sugestivne, živo gestikulirajuće ruke u dijagonalnim, uspravnim i vodoravnim položajima. Secesija je zablislala ljepotom i dorečenošću u toj prekrasnoj simbolici humanosti s velikom gestom opraštanja. U skladu s temom autor primjenjuje kompozicijsko rješenje, usuglašava komponente ili pojedine podređuje radi isticanja najbitnijega. Tako ih je u zastrašujuće ogoljelom prostoru gore Maslinske s tek naznačenim planovima negirao i podredio položajem u prvom planu predimenzioniranog lika Krista predanog dubokim emocijama molitve. Na osnovi ostvarenja možemo utvrditi da s usuglašenošću, gotovo idealnom ravnotežom odnosa čiste površine s linearnim, ekspresivnim sustavima izgrađuje jedinstvenu cjelinu, što je primjer univerzalnih stilskih kategorija secesije u europskom i hrvatskom kiparstvu. Budući da je to vrhunsko kiparstvo nadahnuto simboličkom temom i zbog teme neovisno o likovnosti, neki teoretičari pokušali bi ga svrstati u simbolizam,



Ivan Meštrović, Krist i Magdalena, drvo, 1916. Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Nino Vranić)

Ivan Meštrović, *Christ and Magdalene*, wood, 1916. HAZU collection, Zagreb (photo: Nino Vranić)



Ivan Meštrović, Gospa s Djetetom, sadra, 1917. Gliptoteka HAZU, Zagreb (foto: Marija Braut)

Ivan Meštrović, *Madonna and Child*, plaster, 1917. HAZU collection, Zagreb (photo: Marija Braut)

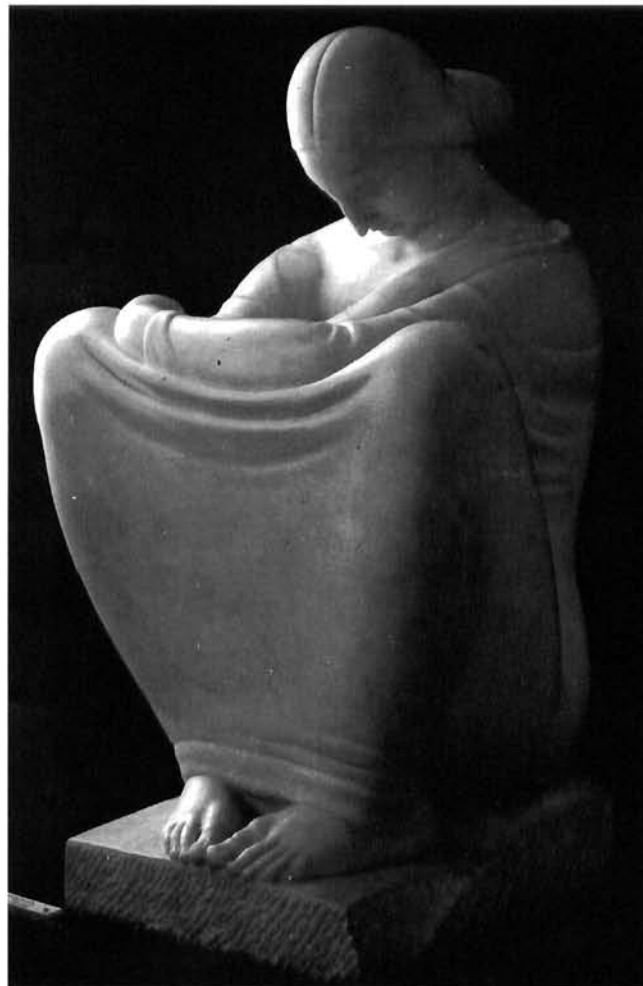
koji je značajna sastavnica secesije, ali nije zaseban stilski fenomen.³²

