

Tonko Maroević

Kipar kao junak svojega doba

Kao nitko drugi u našoj sredini, ni prije ni poslije njega, Ivan Meštrović je ponio atribut kipara, odnosno ostvario se i nametnuo kao kipar per excellentiam. U manje od deset godina njegova skulptorska afirmacija prešla je granice domovine i čitavog carstva i potvrdila se doista u evropskim razmjerima. Ipak, to mu nije bilo dovoljno; stjecajem okolnosti ubrzo je postao i znatno više od kipara, to jest, njegovo je kiparstvo steklo sasvim iznimnu društvenu težinu, a njegova pojava takav socijalni status da je to moralo utjecati i na samo njegovo stvaralaštvo. Naime, prihvaćen je kao protagonist ili barem kao najznačajniji eksponent jugoslavenske državotvorne ideje, čak figura prvoga reda u raspravama o budućnosti njegova i svih bliskih i susjednih naroda. Kako to nije ostalo bez posljedica po umjetnikov rast i razvoj, čini nam se zanimljivim pozabaviti se nekim njegovim odjecima i atributima, zacrtati neke konture poglavlja o Meštrovićevoj kritičkoj i javnoj sudbini, posebno u prijelomnom i još formativnom razdoblju nakon akademskog školovanja pa do prvoga svjetskog rata.

Ne treba se pozivati na teoriju recepcije da bismo naglasili važnost činjenice kako je i koliko jedan umjetnik uvažavan i primljen. Nije nimalo svejedno je li netko ovjenčan autoritetom uspjeha ili obilježen dvosmislenim komplimentom traženja i ustrajnog pokušavanja, sasvim je različit položaj nemirnog i iskorijenjenog kozmpolita ili pak aura proroka u domovini. A ako je to itko bio, Meštrović je u jednom trenutku jamačno bio prorokom među svojim, a prepoznat kao takav i od drugih. Njegovo je djelovanje stvorilo specifičan »horizont očekivanja«, da se izrazim terminom Hansa Roberta Jaussa, što su mogla biti zadovoljena jedino preko i s onu stranu kiparstva. A otuda i mnogi brzi sporazumi i poneki nesporazumi na dužu stazu i problemi tzv. objektivnog ili barem metjerski i kreativno zasnovanog situiranja.

Meštrović je, sve govori, započeo u znaku secesije – dakle, u znaku odvajanja od akademske tradicije i pozitivističko-naturalističke baštine kiparstva 19. stoljeća. Javio se, dakle, u okrilju pokreta koji je rado poticao prevratničku gestu i nastojao oko individualnog potvrđivanja. U idealnom smislu umjetnik je tada bio herojem koji kida spine konvencija i žestoko naglašava vlastitu izdvojenost u svijetu, odupirući se ravnodušnosti i mlitavosti mnoštva. Bilo je u tome i voluntarizma novoga naraštaja i optimističke vitalnosti novoga stoljeća, koje je kanda odlučilo obračunati s teretom i prtljagom prošlosti.

Sasvim eksplicitno, Meštrović se nametnuo pažnji šire publike – upravo kad je nastupio s geslom »Nejunačkomu vremenu uprkos«. Bez obzira na to je li ta formulacija njegova ili ju je sačinio konte Ivo Vojnović, umjetniku je sasvim sigurno naročito dobro pristajala. Iz deseteračke predaje svojega zavičaja ponio je kult borbe i herojstva, a u bečkom umjetničkom ambijentu mogao je prepoznati također agonalne instinkte i sklonost prema, da tako kažem, militantnim gledištima i oblicima. Mladost, novost, svježina, izazov bili su sinonimi i tipični korelativi secesijskog ponašanja.

