

umjesto
nekrologa

tonko
maroević

**krleža
prema
meštroviću**

Za čitava svog, iznimno dugog, radnog i životnog vijeka Krleža je, blago rečeno, pokazivao posebno zanimanje za djelo Ivana Meštrovića. U najrazličitijim prilikama osjetio se motiviranim da zabilježi ili javno izreče ponešto o tome svom odnosu prema velikom kiparu. Počevši od davne »Hrvatske književne laži« iz 1919 — gdje mu je Meštrovićevo ime poslužilo kao jedan od glavnih simptoma kulturno-političke klime¹ — pa do poluslužbenih razgovora iz posljednjih godina života — kada rado rekapitulira neke razloge ranijih sudova i dodaje nove elemente² — mogli bismo naći barem dvadeset tekstova u kojima je dodirnuo i spomenuo Meštrovića ili, još češće, okrznuo Meštrovićeve tumače i trabante.

Krležin odnos prema Meštroviću nije nimalo jednoznačan; štoviše, iznimno je složen i pokazuje priličnih oscilacija i amplituda. Pretjerano bi bilo reći da je taj odnos traumatičan premda je pojava skulpture Vidovdanskog »hrama« predstavljala, po svemu sudeći, jednu od Krležinih mladenačkih fiksacija i evidentnih simpatija, koje su se međutim, ubrzo prometnule u uvjereno odbijanje. Meštrović nije umjetnik Krležine »krvne grupe«, i to manje mu je mogao poslužiti kao »svjetac« (u baudelaireovskom smislu — za razliku, recimo, od Brueghela, Goye ili Grosza), ali je književnik nepogrešivom intuicijom osjetio da se kipar bavi problemom koji je i njega naročito zaočupljao: kako izraziti specifičnosti maloga balkanskog naroda, kako nadoknaditi famozno zaostajanje za Evropom, kako kompenzirati nedostatke ambijenta i pretvoriti ih čak u vrlinu i prednost. Kao primjer relativnog uspjeha u svjetskim razmjerima i kao »ostvarena sudbina« Meštrović je nakon prvog svjetskog rata postao izazovom čitavoj sredini, a time i mjerom njezinih mogućnosti. Već kao takav nije mogao izmaknuti Krležinoj pažnji, jer su njega privlačile gotovo sve društvene teme a pogotovo kolektivne mode i opsesije. Međutim, razlozi atrakcije i repulzije bili su čak znatno dublji, i dvosmisleni »zagrljaj« dvojice velikana razvio se s vremenom u odnos pravih životnih antipoda.³

Prema svjedočanstvu još jednoga objavljenog razgovora, u Krležinu slučaju Meštrovićevo je djelo odigralo bitnu ulogu pri raskidu s iluzijama najranije mladosti, potaknuvši ga na oslobađanje od sentimentalnih spona stanovitog tipa hrvatske književne predaje, kakvu (u intimnom dječaćkom panteonu) predstavljahu Senoa, Tomić, Zagorka, Đalski, Kumičić i njima slični: »Sve je to porušio veoma surovo, iznenada i odjednom: Ivan Meštrović. On nam je otvorio vratolomne vertikale u nedogled prkosne monumentalnosti.«⁴ Određenije je sam pisac evocirao isto prevratničko značenje Meštrovićeve skulpture u dnevničkom zapisu iz 1942. godine: »O tome kako smo mi (oko 1910—1912) maštali o Ivanu Meštroviću nije rečeno ništa stvarno, jer nema takve fantazije koja bi mogla danas pojmiti hermetički smisao naših slobodarskih nadahnuća u vezi s njegovim imenom. Pojava Meštrovićeve skulpture za nas bila je divlji poklič za slobodom. Vjerujući da su dani Austrije odbrojani, Meštrovićevo geslo 'Nejunačkom vremenu uprkos za nas je značilo beskompromisnu negaciju svega u što smo bili uvjereni da je na samrti.«⁵

Da bi se razumjele ovako velike i teške riječi, treba znati da Krleža istodobno prelazi put od užeg i isključivo hrvatskog nacionalnog osjećanja prema jugoslavenskom »nacionalizmu«, te priželjkuje i sluti federaciju bliskih naroda koja će biti kadra raskrstiti i s omraženom tuđinskom vlašću, što simbolizira sve prošlo, bivše i staro. U toj naivnoj mladenačkoj vjeri otkriće Meštrovića služi mu čak kao glavna podrška i popudbina, a snagu njegova izraza smatra cjepivom protiv svih regionalnih, konfesionalnih i tradicijskih ograničenja. Ali bezrezervna predanost i oduševljenje bivaju vrlo brzo iznevjereni, i Krleža se osjetio prevarenim. Stoga neće nimalo oklijevati da surovo obračuna sa svojim »zavodnikom«, pa će neštedimice istresti na nj čitav arsenal svojih podrugljivih i sarkastičnih invektiva (istina, najprije na papiru svoje bilježnice a nešto kasnije u spisima namijenjenima javnosti).

Do pukotine, čini se, dolazi 1914. na venecijanskom bijenalu. Naime, sve se dotad Krležino poznavanje

1 Plamen, 1. I 1919, prema Eseji, VI, Zora, Zagreb 1967.

2 S. Ferrari, *Ultimo incontro con Krleža*, Nuova rivista Europea, VI/1982. Riječ je o razgovoru vođenom 15. V 1980.

3 I. Zidić, *Miroslav Krleža i hrvatski likovni umjetnici*, Čovjek i prostor, 3—4/82.

4 P. Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb 1969, str. 68. S. Lasić u knjizi *Krleža, kronologija života i rada*, GZH, Zagreb 1982, str. 70, zaključuje da se spomenuto Krležino sudbonosno upoznavanje Meštrovićevih djela zbilo već 1906. godine, u njegovu četvrtom razredu gimnazije.

5 *Fragmenti iz dnevnika godine 1942*, Forum, Zagreb XI/1972, br. 12, str. 334—5.