Godine 1917. Meštrović je u Cannesu ostvario skupinu statua i poprsja *Gospa s djetetom* koje su sinonim materinstva s identitetom autorstva. Na iznadnim načelima tehnologije ostvario je reljefe u drvu: *Skidanje s križa*, *Izgon iz hrama* i *Bogorodicu s anđelima*. U novim reljefima unesene su neke promjene s jače naglašenim pojedinostima. Uočena impostacija Madone, koja je u *Zalosnim anđelima* (1916) i definiranije u reljefu *Bogorodice s anđelima* (1917) provedena, još je dorečenije formirana u slobodno stojećem kipu *Vestalka*. Nedvojbeno, asimilirani je uzor u drevnom egipatskom kiparstvu, evocira na impostaciju *Pisara*. Očigledno je Meštrović dublje ponirao u prošlost kiparstva, Egipat prethodi grčkoj arhajskoj umjetnosti, koja je »otkrila u ljudskom tijelu organsko i vitalno jedinstvo s dinamičnim mogućnostima...«,³³ pokret u začetku zaustavljen i »arhajski smiješak«... Početkom 20. stoljeća grčka arhajska umjetnost zahvatila je i druge umjetničke medije, ali ponajviše i najdjelotvornije kiparstvo, i u osnaženju čistih kiparskih vrijednosti s novim impulsima i u psihološkom smislu konačnog oslobađanja tradicije. Za budućnost europske umjetnosti neosporna je poticajna uloga arhaike zbog dubljeg poniranja u vitalne probleme daleke prošlosti, primjerice dolmeni i menhiri. U Meštrovićevu kiparstvu poslije 1913. godine uočljiviji su i elementi nasljedja bizant-

ske umjetnosti; izokefalično nizanje i superponiranje glava anđela prema geometrijskim pravilima u reljefu *Madona s anđelima*. Sustav komponiranja najavljen je nizom apostola u reljefu *Krist i Magdalena*, ali postavlja se pitanje kipareva istraživanja ili je to odjek instruktivne izložbe u bečkoj »Secesiji« (1902). Naime, G. Klimt tada je kao pratnju Klingerovu *Beethovenu* oslikao friz u kojem ima identičnih kompozicija. Godine 1917. u reljefu su očitni novi elementi, ali nema više one sveobuhvatne stilske cjeline jer dosegli su vrhunsku umjetnost i dorečenost. Povratkom u domovinu (1919) završava plodonosno Meštrovićevo europsko razdoblje, a razmeđe razvoja stila ocrta grobna kapela obitelji Račić u Cavtatu (1920–1922), prvi arhitektonsko-skulpturalni objekt na otvorenom prostoru. Unutrašnjost kapele bogato je ukrašena reljefima od najnižih do »slobodnih«,³⁴ a karijatide su stilizacijom postale »stupovi«, pa se postavljaju pitanja daljnje stvaralaštva. Mjerodavno su odgovorila ostvarenja: *Djevojka s violinom* (1922) i *Kontemplacija* (1923) i na prvi pogled su najavila budućnost Meštrovićeva stvaralaštva, načelno u dva usporedna smjera: reljef i slobodno stojeći kip u širokom poimanju namjene, rasponu dimenzija i tema. Djela su zablistala svekolikom ljepotom kiparskog jezika nasljedja, utemeljena u europskom razdoblju, ali i jasno ukazuju na to da Meštrovićevo kiparstvo ne stremi novim otkrićima i spoznajama već vlastita usvojena iskustva nadgrađuje u zreli osobni stilski izričaj. Na



Ivan Meštrović, *Bogorodica a anđelima*, drvo, 1917. Kaštelet, kapelica, Split
 Ivan Meštrović, *Our Lady with Angels*, wood, 1917. Kaštelet Chapel, Split



Ivan Meštrović, *Kontemplacija*, mramor, 1923. Galerija Meštrović, Split
 Ivan Meštrović, *Contemplation*, marble, 1923. Meštrović Gallery, Split

osnovi iznađena kiparskog bloka, hijeratske impostacije *Moje majke* (1908) ostvario je novu kompoziciju *Kontemplacija* maksimalne izražajnosti čistih ploha... »Pretvorio je stijenu sniježno bijelog mramora u žensku figuru...«.³⁵

Na istim načelima razrađivanja bloka u temat stvara varijante komornih i monumentalnih kipova: *Moja majka u molitvi* (1926), *Majka* (1932), *Prorok Jeremija* (1952), *Žena tuguje* (1953), kao i spomenike *Josip Juraj Strossmayer* (1926), *Ruder Bošković* (1939), a u osnovnoj koncepciji kompozicije *Vestalke* konciznijih ploha i oblika *Povijest Hrvata* (1932). Konstruktivna čista kiparska svojstva afirmiraju u monumentalnom kiparstvu konjaničke spomenike: *Indijanci* (1928) za Chicago, *Karol i Ferdinand* (1939) za Bukurešt i pojedinačne likove: *M. Marulić*, *S. Miletić*, *A. Medulić*, *Grgur Ninski* itd.