Ako je već svojim prvim nastupima u javnosti pobudio neobičnu pažnju ili čak senzaciju, prava akceleracija društvenog uspjeha i značenja započinje zapravo potkraj prvog desetljeća: 1910. izlaže samostalno u sklopu bečke Secesije, zatim u Zagrebu za-

jedno s Račkim i s grupom »Medulić«. Iza sebe je tada imao već velik broj sasvim iznimnih ostvarenja, a pred sobom planove i mogućnosti realizacije grandioznih projekata kao što je »Vidovdanski hram«. U nervoznom iščekivanju sumraka i definitivnog kraja umorne Austro-Ugarske Monarhije bilo je poželjno povezati svoje nade s konstruktivnim sposobnostima jednog mladića, naše gore lista, kojega je i sam blazirani centar morao prihvatiti i priznati. Vojnovićev je proslov zagrebačkoj izložbi 1910, naslovljen »Akordi«, dotad najodređeniji napor ukorjenjivanja kiparstva opusa. Pisac »Majke Jugovića« i nešto kasnijega (kosovskog) »Lazarevog vaskrsenja« potudio se da protumači Meštrovića kao pojavu poniklu na domaćem tlu, a pri tom je želio da se nasluti i njegov izravni utjecaj na inkubaciju vidovdanskim temama. Kroz bombastične i patetične konte Ivove rečenice nije se često lako probijati, ali je potpuno jasan smisao formulacije o spomeniku što će »od koljena do koljena biti zlamenjem da prepoznaj jednu ljucku pasminu – našu«.

Nije prilika da ovdje načinimo inventuru kritičkih sudova o Meštroviću, ali je pertinentno utvrditi da se misao o rasnom karakteru njegove umjetnosti za nekoliko godina temeljito proširila i gotovo sasvim povampirila. Malobrojni su u to doba pokušaji trezvenijeg gledanja, poput, primjerice, Matoša, koji priznaje kiparu da je »doista velik stvaralac i učitelj energije i heroizma«, ali mu zamjera na »žudnji za originalnošću pod svaku cijenu« i nalazi »oskudicu mjere i dobrog ukusa«. S obzirom na Vojnovićeve »Akorde« Matoš je mnogo neumoljiviji, nazivajući ih »reklamskom pjesmom u prozi« i tvrdeći duhovito kako se »Pegaz gosp. grofa zove Panegirički Superlativ«.

Istog su konja, međutim, već mnogi drugi bili zajašili. Jedan od prvih bio je povjesničar umjetnosti Vladimir Petković, koji vidi kipara kao »jednoga iz Prometejeva naraštaja, koji je novom svetlošću osvetlio strane čitave jedne epopeje i u novoj svetlosti izneo moćne figure njene«. U zaključku istoga teksta o Vidovdanskom hramu Petković otkriva što mu je ponajviše na srcu: »Lepi san o nacionalnoj umetnosti srpskoj na najboljem je putu da bude ostvaren.« Od toga stava iz 1910. pa do odluke Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslovenstva iz 1913. samo je jedan korak. A ta odluka da se Vidovdanski hram što prije privede realizaciji bila je, čini se, plebiscitarno donesena, ako je suditi prema napisima većine predstavnika onodobne napredne, tzv. nacionalističke omladine srpske i hrvatske, od Koste Strajnića i Jovana Dučića do Jeronima Mišea i Ulderika Donadinija.

Primjerice, za veliku slikaricu Nadeždu Petrović Meštrović je »srpski narodni profet, genijalni vajar narodne psihe, narodnih ideala«. Za Vladimira Čerinu on je, sasvim čisto i bistro, »heroj našeg naroda«. Za Tina Ujevića Vidovdanski hram je »kameni manifest i naše najbolje i najsvetije i najviše naše«. Čak i za Mošu Pijade, koji će se kasnije izdvojiti oštrim kritičkim opaskama, u tom je trenutku (1912) jasno kako je ono što je Meštrović stvorio »pouzdan dokaz da će i dalje stvarati sve veća dela koja će biti prvi biser prvih zlatnih dana srpsko-hrvatske umjetnosti«.