Meštrovićevih radova temeljilo, valjda, isključivo na reprodukcijama — iskićenima, k tome, uznostitim didaskalijama i okruženima aurom vlastitih fikcija i snatrenja. Već prvi susret sa zbiljom označio je svojevrsan kraj mita i otrežnjenje od zanosa za Meštrovića.⁶ Rječit je u tom smislu oveći navod s retrospektivne distance: »Meštrović se pojavio pred nama kao Heraklo, a ja sam, eto, u Veneciji doživio jedinstveno objavljenje heraklovskog mitosa od Bourdelleove ruke, sa tako jakim šokom da me je nekoliko minuta kasnije moj prvi susret sa Vidovdanskim hramom grdno razočarao. Bila su to dva šoka, u pozitivnom i negativnom smislu, i dok sam se između onih venecijanskih paviljona i barjaka konačno snašao i tako dolutao do Meštrovićevih Udovica, sve je svršilo s gorkim razočaranjem. Mjesec-dva kasnije, kad sam uredniku 'Savremenika' donio svoj rukopis 'Zaratustra i mladić', ispričao sam mu tužnu priču o svome prvom susretu s Meštrovićem, a on me je nagovarao da napišem reportažu o svom doživljaju, što sam međutim odbio. To je već bilo za prvih dana rata (1914).«⁷

Krleža nije objelodanio svoje iskustvo razočaranja Meštrovićem kao što nije dotad bio posvjedočio ni svoje zanose njime. Uostalom, bio je još vrlo mlad i književni početnik, sklon jakim afektima i naglim mijenama raspoloženja. Kad je, međutim, odmah nakon (prvoga) svjetskog rata na velika vrata ušao u književnost, zagrebao je i po vlastitom Meštrović-kompleksu da preciznije odredi svoj estetički i socijalni program. Obračunavajući s nekim aspektima Meštrovićeva opusa pravio je i saldo svoje (dotad razmjerno kratke ali nadasve dinamične) prošlosti, razračunavao s iluzijama i zabludama za koje je u kiparu našao simbolična krivca i stoga mu se mogao »osvećivati«.

U međuvremenu se ideologija jugoslavenstva od revolucionarnog kvasca pretvorila u gotovo službeno dogmu. U Vidovdanski hram više se nije gledalo kao u obećanje i perspektivu nego kao u definitivnu realizaciju stoljetnih težnji. Stoga je ortodokšno nametnuto slavljenje vidovdanskog mita, pri čemu je Meštrović postao velikim svećenikom, a kod službe su mu asistirali brojni literati i panegiričari, od Vojnovića i Kosora do Miloša Gjurića i Ljubomira Micića, da o Strajniću i Čurčinu ne

govorimo. Među propagatorima vidovdanstva našli su se i dobri Krležini znanci poput Vladimira Čerine, kolege iz razreda, i Milana Marjanovića, prvog urednika koji je prihvatio njegove tekstove i suputnika iz kruga protuaustrijske, »jugoslavenstvujuće« omladine.

Krleža se ponajmanje mogao pomiriti s režimskom manipulacijom i instrumentalizacijom »kosovskog ciklusa«. Kako da prihvati iskrivljeno i reducirano značenje nečega što mu se još prije pola desetljeća činilo bitnom afirmacijom narodnog identiteta: »Meni se u to doba, 1912—1913, počeo u glavi pušiti Meštrovićev klišeji nacionalističke ideje, i dva Hrvata na jednom peštanskom elitnom plesu, mi smo još dugo razgovarali o tom pitanju. On je stajao na principu da je za nas kao narod najbolje da nestanemo. Njegov nacionalpolitički nihilizam ja sam pobijao Meštrovićem i njegovom 'genijalnošću'. Nikakav drugi argumenat osim Meštrovićeve genijalnosti nije mi te peštanske noći pao na pamet, a Meštrovićeva genijalnost spadala je doista u ozbiljne političke parole onih dana.«⁸

I dok sugovornik iz prethodnih redaka, amblematični Doktor (i »hrvatski odrod«), nakon osnivanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca bez ikakvih skrupula prihvaća Meštrovića i hvali njegovu ulogu, treba li se čuditi da Krleža postaje sve ironičniji i zajedljiviji prema takvim konverzijama »ukusa«. Za raspoloženje duhova indikativne su riječi što ih pisac stavlja u usta navedenom Doktoru: »Naša rasa pobijedit će sve zapreke! Postoji neka 'subjektivna intuicija mističnoga čuvstva realnosti' i, vidite, Meštrović je svojim kolosalnim predviđanjem preokrenuo Jugoslaviju! Meštrović je genijalan!«⁹

Simptomatično je također, i Krleža se ne libi zlobno napomenuti, da ista kreatura nosi »od 1919 fotografije Meštrovićevih junaka... po svim svojim beogradskim mebliranim sobama«. Jer, tumači dalje pisac, »ti Meštrovićevi junaci vise u njegovom beogradskom salonu kao salonski državotvorni ukras. Isto tako i Meštrovićev Kralj Petar Pobjednik, fotografija Društva za Promet Stranaca.«¹⁰

8

O našoj inteligenciji, u *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, Oslobođenje, Sarajevo 1973, str. 64.

9

Ibidem, str. 56.

10

Ibidem.

6

S. Lasić, nav. dj. str. 115.

7

Kao u bilješki 5.

U kontekstu rojalističke apoteoze »Vidovdanskog ciklusa« sasvim je shvatljivo da Krleža ne samo odriče svoj pristanak na Meštrovićev patent nacionalnog mita nego i razvija znatnu polemičku aktivnost protiv onih koji tu mitomaniju slave i podržavaju, makar među njima ima i nekoć mu bliskih osoba (ili, pogotovo stoga jer je bio blizak nekima od tih — ne uvijek proračunatih — zanesenjaka). Kao što je Krleža napisao za Ljubu Babića da ga »trajno nervira Meštrović«,¹¹ slično bismo mogli ponoviti i za samog autora te formulacije. Najmanje je sporno da je Krleža kontinuirano u oporbi prema »Meštrovićevom frazerskom romantizmu«, ili da je iritiran njegovom »rojalističkom frazom«, odnosno »rojalističkom megalomanijom u sjeni Vidovdanskog misterija«. ¹² Najvehementniji je izraz tog stava već spomenuta »Hrvatska književna laž«, u kojoj nalazimo i ovakve pasuse: »Neimari novog, mramornog Vidovdanskog Misterija obnemogli su beletristi . . . Svi naši (vojnovičevski i meštrovićevski) proroci . . . in artibus kreću se pod znamenom Sancta Mediocritas. Uvjereni principijelno da predstavljaju naprednu negaciju našeg književnog neokatolicizma . . . oni sami propovijedaju isto tako jezičnu emfaznu i bijesne gestove Meštrovićevog Srđe Zlopogleđe. Ova njihova galerija deseteračkog Malocchija sa preblagim Marcima i Milošima, ovo nepoetsko polulikovno a poluskulptorsko društvo zida, u našoj najnovijoj književnoj varijanti, Kosovski Hram, kao simbol anateme Svega što treba da nestane pred naletom ovih, isto tako sredovječnih furioznih utvara, ni po čemu progresivnijih od Angelusa i Zdravomarije. Propovijedajući novu, borbenu, takozvanu Vidovdansku Etiku, zvečke se rojalističkim mačevima i mamuzama . . . Sve su to laži i sve su to fraze! . . . i ova najmodernija Vidovdanska Arhitektura od gipsa, i ova cika i galama književnog vašara, jer se sve to naše narodne mase savršeno ništa ne tiče . . . Ne obmanjujmo se dakle otrovima koji se isparuju iz književne grobnice pod našim nogama. Nismo ni mrtve mumije ni prazne glave, nismo mi uskrslе mrtvačke utvare vjerujuće u dogme religioznih tradicija i nećemo mi da stiliziramo jednu dekorativnu laž u