U tom se razdoblju gotovo s podjednakim zanimanjem posvećuje arhitekturi – sakralnoj i profanoj: na Glavici gradi grobnu obiteljsku kapelu, bogato ukrašenu skulpturom, te crkvice u Biskupiji kod Knina i u Zagrebu; Galeriju Meštrović i Dom umjetnosti, pretežno namijenjene umjetnosti. Zasebno poglavlje njegova kiparstva čine ženska naga tijela. K tome privlače ga teme iz

svakodnevnoga života – majka s djecom uzdignuta je na pijedestal do božanskoga.

Zanimljiv je njegov odnos prema temi *Krist i Samarićanka* iz 1913. god. Istu kompoziciju nastavio je 1927. god. obradom reljefa u drvu, kojom zrači poetika secesije, ali u novoj funkciji duha secesijskoga. Linija je potisnuta, premda linijom oblikuje volumenoznost tijela žene iz Samarije, plastičnost je naglašenija u cjelini uključivši i kosu, gdje je prije dominirala linearnost.

Zrelo zagrebačko razdoblje proširuje se djelatnostima protegnutim na arhitekturu, slikarstvo, odgoj umjetničkog podmlatka. K tome, bio je i rektor na Akademiji likovnih umjetnosti. Bio je svestrana umjetnička ličnost, poput europskih umjetnika art nouveau, secesije... Jedino se kao oni nije bavio u klasičnom poimanju oblikovanjem uporabnih predmeta, koje je secesija postavila u isti rang s kiparstvom i slikarstvom.³⁶ U punoj stvaralačkoj snazi ta razgranata djelatnost drastično je prekinuta slomom Kraljevine Jugoslavije i početkom Drugoga svjetskog rata na našem tlu. Meštrović je u Zagrebu uhićen; u zatvoru na Savskoj cesti³⁷ osjetio je dah blizine smrti. U posljednjem je trenutku bio spašen, ali pritvoren u obiteljskoj kući na Gornjem gradu, usam-

ljen, bez djece i supruge Olge; spašava ga rad, mnogo crta i u drvu teše *Majku i dijete* (1942). Crtao je i u zatvoru te prema crtežu u impresivnom kipu *Job* (1946) izražen je sav očaj rata. Kompozicija je jedna od varijanata već poznatih, nemirna tehnika kontrasta je u suglasju s dubokim emocijama. Život spašava odlaskom u Italiju, pa u Švicarsku; nastanjuje se u Lausannei, gdje napokon pronalazi atelijer i obrađuje reljefe u drvu.³⁸ Dosljednost biblijskoj tematici, ali i promjene likovnosti ponajbolje predočava usporedba reljefa *Krist i Magdalena* iz 1916. i 1943. godine. Zaokupljen temom i reljefom, obrađivat će ih do kraja života, tj. i duže od 60-godišnjega stvaralačkog rada.

Poslije završetka rata još se samo jednom okupila cijela obitelj, ali Ivan Meštrović umjesto povratka u domovinu odlazi u SAD. Umjetnik koji je iskonski vezan za zavičaj, za domovinu, istrgnut je iz zemlje, najvitalnijega izvorišta poticaja snaga, tema... Ostao je povezan s korijenima, sahranjen u svojim Otavicama, i čini se kao da je to golemo djelo stvarao za Hrvatsku, poklonivši velik dio djela i arhitektonske objekte za izlaganje.

Kiparstvo Ivana Meštrovića duboko je humano, čovjek je središte stvaranja, sveobuhvatni psiho-fizički život čovjeka neiscrpno je izvorište tematskih nadahnuća i oblika. Kipar August Rodin otkrio je čovjeka, kojemu pijedestal ustupaju antički bogovi i mitološki prizori, a cjelokupna htijenja Nove umjetnosti usredotočena su na čovjeka od svakidašnjice do najviših duhovnih vrijednosti. U kontekstu tematskih nadahnuća i s općeeuropskom sentimentalističkom strujom i proširenom narodnom poezijom, Meštrovićevi su simbolički kipovi tematska i stilska aktualnost modernoga kiparstva. Od opjevanih junaka zadržao je samo naga tijela, kipovi svim sredstvima izražavaju revolt, slobodarski duh... Ostvario je univerzalne simbole za sva vremena, za sve nacije i za sve prostore. Ipak, događalo se da te simbole vrhunskoga kiparstva podređuju temi ocjenjujući ih najboljim »prijevodima« narodne poezije³⁹ pa ni desetljećima poslije nisu razriješeni problemi ikonografije.