Ali možda su s najvećim oduševljenjem reagirali pisci iz kruga Mlade Bosne. U programatskom tekstu »Na početku dela« Miloš Vidaković piše: »Prava nacionalna svest je našla svoga

tumača u ispolinskoj pojavi Meštrovića koji ne znači samo naš umetnički izražaj nego prvi poklič, prvi poziv na borbu, prvi udarac.« Nimalo slučajno, isti će pjesnik napisati ciklus tzv. Carskih soneta s dionicama posvećenima Milošu, Marku i Banoviću Strahinji, a u jednoj će pjesmi proslaviti djela Rade Neimara »kao mramorne crkve visokih zvonika«, te u prologu uskliknuti: »Hoću da dignem od mramora dvorce i opevane da vaskrsnem borbe« – svakako s očiglednim prisjećanjem na projekt Vidovdanskog hrama. Jedan drugi pisac iz istoga kruga, Borivoje Jevtić, u člancima-manifestima kao što su »Nove generacije« i »Ideje i dela« također će upućivati na nacionalizam Meštrovićeva Kraljevića Marka i Srđe Zlopoglede i govoriti o obnovljenom Kosovu, dok će u poetskoj prozi »Kula života« evocirati uzvišeno zdanje »od tvrdog belog kamena« po kome se penje bez prestanka da bi na vrhu »zapevao Slobodno, Neustrašivo i Divlje« – opet ne bez ugledanja na Meštrovićevu maketu i na koralni, epski zanos Vidovdanskim hramom.

Jetki i opori Miloš Crnjanski zapisao je kako su pri kraju rata svi u nas govorili samo o potrebi podizanja jednog velelepnog Kosovskog hrama prema Meštrovićevu nacrtu. Za inat, reklo bi se, on je napisao pjesmu Spomen Principu s leitmotivom »Sjajna prošlost je laž« i s izazovnim usklikom »Ubici diž' te Vidovdanski hram«. Ta disonantna nota ne može nas udaljiti od činjenice da je u svijesti Mladobosanaca, kakav je bio i Gavrilo Princip, rušenje Austrije koincidiralo s građenjem nove, dinamične srpske ili jugoslavenske kulture, a da je jedini takav svjetionik u postaneksionom mraku mogao biti samo Meštrovićev gromoglasni projekt, veličan i slavljén iz svih spisateljskih kalibara.

Doista, iz mladobosanske plejade potekao je i Dimitrije Mitrinović, nekoliko godina najrevniji i najuporniji tumač i literarni trabant Kosovskog ciklusa. U desetak članaka na nekoliko jezika popratio je sve glavne manifestacije Meštrovićeva kiparstva između 1911. i 1913, uključivši i rimski trijumf kao naročito pokriće i dokaz malovjernima s ove strane Jadrana. O nacionalnom i prevratničkom značenju mnogih skulptura Mitrinović ne ostavlja nikakvih dvojbi: »Uzbuđenost kojom naš čovjek osjeća snagu M.s. silna je. Silna i naročite vrste... To biva kad se osjeća rasa u jednoj ličnosti, kad ličnost izražava osjećanje jedne rase. Naša krv teče u ovim mramornim udovicama i kamenim herojima... naš je, Žerajićev je (n.b. riječ je o atentatoru na bana Cuvaja), džinovski, osvetnički i prezrivi gnjev Srđe Zlopoglede. Ja moram priznati da se nikada do sada nisam osjetio dublje i ljepše i moćnije Srbinom nego pred božanstvenim Zlopogledom Meštrovićevim.«

U bezbrojnim recima Mitrinovićevim nema nikakvih formalnih ili stilskih analiza nego samo neprekidno cik-cak variranje afektivne veze sa svijetom skulpturalnih predložaka iz narodne pjesme ili apodiktičko iskazivanje vlastite pripadnosti Meštrovićevim figurama i Meštrovićeve pripadnosti nacionalnom duhu. Ako se povremeno odluči na opis, teško da izmakne grotesknosti kao u ovom primjeru:

»Ogromno masivno, stabilno, moćno, izraslo iz teških oblina Šarčevih, ukamenjeno je pred vama džinovsko tijelo Markovo sve nabijeno snagom koja vam dovodi u svijest neku orijašku parnu mašinu koja jedva stoji u svom rasrdenom huktanju, sva u elementarnom naponu da jurne, da razori otpor ili sebe, raspr-

snuvši se i odjekujući strahobno.« A ipak nam se takvi opisi, daleke futurističke provenijencije, čine manje opasnim i prijetećima od učestalih normativnih zahtjeva: »Meštrović je prorok i ko ga ne shvata kao proroka, taj ga ne shvata; taj nema ni moralno pravo da uživa u njegovoj umjetnosti.« Ili: Za zapadni svijet »Meštrović nije samo artist, samo skulptor: on je za njih srpski nacionalni heroj, propovjednik borbe, pjesnik pobjede; za nas je on to doista, to on i treba da bude, tako ga treba shvatiti.«

I neke malobrojne Mitrinovićeve točne intuicije, poput one o antikanonskom, neakademsom, odnosno ekspresionističkom karakteru Meštrovićeve umjetnosti, pisac znade upropastiti nekontroliranim nabranjem atributa i oslušivanjem pretežno zvučnog a ne semantičkog naboja iskaza: »Estetiku ekspresije postavio je svojom plastikom Meštrović mesto Estetike Lepote... I ta krajnja ekspresivnost Meštrovićeva nije beslovesna (...) nego je to jedan ekspresionizam ekspresivan, pun smisla, sadržaja, spiritualne elokvencije, evokacije, emocije.«

A propos Meštrovićeva eventualnog ekspresionizma možemo pridodati da je to doista latentna komponenta njegova stila gotovo od samih početaka, samo što je pretežno prekriven ljuštrom općenite stilizacije. Ako je ekspresionizam, kao što jest, mogućnost sasvim individualnog svjedočenja egzistencijalne ugroženosti, onda upravo nametnuti i preuzeti kolektivni zadaci i globalne geste i grimase spriječiše našeg umjetnika da mu se određenije otvori sve negdje do svršetaka prvoga rata. A i tada proplamsaji osobne izražajnosti bivaju vrlo skoro ponovo pokriveni »zaštitnim slojem« religioznog nadahnuća.

Mitrinovićevo patetično svjedočanstvo karakteristično je kao apogej isključivo ideološkog čitanja Meštrovićeve pojave, simptomatično je kao svojevrsna manipulacija umjetnošću u ime političkih ciljeva, a teško se možemo osloboditi i sumnji kako je bilo vođeno čak ciničnom proračunatošću. Sumnje te vrste iskazivao je Miroslav Krleža u više navrata sasvim eksplicitno, a u romanu »Zastave« s jedva malo izmijenjenim imenom dežurnog ideologa izrazio se ovako o njegovu moralnom liku: »Mitar Mitrinović, od rođenja lukava glumčina i trbuhozborac, više od toga, opsjenar u najsvakodnevnijem smislu ove riječi, nanjušivši darom svojim masnu političku kobasicu, kako se u pojavi Velikog Neimara i Proroka Ivana javila nadasve unosna i rentabilna konjunktura, koja će moćnom i tajanstvenom pojavom svog arhimandritstva poravnati staze i bogaze svih srbijanskih dispozicionih fondova, odlučio se da odigra ulogu Jovana Krstitelja i da krene ispred našeg rasnog Mesije, štampajući o Meštrovićevoj skulpturi feljtone po evropskoj štampi.«

Krležin pak odnos prema Meštroviću zasebno je poglavlje, dakako, mnogo plodnije i poticajnije, ali na tome se ne bih ovdje zadržavao budući da sam iscrpnije pisao na drugom mjestu. Mogu samo naznačiti da je odnos životnih antipoda – kako je već rečeno – završio piščevom bezuvjetnom afirmacijom najvitalnijeg dijela kipareva opusa.