Meštrovićevu Sfingu, pred kojom danas naš književni plebs kleči, paleći tamjan i metanišući joj u desetercima.«¹⁴

Sigurno je da Krleža nije nikad otvorenije i strastvenije izrazio što ga zapravo smeta u Meštrovićevu projektu nego što je učinio u navedenom pamfletu. Očigledno, pobunio se više protiv (nimalo naivnog) kreketanja i talambasanja oko ideje i njezinog (još intencionalnijeg) slizavanja s ideologijom karađorđevićevske dinastije, negoli proti samih kiparskih svojstava Meštrovićeva rada. Slične je misli varirao u bezbroj navrata, gotovo uvijek kad mu je trebalo metaforički izraziti ispraznost kulturnog programa Kraljevine Jugoslavije, jer da se meštrovićijanizam poistovjećuje s rojalističkim glancom i pozlatom za Krležu nije bilo nikakve sumnje. Primjerice, u eseju o Franu Supilu iz 1928. stoji: »Ne znam kakva bi pamet bila potrebna, da čovjek stoji u ovakvim lažima i u ovakvoj krvi, pak da deklamira o desetercu i o tome kako Meštrovićeve figure od gipsa znače realizaciju vidovdanske religije!«¹⁵ U nastavku istog teksta odnosom prema Vidovdanskom hramu određuje se čak moralna postojanost Supilova: »on nije mogao deklamirati hrvatskim vojnicima po ruskim zarobljeničkim logorima kako će naše probleme riješiti sadrena štukatura Meštrovićevih kipova, i tako je logično istupio iz Jugoslavenskog odbora i ostao osamljen i sam.«¹⁶ Ni esej o Stjepanu Radiću u Beogradu nije mogao proći bez dva bockava spomena identifikacije Meštrovića s režimom.¹⁷

Koliko se Krleža malo mijenjao u problematici Vidovdanskog hrama (ne samo u gledištima nego i u intonaciji), pokazat će dva navoda, međusobno vrlo udaljena. Prvi je iz »Davnih dana«, i to iz 1916. godine: »Trebalо bi napisati povijest da se objasni kako dolazi do takvih halucinantnih gluposti, da se vjeruje, kako je Meštrovićev Vidovdanski Hram nešto što nam može pomoći u ovom kulturnom i političkom brodolomu.«¹⁸ Drugi je citat iz 1952. iz

14

Hrvatska književna laž, prema Eseji, VI, Zora, Zagreb 1967, str. 109—111.

15

Slom Frana Supila, u Deset krvavih godina i drugi eseji, Oslobođenje, Sarajevo 1973, str. 135—6.

16

Ibidem, str. 136.

17

Ibidem, str. 184 i 196.

18

Kao u bilješci 11.

11

Davni dani, godina 1916, Zora, Zagreb 1956, str. 146.

12

August Cesarec, u Eseji, III, Zora, Zagreb 1963, str. 408.

13

Uvodna riječ za časopis »Danas 1952«, u Eseji, VI Zora, Zagreb 1967, str. 217.

teksta »o nekim problemima enciklopedije« i započinje istim »kategoričkim imperativom«: »Trebalo bi posvetiti naročitu pažnju... Trebalo bi kod te analize obratiti izvanrednu pozornost svim varijantama te kontrarevolucionarne zapadnoevropske svijesti, koja je tako kobno djelovala na razvoj naših 'nacionalizama'... (primjerice:) ... njemačka romantika stvara od političke megalomanije dinaroida čitavu jednu komičnu kozmogoniju, koja u secesionističkoj varijanti Meštrovićevoj postaje karikaturom.«¹⁹

Doista, u raspravljanju o Kosovskom ciklusu Krležu nikako nije napuštao smisao za karikaturu. Dovoljno se sjetiti njegove definicije vlastita »šireg« nacionalnog osvještavanja na ruševinama Austro-Ugarske Monarhije: »Bili smo Jugoslaveni u užem smislu, tj. u tzv. kulturnom smislu tj. svaki je od nas vukao za sobom na špagi sadrenoga šarca Marka Kraljevića u reprezentativne svrhe, kipa para Meštrovića i našega naroda.«²⁰ Ili još jetkije, netrpeljivije formulacije u jednom drugom tekstu o gotovo istom razdoblju: »Prepisivali su A. G. M.-a, a danas buncaju o 'Jugomitosu', i to na temu Ivana Meštrovića i njegova Kraljevića Marka. Ako postoji simbol za ovu našu polupijanu tartiferiju, to je taj naš neomikenski glupan na Meštrovićevom konju, siledžija, a onda, kad jednoga dana postane skeledžija, ubirat će namet na vilajet, jer ništa nije surovije od pogospođene raje!«²¹ Na što li se sveo epski Marko (i njegov ništa manje proslavljeni konj), za kojega je prije čitavog stoljeća Niccolò Tommaseo bio ustvrdio (proročki, nema šta?!) kako je »svaki njegov čin i svaka njegova riječ prava skulptura.«²²

Ipak, čim se udalji od rojalističke ljušture Vidovdanskog hrama, pisac zna za kipara pronaći i drukčijih riječi: »Jedini likovni rezultat hrvatske secesije ostaje danas (1935) Meštrovićeva skulptura.«²³

19

O nekim problemima Enciklopedije, u Eseji, V, Zora, Zagreb 1968, str. 136—7.

20

Izlet u Rusiju, Zagreb 1926, str. 36.

21

Iza kulisa godine 1918, u Djetinjstvo i drugi zapisi, Zora, Zagreb 1972, str. 152.

22

N. Tommaseo, *Canti popolari illyrici*, Milano 1913, str. 159.

23

Europa danas, Zora, Zagreb 1972, str. 308.