Meštrovićevo kiparsko stvaralaštvo od 1900. godine do kraja Prvoga svjetskog rata, točnije do 1916. godine, u stalnom je usponu glede likovnih izražajnosti, spoznavanja i usvajanja stalno novih zakonitosti i umijeća. Ono je ipak na stanovit način omeđeno rasponom umjetnikova senzibiliteta, ali je činjenica da je u žarištu likovnih događanja od prve skromne, ali zapažene izložbe 1904. godine u Beču. Suveren je i neuobičajen njegov stvaralački polet – Meštrovićevu nadarenost možemo svrstati u genijalnost. Stvara i učestalo izlaze i već je prava zvijezda europskoga kiparstva i uzor mladima. Likovnost visokoga umjetničkog dosega temelji se na dvama fundamentalnim polazištima i simboličkim nadahnućima. Simbol je višestrukog značenja, a u primjeru Meštrovićevih djela polučio je i novu funkciju kategorije povezivanja kipova modelacijom i građenjem. Istodobno,

to je kiparstvo primjer procesa sustavnog opadanja plastičnosti, od slobodnostojećega i monumentalnoga kipa do reljefa s dominacijom linija i ravnih ploha.

Godine 1913. sustavom urezivanja u ravnu ploču biblijsko nadahnuće postaje konstanta i jedino preostaje i u slobodnostojećem kipu. U reljefima je ostvario jedinstveni ciklus motiva iz Kristova života, simbola žrtve i patnji, bez primjera u modernom kiparstvu. Istodobno su krajnji doseg kiparstva secesije.

Vrijeme stvaranja između dvaju ratova posvetio je izričito razrješavanju i usavršavanju artistskih problema. Ostao je usamljen, jer su se zagrebački umjetnici usredotočili na teme socijalne angažiranosti. Dakako, to mu se zamjeralo.⁴⁰

Unatoč predanom radu, priređivanju izložaba ne samo u domovini i europskim gradovima već i u Americi, ipak to djelo nije moglo zauzeti mjesto u likovnim događanjima bez autorova stvaranja u europskom razdoblju. Naime, Meštrovićevo djelo, koje svim sastavnicama predočava prototip secesije, mimoilazilo se jer je i secesija negirana, potiskivana u zaborav, napose njena uloga u velikim gibanjima umjetnosti (europske), pa nije ni priznata međunarodnim stilom. Koliko je secesija progresivna vjerodostojno svjedoči među mnogima samo jedna činjenica iz 1938. godine: kad je okupiran Beč, nacionalsocijalisti su odmah s izložbene palače uklonili natpis, jer motto sadrži revolucionarnost: Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njena sloboda.

Tako je i Meštrovićevo kiparstvo čekalo novo vrednovanje i »otkrića« ranih ostvarenja na kojima gradi budućnost svoje umjetnosti. U tom kontekstu zabilježen je pomak od šezdesetih godina⁴¹ prema klasifikaciji prof. Maria De Michelija, koji je rana djela svrstao u Rodinov krug, a kipove nastale građenjem u secesiju. Veliki poznavatelj moderne umjetnosti ne govori o utjecaju, ali ne isključuje sugestije »bourdelijanskog monumentalizma, a na neke čvrste ženske aktove Maillola (...) Meštrović je, svejedno, znao da želi reći nešto drugo različitim formama.«⁴²

Ova razmišljanja o autoru i novi znanstveni pristup i odnos prema secesiji u prilog su vrednovanju Meštrovićeva stvaralaštva i odgovor na mnoga otvorena pitanja. Međutim, na osnovi ostvarenja možemo uočiti da su ova trojica kipara osebujnih individualnih umjetničkih i stilskih izričaja, premda su svoju likovnost gradili na istim načelima potaknutim impulsima arhaike i kiparstva drevne prošlosti. Kipari E. A. Bourdelle i A. Maillol predstavili su se javnosti i ostali dosljedni arhaičari, a Meštrovićevo kiparstvo prolazi put stvaranja prema Rodinovim načelima, zatim građenjem. Ostvarenja oba sustava umjetničkim dosegom, tematskom i likovnom aktualnošću daju obilježje europskom i hrvatskom kiparstvu *Fin de sièclea* i na svima usvojenim i ovladanim zasadama Meštrović gradi u budućnosti svoj osobni stilski izričaj.