Mogli bismo se sada pozabaviti povorkama kritičara i, još više, pukih literata, koji nam ostaviše usklike svoje zapanjenosti pred Meštrovićevim čudom, poput Josipa Kosora i Bože Lovrića, ili Vladimira Nazora i Filipa Marušića, pa do sasvim zaboravljenih Grge Bogića, Kuzme Tomašića ili Vladislava Kreneisa. Mogli bismo raščiniti spise bliskog mu tumača Milana Čurčina ili ritualne pjesme velikih svećenika Vidovdanskog kulta kao što su bili Milan Marjanović i (u jednoj fazi) Ljubomir Micić. Mogli bismo posebno analizirati prozne, pripovjedačke tekstove u kojima je Meštrović nazočan indirektno, ne kao imenovana osoba nego kao lik takvih dimenzija da su mu i svojstva neizbježno prepoznatljiva. Riječ je o pripovijetkama Milana Begovića, Marina Bege, Nika Andrijaševića, Antuna Matasovića. Teško je naći veći dokaz društvenog uspjeha ili pak priznavanja »junačkog statusa« od toga da je kao literarni junak, makar pod drugim imenom ali s određenim atributima, naš kipar obuzimao brojne suvremenike. Iščitavanje nekih ulomaka bilo bi čak zabavno ukoliko je zabavno vidjeti se u iskrivljenu zrcalu ili sajamskom kaleidoskopu. Ipak, i to su svojevrsni dokumenti ukusa, a prije je zahvaljujući publicističkoj i reklamnoj mašineriji negoli odmjerenim stručnim ocjenama Meštrović postao karizmatičkom ličnošću i umjetnikom per antonomasiam.

Tu je negdje i odgovor zbog čega nas je privukla takva kutija šumova, ta igra odjeka i ti odrazi sjena (u platonovskoj pećini). Istina je, kako kaza Antun Branko Šimić, da je smisao što ga naša kritika pripisuje Meštrovićevo kparstvu »više karakterističan za tu kritiku nego li za to kparstvo«. O propagandi da se i ne govori. Međutim, ako je ideologija iskrivljena svijest, naš je zadatak proći s razumijevanjem upravo tim meandrima da bismo mogli izaći očišćeni od predrasuda i opterećenja. A teško bi netko smio s pravom reći da prema Meštroviću nije imao predrasuda.

Svakako da je dio i najdobronamjernijih verbalnih egzegeta načinio medvjedu uslugu svojemu idolu, izazivajući negativne reakcije. Razumljivo je da Meštrović nije bio ravnodušan prema velikom broju tiskotina nego je i sam poticao makar neke odjeka i prikaze. Shvatljivo je da je čak pretežna većina napisanih tekstova sasvim prigodnog i konvencionalnog karaktera. Izvući ćemo ipak, makar per negationem, neki općeniti zaključak iz takva pregleda te tako, kako bi se to moglo reći, u kritičkom smislu, vratiti loptu na centar.

Kao junak svojega doba Ivan Meštrović neporecivo i nepovratno pripada određenom vremenu i kao takav ne može biti djelatno nazočan. Kao kipar, međutim, pripada bližoj i daljoj budućnosti, pa tako i našem vremenu. Njegova pojava također se nikako ne iscrpljuje u hrvatskom i jugoslavenskom prostoru. Našim umjetnikom i umjetnikom od ugleda nije postao zbog toga što je patentirao bilo kakvu nacionalnu a pogotovo ne rasnu inačicu, nego stoga što se individualno potvrdio unutar općih evropskih i svjetskih stilskih pretpostavki. Ako to i nije najlogičniji zaključak na temelju izloženoga gradiva, svakako je uputa za njegovu upotrebu i preporuka za svako daljnje analitičko čitanje.