Da se razumijemo, Krleža ima o čitavoj secesiji kao evropskom stilu prilično negativno mišljenje, potvrđeno u bezbroj navrata. Prema njegovoj konstataciji i Meštrović se »u svojoj najranijoj mladosti strovalio u secesiju.«²⁴ Ali negativni sud u ovom je slučaju izrazito relativiziran: priznavanje rane Meštrovićeve faze, iako sa svim mogućim ogradama, možemo pročitati u tekstu o Augustu Rodinu, objavljenom 1963. godine: »U našim relacijama, ono što je u eklektičkom opusu Ivana Meštrovića rodinsko, od trajnije je građe od svega što je nastalo u tom istom djelu pod utjecajem bečke 'Moderne', koja isto tako ne bi bila dala čitavu galeriju Meštrovićevih kipova, bez rodinskog uzora.«²⁵

Ostavimo li po strani polemički žar i većinu sasvim opravdanih (ma koliko, sa svoje strane, također gigantiziranih) invektiva na koncepciju i likove Vidovdanskog hrama, pravu aktivu Krležinih sudova o Meštrovićevu Kosovskom ciklusu naći ćemo u rano uočenim i duhovito sročnim paralelama s djelom Franza Metznera, posebno s lajpciškim spomenikom bitke naroda. Sasvim je opravdano Jelena Uskoković nedavno »vratila u optičaj« te piščeve tvrdnje, te novim argumentima i jasnim analitičkim postupkom potkrijepila i podržala Krležino uvjerenje o strogoj zavisnosti Meštrovićeve »nacionalne faze« od tokova bečkoga likovnog kruga, a posebno od Metznerova rada ostvarenog u raznim sredinama, uključujući i Beč u vrijeme dok je naš kipar ondje boravio.²⁶

Najranije i najodređenije Krleža se pozabavio relacijom Meštrović—Metzner 1914. godine, odmah nakon spomenutog doživljaja Vidovdanskog hrama na venecijanskom bijenalu. Sastajući se s grupom uvjerenih propagatora jugoslavizma i rasnog mesijanstva, pisac dolazi na ideju da im podmetne Metznerove snimke umjesto Meštrovićevih i polučuje očekivani rezultat, odnosno, izaziva njihov upravo refleksni zanos pred tim (Metznerovim) kipovima, kao da je riječ o objavljenju našega nacionalnog duha i rasne inspiracije. Na svoj je način zabavno, iako i gorko i smiješno istodobno,

24

Marginalije uz slike Petra Dobrovića, Eseji, III, Zora, Zagreb 1963, str. 210.

25

August Rodin, Forum, Zagreb, II/1963, br. 2, str. 408.

26

J. Uskoković, *Monumentalizam kao struja hrvatske Moderne i Mirko Rački*, Život umjetnosti, 29—30/1980, passim.

pročitati karakteristike što ih Krleža navodi da su izrečene za kavanskim stolom kao atributi Meštrovićeva genija (a u povodu Metznera): »Lujko i Zofka, Đuro i Juro unisono: patos, melankolija, emfaza bola, grčeviti zamah, volja za rasnom pobjedom, arhaizirani ilirski praslavenski tipovi, rasna dinamika, duboka bol nad vjekovnim porazima, vjera u nacionalno uskrснуće, rasna genijalna inspiracija, prkos potlačene južnoslovenske rase o-basjane Lazarskim nimbusom, kosovsko mlijeko (a to je upravo ono mlijeko koje mi Zagorci nismo sisali), misterij ove tragedije, koja značenuje naše političko i kulturno Uskrснуće itd., itd.«²⁷

Misao o bitnom Metznerovu utjecaju na Meštrovića Krleža, međutim, nije u to vrijeme objavio. I zapis iz 1916. također nije mogao biti poznat suvremenima, premda u njemu fiksira slične dojmove: »Nikako mi ne ide u glavu ovaj meštrovićevski sistem: kako se boriti protiv germanskog utjecaja (upravo supremacije) sa protuturskim simbolima, koji nijesu drugo nego parafraza pangermanske romantike à la Metzner.«²⁸ Decidirano s teozom o imitaciji Metznera Krleža izlazi 1919. pa 1921. u eseju o Petru Dobroviću: »Feudalnoturski deseterac, Metzner i secesija, to je trebala biti narodna umjetnost, i od svega u petnaest godina ništa. Meštrović je pošao svojim eklekticismom u gotiku i dalje, a ostalo se sve rasplinulo. Mnogo vike ni za što!«²⁹ Ali tada je već postojao sustavni tekst Moše Pijade o istoj problematici, što ga je upravo Krleža zdušno pozdravio i prikazao u svom časopisu »Plamen«.³⁰

Apogej Krležina bavljenja Meštrovićevim i svojevrsna »točka usijanja« svakako je esej objavljen u »Književniku« br. 3 iz 1928. i poznat pod nešto kasnijim naslovom »Ivan Meštrović vjeruje u Boga«. Sve ono latentno, dotad samo usmeno rečeno ili uzgred zapisano, izlazi u tom trenutku pred jav-

27

Davni dani, zapisi iz 1914—1921, Zora Zagreb 1956, str. 133—4.

28

Ibidem, str. 160.

29

Kao u bilješci 24.

30

Tekst M. Pijade, *Ivan Meštrović i težnje za stilom u našoj umetnosti*, tiskan je u beogradskim Ilustrovanim novostima i Slobodnoj reči 1919, a pretiskan u knjizi M. Pijade, *O umetnosti*, SKZ, Beograd 1964, i *Srpska likovna kritika* (priredio L. Trifunović), SKZ, Beograd 1967. Krležina recenzija objavljena je u Plamenu br. 12/1919, vidi i esej o Moši S. Pijade u *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, Oslobođenje, Sarajevo 1973, str. 235, kao i Krležin članak o istoj osobi u *Obzoru*, 22. II 1926.

nost, i to je čas bitnog obračuna, pravog svođenja računa između fikcije i zbilje. U tom je tekstu Krleža ponovio mnoga od gledišta koja smo već naveli, ali je pridodao i mnogo novih razloga za odlučan negativni sud. Iz aspekta uvjerenog borca za socijalnu pravdu i materijalističko tumačenje svih fenomena (u svrhu njihova mijenjanja) razumljivo da je kamen smutnje u Meštrovićevu (i inače neskrivenom i neskrivanom) misticizmu.

Možda bi Krleža i bio tolerantan prema pukoj religioznoj inspiraciji; smatrao bi je, jednostavno, nesuvremenom — kako i piše — te na svoj način privatnom umjetnikovom brigom. Ali on Meštroviću ne može oprostiti simbiozu tipično secesijske metafizike i afektiranog spiritualizma s beskrupuluznom mistifikacijom nacionalnog mita i stvaranjem kultnog alibija za sasvim represivnu državnu tvorevinu. Osim toga, s pravom upozorava na nesklapanost zapadnoevropske kulturne tradicije (gotike i katolicizma) s pravoslavnim, bizantskim, supstratom kosovskog vjerovanja (koje praktički isključuje skulpturalno oblikovanje).