Bilješke

1. **A. M. Hammacher**, *Die Entwicklung der modernen Skulptur*, Propyläen Verlag, Berlin, 1973, str. 44-70.
R. M. Rilke, *Rodin*, »Mladost«, Zagreb, 1985, str. 151-209.
M. Rheims, *L'Art 1900 ou style Jules Verne*, Arts et Metiers Graphiques, Paris, 1965, str. 179-182.
2. **W. Tucker**, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1985.
3. **A. Bourdelle**, *Kiparstvo i Rodin*, Suvremena naklada, Zagreb, 1946, str. 18.
4. *Kipar Meštrović i bečke novine*, »Narodni list«, Zadar, 15. 7. 1904.
5. **D. Sternberger**, *Panorama Jugendstila*, Katalog 1, Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976, Darmstadt, 1976, str. 4.
6. **H. H. Hofstätter**, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 1965, str. 10.
7. **G. Sterner**, *Jugendstil*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1978, str. 139.
8. **M. Rheims**, *L'Art 1900 ou style Jules Verne*, Arts et Metiers Graphiques, Paris, 1965, str. 179.
9. *La secessione Viennese. Le Arti a Vienna*, La Biennale, Mazzotta, Venezia, 1984, reprodukcija *Kraljevića Marka*.
10. »Zdenac života« u parku u Drnišu, »Borba«, Zagreb, 31. 8. 1957. Fontanu *Vrelo života* naručenu za palaču mecene Karla Wittgensteina Meštrović je otkupio i poklonio Drnišu.
11. **M. Krleža**, *Ivan Meštrović vjeruje u boga*, »Književnik«, 1/3, Zagreb, 1928, str. 73-85.
12. **A. G. Matoš**, *Meštrović*, Sabrana djela, XI, JAZU i »Liber«, Zagreb, 1976, str. 82.
13. **W. Beeh**, *Skulpturen*, katalog izložbe, *Ein Dokument deutscher Kunst 1901-1976*, Darmstadt, 1976, svezak II, str. 104-118.
14. **A. G. Matoš**, *Povodom izložbe »Medulića«*, »Savremenik«, XI, Zagreb, 1910, str. 96.
15. *Hrvatsko umjetničko društvo »Medulić«*, »Narodne novine«, Zagreb, 16. 10. 1910.
16. **M. Marjanović**, *Nacionalizam Ivana Meštrovića*, »Vienac«, VII, br. 5, Zagreb, 1927, str. 109-111.
17. **M. Pijade**, *O umetnosti. Tri težnje za stilom*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963, str. 120-123; **Vladimir Rozić**, *Likovna kritika između dva rata (O nacionalnom umetničkom stilu)*, Izdavački zavod Jugoslavija, IRO »Prosveta« Beograd, 1983, str. 39-91.
18. Citat prema katalogu: **Richard Hamann - Jost Hermand**, *Stilkunst um 1900*, München, 1973, str. 24; **Peter Gorsen**, *Simbolismo e Jugendstil nella Viena al volgere del secolo*, Katalog *Le Arti a Vienna*, Venezia, 1984, str. 76.
19. **P. G. Klimt**, Beč, 1942, str. 21.
20. **H. H. Hofstätter**, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag. Du Mont Schauberg, Köln, 1965, str. 220.
21. **J. Strzygowsky**, *Meštrović in der Secession*, »Die Zeit«, Wien, 19. 1. 1910; *Gospode, podaj nam umjetnika*, »Hrvatski pokret«, 268, Zagreb, 1910, str. 2-3.
22. »Prager Tagblatt«, Prag, 30. 1. 1910.
23. **A. Rössler**, *Ivan Meštrović*, »Deutsche Kunst und Dekoration«, Darmstadt, XIII, 1. 12. 1910.
24. O izložbi u bečkoj »Secesiji«, »Wiener Allgemeine Zeitung«, Beč, 20. 1. 1910.
25. **A. G. Matoš**, nav. dj., str. 81. i 82.
26. **A. M. Hammacher**, nav. dj., str. 62.
27. Polemika o Meštroviću, »Obzor«, Zagreb, 8. 5. 1914.
28. **M. Čurčin**, *Ivan Meštrović*, Williams and Norgate, London, 1919, bilješka 70.
29. Prema katalogu *Archivio storico delle arti contemporanee*, Venezia, Biennale XI. Esposizione 1914; *Internacionalna izložba umjetnosti grada Venecije*, »Obzor«, Zagreb, 29. 7. 1914. Meštrović je prvi put izložio maketu Vidovdanskog hrama (1908-1912) i tridesetak kipova: *Udovica*, *Velika*, *Udovica s djetetom*, *Studija udovice*, *karijatide*, *reljefi Plesačice*, *reljefi iz 1913. g.*, *Saloma*, *Navještenje*, *Madona s djecom*, *Krist i Samarićanka*, *Polaganje u grob*, *Pietà* (bronca); između portreta najzanimljiviji je *Autoportret*, a izloženi su i detalji *Pobjednika* i *medalja*...
30. Reljef u drvu prodan je u Londonu, a kako je to očito važno djelo za autora, izradio je odljev u sadri.
31. **R. W. Seton-Watson**, *Meštrović i jugoslavenska ideja*, predgovor kataloga *Exhibition of Works of Ivan Meštrović*, Victoria and Albert Museum, London, 1915.
32. **P. Gorsen**, nav. dj., str. 77.
33. **A. H. Hammacher**, nav. dj., str. 79.
34. **M. Čurčin**, nav. dj., bilješka 22.
35. *Emocionalna skulptura*, Humaty, London, rujan 1924.
36. **D. Sternberg**, *Panorama Jugendstila*, *Ein Dokument deutscher Kunst 1901-1976*, Darmstadt, 1976, sv. I, str. 3.
37. **L. Schmeckebeier**, *Ivan Meštrović, Sculptor and Patriot*, Syracuse University Press, Syracuse, 1959, str. 38.
38. U Lausannei izradio je: *Porodenje*, *Ulazak u Jeruzalem*, *Uskršnuće Lazarovo*, *Noli me tangere*, *Krist i preljubnica*, *Krist među mudracima* i *Krist i Magdalena*.