Ne štedeći, dakako, ni neke kipove, najrazorniju dozu sarkazma Krleža posvećuje kiparevim pitij-skim tumačenjima i interpretacijama njegovih literarnih satelita. Podatak da je »Sjećanje« okršteno »Vukosavom Miloša Obilića« na sugestiju Vojnovićeva čitanja »Smrti majke Jugovića« u umjetnikovu ateljeu pruža Krleži priliku za čitav ironički rafal i pravu seriju grotesknih i paradoksalnih izvoda: »Dakle, tako je to bilo! Od torza jednog bezimenog ženskog lika nastala je Vukosava, od Vukosave ciklusi udovica, od ciklusa udovica Vidovdanski Hram, a od Vidovdanskog Hrama po principima Vidovdanskog Misterija — Vidovdanski Ustav. Neznatan razlog, ogromne posljedice. Od jedne riječi nastala je lavina, od jedne secesionističke fraze religiozni sistemi, Vidovdanski Misterij, sedmerostruki porez, Marjanovićeve Inicijacije tipa Marko, i tako Meštrović u svome početku, mjesto da vodi, on se povodi u vidovdansko! Da o svemu tome nije baš nikada predboko razmišljao, nema sumnje, rječito govore njegovi pismeni sastavci i njegove religioznomisaone meditacije za posljednjih deset-petnaest godina.«³¹

Rugajući se posljedicama kipareve verbalne zanesenosti i lakomislenosti, Krleža bi htio da se shvati kako on nije protivnik srži kipareva dara, a mo-

31

Ivan Meštrović vjeruje u Boga, u *Eppur si muove — politički eseji*, Oslobođenje, Sarajevo 1973, str. 113.

žda čak i da samog autora uvjeri u pravo i obvezu umjetničke autonomije, mimo crkvenog mecenazma, monarhističkog pompierizma i beletrističkog trabunjanja. Jer Krleža ne samo da još jedanput sentimentalno podsjeća na ulogu kipareva djela u vlastitom duhovnom razvoju i sazrijevanju («pošto smo u sjeni estetskog simbolizma Ivana Meštrovića proživjeli dobar dio našeg političkog djetinjstva, i pošto je on svojim teorijama fascinirao naše pokoljenje»³²) — nego i eksplicitno priznaje Meštroviću ulogu »našeg do danas najvećeg likovnog talenta»³³. Štoviše, ne oklijeva odati mu dužno poštovanje i u istom tekstu ispisati pohvalne retke kakve valjda nije posvetio ni jednom opusu (premda je za mnoge druge imao, jamačno, više prijateljskog razumijevanja i poetičke solidarnosti).

Možemo mi danas i imati ponekih rezervi prema načinu kako Krleža u povodu Meštrovićeva konstituiranja svoju »ontologiju« kiparstva. Očigledno je, međutim, da on nikakvih rezervi prema nekim aspektima kipareva djela nema i da ih smatra gotovo isto toliko čistim »objavljenjem biti« koliko su se njegovim polemičkim sugovornicima ostali aspekti činili »objavljenjem narodnog duha«. U svakom slučaju, Krleža zamjenjuje njihovu mutnu (koristoljubivu i sasvim ispremiješanu) religioznu motivaciju laičkom i profanom vjerom u tvarnost skulpture i u nužnost sublimiranja senzualnih poticaja. Možda se ni na kojem drugom mjestu ne vidi plastičnije Krležina sinteza estetičkog idealizma i materijalizma; ali dok se na razini ideja ta sprega čini nemogućom i aporijskom, na razini kreativnog kreda ona je vrlo produktivna i služi barem kao protuotrov vulgarnog determinizma i isprazne metafizike. Hvaleći »lakoću i nagon nadarena čovjeka« pisac brani i kipara i sebe sama od svih ideoloških presezanja i zloraba, dolazili oni zdesna ili slijeva — kako je, uostalom, dokazao i u svim kasnijim slavim polemičkim istupima.

Svakako treba navesti u cjelini jedan od tih afirmativnih pasusa, jer je paradigmatičan za Krležina shvaćanja: »U raznim fazama svoga razvoja, u momentima čiste i neoskvrnute inspiracije, Meštrović je davao svojim djelima mirne i jasne definicije kiparstva, kao trodimenzionalnog okamenjivanja materijalnih pojava u prostoru. Mnogim svojim

djelima on je dokazao kako to kiparsko utjelovljenje tjelesnog ne može imati i nema druge svrhe nego da se prolazno zaustavi, da se pokretno okameni i da se tjelesno utjelovi u materiji, da se jedan tjelesni oblik objektivira u svom prolaznom stanju . . . u mnogim njegovim kipovima problematika je kiparstva zatvorena jednostavnošću formule kojom se konstatira da su dvaput dva četiri.»³⁴

Nepotrebno je, međutim, navoditi čitave stranice opisa i tumačenja, na kojima egzemplificira tezu odabirom skulpture »Sjećanje« (s inkriminiranim naslovom »Torzo Vukosave Miloša Obilića«). Nepotrebno, jer tu samo parafrazira istu misao i pozivajući se na Hildebrandtove kategorije prostornosti i prirodnosti zapravo komponira svojevrsnu »pjesmu u prozi« i slaže hvalospjev kiparu — makar i »krivocvirna pravca«. Nemimolazan je, ipak, čvrst i logičan zaključak: »U tome kipu nema još ničeg spekulativnog, ni dekorativnog. Sve ono ornamentalno, stilizirano prenamogilavanje motiva i izvještačenih tema, sve ono namješteno transcendentno, tzv. religiozno i rasno, kosovsko, vidovdansko i vidovito neukusno, čulno ekstatično i ratno propagandistično, što se u okviru Meštrovićeve, političkim i umjetničkim obratima bogate karijere kasnije pretvorilo u propagandističku retoriku, u ovome kipu još nije bilo ni program, ni agitatorski plakat, ni naivna politika. To je bila lirski tiha i uzvišena melankolija u početku stvaranja, mramor čist, neoskvrnut i klasično jednostavan!»³⁵

Ne smije nas, stoga, čuditi Krležina žestina kojom napada sve ono što prati Meštrovićev društveni uspjeh. Naime, on je uvjeren da brani jezgru njegova senzibiliteta i od autorovih prenemaganja i od egzotičkih pretjerivanja i od političkog manipuliranja. Na tragu njegovih formulacija i nama će se činiti smiješnom pretenzija Miloša Đurića da u Vidovdanskom hramu vidi »Gesta Dei per Jugoslavens« ili zahtjev Lorda Roberta Cecila da Njemačka »najprije proizvede jednog umjetnika kao što je Meštrović, a tek onda će Velika Britanija moći da diskutira o germanskim zahtjevima».³⁶ A riječ je, sjećamo se, o umjetniku koji je upravo tipičan »produkt bečkokavanske spekulativnosti»³⁷

34
Ibidem, str. 112.

35
Ibidem, str. 106.

36
Ibidem, str. 101—2.

37
Ibidem, str. 112.

32
Ibidem, str. 98.

33
Ibidem, str. 114.

i đak Franza Metznera koji »podliježe utjecaju svoga učitelja i, kao pandan spomeniku Leipziške Bitke Naroda, konstruira svoj Vidovdanski Hram.«³⁸

Krleža bi htio »zaštititi« samog kipara i od svojstvenog mu misticizma. Profilaktički se ruga ideji »očekivanja Mesije« kojom je Meštrović »zarazio« sredinu.³⁹ Odlučno odbacuje »tone blata i mase brončanih topova« što ih je Meštrović izmijesio »u traženju modernističke formule plitkog 'rasnog' mesijanizma i sasvim neozbiljne prividnoreligiozne retorike.«⁴⁰ Parodira biblijski stil onih koji pišu: Ivan Meštrović je Johanaan, a Mesija ima da dođe, to je Osvetnički Gnjev Kraljevića Marka.⁴¹ Na usta svojega »diderotskog brbljavca«, gospodina Pomidora, persiflira Meštrovićeva transcendentalna nagađanja: »Od svega toga ne razumijem mnogo. Ali izgleda mi da je to svakako duboko kao slični filozofemi Ivana Meštrovića koji vas (tj. grofa Coudenhove-Kalergija, Pomidorova sugovornika — nap. T. M) marljivo prepričava u predgovorima svojih nevjerojatno duboko zamišljenih kataloga.«⁴² Napokon, bagatelizira prikaz Domagojevih strijelaca, Meštrovićevo djelo nastalo, izvan svake sumnje, u trenutku »kada koketira sa klerikalnim pojmom bojovne domagojevštine.«⁴³

Na temelju navedenoga moglo bi se zaključiti da su animoziteti jači od simpatija, a istina je zapravo obratna. Krležu kod Meštrovića smeta »kiklopski hod između neukusa i ogromnosti«,⁴⁴ pa on kao da želi kritičkom eksplikacijom pročistiti djelo koje ga privlači kako bi ono zasjalo u zbiljskoj veličini. Njihovim osobnim odnosima ne kanimo se baviti, a nemamo ni potrebnih podataka. Ipak, važno je Krležino prisjećanje kako je »bio u Meštro-

vićevoj milosti sve dok nije protiv njega napisao političko-kulturni pamflet optužujući ga kao slugu režima«⁴⁵. To znači da su se susretali s međusobnim poštovanjem, sve do 1928. a time se jedino može objasniti i činjenica da Meštrović, po Krležinoj sugestiji, modelira (kasnije zagubljeni) kip Lenjina objavljen u »Književnoj republici« 1926. godine i darovan »nagovaraču«.

Nakon pamfleta dolazi, svakako, do ohlađenja pa i prekida. Ali Krležino zanimanje za Meštrovića ne prestaje. Možda čak s vremenom u piščevoj svijesti raste onaj pozitivni dio kipareva opusa, da bi kulminirao u (nepotpisanom, ali kasnije autoriziranom) enciklopedijskom članku iz 1964. godine: »Za prvih pet decenija ovoga stoljeća u svjetskim razmjerima nema tako mnogo kiparski savršeno obrađenog mramora ni bronce, da se nekoliko Meštrovićevih kipova iz današnje retrospektive ne bi moglo mjeriti s najsretnijim likovnim ostvarenjima tog razdoblja.«⁴⁶ Odlučno afirmativan već je i sud iz 1952, izrečen na sjednici redakcije Enciklopedije Jugoslavije: »Predlaže se, da od likovnih umjetnika 3 stupca dobije samo Ivan Meštrović i nitko drugi.«⁴⁷ Sasvim je slučajno, ali ipak vrlo znakovito i puno simbolike, da je Krležina radna soba u Leksikografskom zavodu smještena na Strossmayerovu trgu te da baš »s njegova prozora pogled pada na Meštrovićev spomenik Strossmayeru.«⁴⁸

II

Osim eseja i članaka, pamfleta i polemika, dnevnika i memoarskih zapisa, predgovora i enciklopedijskih jedinica — što smo ih panoramski prikazali u našem tekstu — stanovite reference na Meštrovićevu pojavu nalaze se i u Krležinim »čisto« literarnim proznim ostvarenjima. Primjerice, Puba Vlahović, protagonist pripovijetke »Tri kavalira gospođice Melanije«, izražava se krajnje emfatički:

38

Ibidem, str. 108.

39

Zapisi iz godine 1917, u Djetinstvo i drugi zapisi, Zora, Zagreb 1972, str. 111.

40

Kao u bilješki 37.

41

Kao u bilješki 11, str. 183.

42

Razgovor o materijalizmu, u Europa danas, Zora, Zagreb 1972, str. 235.

43

Iz hrvatske kulturne historije, Eseji, III, Zora, Zagreb 1963, str. 365.

44

O Kranjčevićevoj lirici, ibidem, str. 29.

45

S. Ferrari, nav. dj, str. 110.

46

Enciklopedija likovnih umjetnosti, JLZ, Zagreb 1964, svezak 3.

47

Govor na drugoj sjednici Plenuma centralne redakcije Enciklopedije Jugoslavije, u Eseji, VI, Zora, Zagreb 1967, str. 274.

48

S. Lasić, nav. dj., str. 355.

»Meštrović predstavlja vatren jezik ovog našeg požara.«⁴⁹ Naravno, taj lik reprezentira zagrebačku inteligenciju iz vremena »kad je umirala hrvatska Moderna«, a na drugom mjestu istog djela čitava je epoha određena upravo spomenom istog kipara, »kad je našao onu slavnu herojsku formulu iz gipsa te sa svojim takozvanim voluntarizmom modelirao svu nemoguću konfuziju naših kavana i naših mozgova.«⁵⁰

U jednoj dužoj i sustavnijoj radnji nastojali smo osvijetliti različite reflekse fenomena Meštrović u suvremenoj mu proznoj produkciji. Neporecivim paralelizmima sa životopisom darovitog dječaka iz Dalmatinske zagore i uspješnog izlagača na bjelovjetskim salonima bilo je lako dokazati da je samo Meštrović mogao poslužiti kao model nekih ključnih likova iz novela Milana Begovića, Nikole Andrijaševića i Antuna Matasovića. U svim tim radovima, rekli smo, kipar je gotovo nadljudski eksponiran i predstavljen kao »junak svojega doba.«⁵¹ Sa sasvim drukčijim predznakom, tim prozama treba priključiti mnoge stranice Krležina romana »Banket u blitvi«.

Nema nikakve dvojbe da je »Banket u blitvi« transpozicija političke zbilje dvadesetih i tridesetih godina, te da su mnoge karabaltičke asocijacije zapravo aluzije na balkanski prostor. Roman je očigledno pisan »s ključem«, i njegovi čitatelji i komentatori trudili su se, prema vlastitu iskustvu, »prepoznati« predloške za pojedine tipove i situacije. Od homofonog Beauregarda, kao centra moći, pa do romantične budnice »Još nam Blitva ni propala, dok mi živimo« dovoljno je elemenata koji ne ostavljaju nikakve sumnje o pravoj ambijentalnoj podlozi djela. U iskrivljenu ogledalu blatvijsko-blitvanskih relacija parabolčno se prelamaju neke od konstanti srpsko-hrvatskih odnosa, u figuri diktatora Barutanskog i u osobama iz njegova okružja odjeknut će različita svojstva nosilaca šestojanuarske i vidovdanske političke presije. Ali to nas u ovom kontekstu manje zanima, premda uvjetuje i sam prikaz amblematične osobnosti kipara Romana Rajevskog, o kojemu moramo nešto određeni reći.