39.

D. Mitrinović, *Reprezentacija Hrvata na međunarodnoj izložbi u Rimu*, »Savremenik«, VI, broj 9-10, Zagreb, 1911, str. 566. i 577.

40.

Z. Stipetić, *August Cesarec o Ivanu Meštroviću*, Časopis za suvremenu povijest, 3, Zagreb, 1974, str. 83-89.

41.

Ž. Grum, *Ivan Meštrović*, Matica hrvatska, Zagreb, 1961; **Ž. Vidović**, *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*, »Veselin Masleša«, Sarajevo, 1961; **V. Novak-Oštrić**, Predgovor katalogu izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos*, 8. historijska retrospektivna izložba Moderne galerije, Zagreb, 1962; **A. Adamec**, *Skulptura XIX. stoljeća i secesije u Hrvatskoj* (izložba priredena 1967), Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 3, Zagreb, 1970, str. 19-23.

42.

M. De Micheli, *San u kamenu*, katalog izložbe Ivana Meštrovića, Milano, 24. 9-1. 11. 1987, str. 3-7.

Summary

Ana Adamec

The Archaic Component in the Sculpture of Ivan Meštrović

Meštrović's sculpture is characterized by pluralist expression, symbolic inspiration and new artistic devices. The future of this born sculptor was marked by a systematic artistic education in Vienna, where he participated in the dynamic life of the »Sezession«, began to exhibit his work and reached fame. In his work he achieved a fusion of the best traditions of the past and contemporary trends. Inspired by Rodin, he reached an early climax in his *Fountain of Life* (1905). A new decisive influence was a backward glance into archaic values and archetypes, folk poetry, the tradition of his native village Otavice. Out of this came a cycle of human figures, quite monumental, reaching an effect of timeless symbolism. Many of these tendencies are combined in the sculpture *My Mother* (1908), a closed block composition where pure and powerful surfaces are marked by stylized lines announcing two parallel directions of development: the free standing statue and the relief. Among the latter, a key achievement were the reliefs (1913) inspired by biblical motifs, compositions cut into straight wooden slabs, a rediscovery of the technique practiced in ancient Egypt where the line takes over the principal expressive function. This tendency culminated in a group of reliefs (1916) charged with poetic linearism and representative of purest *Sezession* inspiration. Meštrović never stopped experimenting and accumulating new experiences, creating a strong personal style in his complex Zagreb period (*Contemplation* 1923; *Monument to J.J. Strossmayer*, 1926; *History of the Croats*, 1932...), all the way to his late work in the united States (*The Prophet Jeremiah*, 1952); *Woman Grieving*, 1953).