49

Tri kavalira gospođice Melanije, Matica Hrvatska, Zagreb 1920.

50

Ibidem, str. 54.

51

T. Maroević, Kipar kao junak svojega doba, u Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti (disertacija), Zagreb 1976.

Mnoge od situacija iz »Banketa u Blitvi« »posuđene« su iz kronike političkih prilika Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Dakako, nije riječ o pukoj transpoziciji nego o sustavnoj kontaminaciji, pri čemu se »uzori« pretapaju i gube. Međutim, lik Romana Rajevskog »kalkiran« je direktno po Meštroviću, odnosno po najoficijelnijim aspektima njegova državotvornog statusa. Jer nema presedana u evropskim razmjerima da bi neki kipar tako personificirao naciju, rasu i državu kakav je bio slučaj s Meštrovićem. A takav je i Rajevski. Krležu je morala ipak zabavljati (nakon što je raščistio s vlastitim ogorčenjem) ideja da u opisu djelatnosti i ugleda Romana Rajevskog »podmetne« što više meštrovićijanskih atributa. Da je Rajevski tek »investirani« Meštrović, osjeća se već od prvog spomena u uvodnom poglavlju, odnosno prologu »o blitvinskom pitanju kroz vjekove«: »... blitvinska epopeja kretala se u oblacima blitvinske Walhalle, a ta romantična 'historiografska' opera traje još i danas u heroiziranim likovima najvećeg, i u evropskom inostranstvu i u objema Amerikama podjednako slavljeno slikara, kipara i političkog ideologa Romana Rajevskog.«⁵²

Dok je za fantomatsko slikarstvo Filipa Latinovicza bilo lako pokazati kako je složeno od različitih komponenti, nadahnutih životom i djelom tako divergentnih osobnosti poput Babića i Hegedušića, Juneka i Kraljevića,⁵³ za imaginarno kiparsko stvaralaštvo Romana Rajevskog kao poticaj dolazi u obzir isključivo Meštrović. Dovoljno je u tu svrhu pročitati nekoliko karakterističnih ulomaka iz romana i usporediti ih s već ovdje navedenim Krležinim sudovima ili situacijama vezanim uz Meštrovića. Primjerice: »Čitao sam neki dan u 'Tigdende', da Rajevski predstavlja zapravo 'sintezu blitvinskog narodnog mitosa'! On je, kaže 'Tigdende': 'Mesija, Prorok i Pobjednik i blitvinska narodna sinteza'! On je utjelovljenje blitvinske duše! Anđeo čuvar blitvinske rase!«⁵⁴ Ili: »Kakvu je pažnju pobudio Rajevski u inostranstvu? Pažnju kao 'umjetnik'? Kao slikar? Kao kipar? Ne! On je primljen u inostranstvu kao političar, a ne kao slikar. On je bio predstavnik Blitve u Parizu...«⁵⁵ A naroči-

52

Banket u Blitvi, XX I—II, Oslobođenje, Sarajevo 1973, str. 17.

53

T. Maroević, Slikarstvo Filipa Latinovicza, Zbornik II programa Radio Zagreba, 2/1978.

54

Banket u Blitvi, nav. izd. str. 137.

55

Ibidem, str. 132.

to pasus napisan na engleskom (i preveden u fusnoti), kao uzorak kuloarskog govorkanja na transatlanskom parobordu i primjer reklamne hajke što se dizala u povodu Rajevskoga: »On je lični prijatelj diktatora Blitvanije pukovnika Barutanskog, koji je oslobodio Karabaltik od crvenog pakla! Da! Morgan, Rockefeller, svi se daju portretirati od njega! On je religiozni skulptor! Prijatelj biskupa Armstronga! On nije samo umjetnik, on je i prorok! On je de facto prvi, koji je Evropi prikazao jednu mladu, nepoznatu, zanimljivu karabaltičku rasu!«⁵⁶

Koliko je figura Rajevskog nezamisliva bez Meštovićeve kvasca vidi se i iz tipičnih detalja, koji tako dobro prijanjaju i »nimuju« se s Krležinim vizurama kipareve društvene uloge. Indikativno je da je i Rajevski stavljen u procijep dviju religija, od kojih ona »državnija« s blagonaklonošću prima njegove inače neortodoksne, aspekte: »A oni nekakvi protestantski crkveni dostojanstvenici, koji se dive Rajevskim protureformatorskim, navodno sto posto katoličkim anđelima.«⁵⁷ Pogotovo je kuriozno, dekadu nakon Krležina pamfleta o Meštovićevoj religioznoj zadrnosti, naići na pitanje: »A što vi mene toliko gnjavite, da li Rajevski vjeruje u Boga ili ne? Što će vam to? Ili zar i vi spadate u one ljude, koji u posljednje vrijeme tvrde, da Rajevski nema dara?«⁵⁸ Naravno, ni sakralne kompozicije Romana Rajevskog, poput Uzašća Blažene Djevice u orahovini, ne padaju daleko od Meštovićeve stabla. Nekoliko naznaka iz opisa to će lako potvrditi: »Rajevski je rutiner, to je istina, ali to je sigurnom, majstorskom rukom rađeno! Kako je samo ovaj Ivan Apostol dramski slomljen u pasu, kako mu lijevi lakat dobro visi priljubljen uz bok, to daje čitavom obrisu onaj potrebni prijelom u crtežu, a to je bilo potrebno, da se pojača dojam depresije i žalosti... Akademski primjer savršenstva kako jedna reljefno izražena kretnja može zavladati čitavom kompozicijom, kako može postati takozvanom kompozicionom dominantom!«⁵⁹

Stanovite veze i paralelizmi mogli bi se uspostavljati i na razini sižea, premda ne bi trebalo pre-

tjerivati s »identifikacijom« sporednih likova poput kipareva modelatora i prišipetlje Olafa Knutsona ili zavidnog konkurenta akademika, slikara i conaisseura Vanini-Schiavonea. Bliska je našoj sredini i ideja »našeg Quattrocenta... sa petstogodišnjim zakašnjenjem« jer neizbježno izaziva spomen na Strossmayerove mecenatske akcije, što ih je isti Krleža okrstio kao »nafarbanu Toskanu«. Konjanički kip vladara ili personifikacije Blitve u obličju Palade Atene također su moguće reference na zemlju koja je zbog obilja majestetične skulpturalne građe nazivana i »Kiposlavijom«.

Ipak, ključno je mjesto romana i razlog Krležina snažnog emocionalnog angažmana poistovjećivanje amblema i zbilje: »Barutanski i Rajevski predstavljaju jednu te istu pojavu, jedan te isti pojam podjednako: današnju zbrkanu beauregardsku Blitvu! To su samo dva simbola Blitve! Ako vas ždere Blitva kao moralno pitanje, kako možete biti tako nehajno lijeni spram Rajevskoga?«⁶⁰ Demistifikacija, stoga, ide do kraja: »Jer Rajevski u inozemstvu, Rajevski u inozemnoj štampi, Rajevski u predgovorima svojih kataloga pred inozemnom publikom, to je prije svega propaganda za blitvinsko poduzeće gospodina Barutanskoga!«⁶¹ Kao kruna svega, najoštriji sardonični ugriz ili *coup de grâce* svim estetičkim iluzijama: »Ljudi se ne klanjaju Rajevskome kao umjetniku (jer ljude uopće umjetnost kao takva ne zanima), nego zato što misle da će preko toga našega narodnog blitvinskog genija potpisati povoljne trgovačke ugovore s Beauregardom.«⁶²

Budući da je Krleža svoj odnos prema Meštoviću otvoreno izrazio u nizu diskurzivnih tekstova, nije mu trebao roman kao alibi za intuitivno, indirektno i manje odgovorno iskazivanje. Isti se pisac nije libio jasno formulirati ni svoj odnos prema diktatorskom režimu Kraljevine Jugoslavije, nego je objavio na desetke članaka u kojima razotkriva njegove urođene slabosti. Prilikom »kuvertiranog« pisanja, kakvu mu je pružila koncepcija romana »Banket u Blitvi«, iskoristio je, međutim, za sustavno povezivanje najrazličitijih niti razgranatoga društvenog zla i za definitivan saldo svijuz

56
Ibidem, str. 141.

57
Ibidem, str. 134—5.

58
Ibidem, str. 152.

59
Ibidem, str. 152 i 154.

60
Ibidem, str. 136.

61
Ibidem, str. 133.

62
Ibidem, str. 134.

laži i kulisa jednoga groteskno konstruiranog porotka. Stoga ovim romanom nije o slučaju Meštrović rekao ništa teže i inkriminiranije negoli u pamfletima, niti je definirao nešto što se inače ne bi bio usudio reći, ali je organski zaokružio i na svoj način uopćio sve ono što ga je u kiparevoj reprezentativnoj karijeri smetalo i što je umjetnika samog ometalo u postizanju najvišega. Srećom svoj »dossier Meštrović« Krleža nije zaključio negativnom presudom.

III

Krleža je s pažnjom pratio rad mnogih likovnih umjetnika i s razumijevanjem pisao o različitim problemima slikarstva i kiparstva. Tim aspektima njegova djela posvećene su također već neke studije, analize i interpretacije,⁶³ a iz njih proizlazi da je Krleža imao naročita sluha za ekspresionističku poetiku i za neke historicističke i konstruktivističke tendencije. Zato je logično da je nastojao afirmirati i Dobrovića i Babića, i Hegedušića i Beca i Augustinčića i Mišea. Meštrović ga nije mogao »privući« ni stilskim ni društvenim afinitetima već ga je opsjeo uglavnom per negationem. Ali taj put suprotstavljanja i odbijanja bio je za Krležu evidentno »pravi«, pa nije slučajno da je pišući o svim ovdje nabrojenim umjetnicima morao makar jednom spomenuti i Meštrovića.

Meštrović za Krležu, ipak, nije tek »zao duh« iz Aleksandrove boce, nego i kipar istinske snage i mogućeg ugleda. Izruguje se, istina, tvrdnji kako je Meštrović »naša legitimacija pred Evropom«,⁶⁴ ali bi i sam, u nekoj »pročišćenoj« verziji, želio baš s pomoću Meštrovića dokazati Evropi da i mi konja za trku imamo. Svjestan njegove moći, vidi u Meštroviću sintezu individualnog i kolektivnog, premda ne na temeljima koji njega zanimaju. Dok Meštrović kontaminira srednjovjekovlje i suvremenost na podlozi dinastija i manastira, Krleža teži

integraciji pučkog i laičkog senzibiliteta, što se u ovim našim stranama stoljećima vrlo malo mijenjao, upravo od srednjovjekovnih dana. Glavni je razlog spora i suprotnosti Krležina plebejska i populistička alternativa Meštrovićevo dvorskom i udvoričkom mentalitetu.

Ni u raspravama ni u romanu Krleža ne može mimoći klasni karakter konflikta. Egzemplarno je u tom smislu svečano putovanje kipara Rajevskog u Ameriku, praćeno pompom i propagandom, dok u potpalublju istog broda stoje siromasi prinuđeni na iseljavanje i rad najniže vrste. Piščev zaključak neporecivo je pristran, i odlučan, na strani poniženih i ugnjetenih, kumeka i raje: »Naša umjetnost, specijalno naše veličanje takozvanog višeg, metafizičkog poziva naše blitvinske rase, ovaj naš rasni mesijanizam, sve to nije ništa drugo nego dekorativna sadra u jednome stanju, koje uopće ne treba sadrenih dekoracija nego kruha.«⁶⁵ Tekstovi i sudovi o Meštroviću primjer su Krležina nedogmatskog mišljenja. Radikalno u negaciji nekih površnih svojstava, pisac je jednako decidan u afirmaciji jezgre i srži. Po mnogo čemu zapravo nastavlja Matoševu kritičku liniju vrednovanja Meštrovićevo djela, jer se i prethodnik divi »doista velikom stvaraoču« ali odbacuje »panegirički superlativ« njegovih tumača.⁶⁶ Stoga je Krležina detronizacija Meštrovića ravna apoteozu na nekoj primjerenijoj i profanijoj razini.

Dijalektička procjena kipareve aktive ima i imat će u nas još dugo antologijsko značenje, ne samo po rijetkoj neselektaškoj toleranciji nego i po otvorenosti koja transcendirira svaki politički pragmatizam. I Meštroviću i Krleži lebdio je pred očima cilj ostvarivanja djela koje bi moglo biti znakom ambijenta i sredine, te dokazom postojanja u neprikladnom vremenu i neudobnom prostoru. Obojica su na svoj način željeno postigli,⁶⁷ a pisac je imao povlasticu (dužeg života i šireg viđenja) da to dospije za kipara i izričito ustvrditi, nudeći nam usput i neka mjerila i kriterije prema kojima bi želio i sam biti prepoznat i priznat.

63

R. Ivančević, *O Babićevu stilu i Krleži*, Život umjetnosti, 29—30/1980, str. 27—34, V. Maleković, *Slikarstvo — velik izazov*, Vjesnik, 4. I 1982, str. 12; I. Zidić, nav. dj.

64

Kao u bilješci 11, str. 148.

65

Banket u blitvi, nav. izd, str. 142.

66

A. G. Matoš, *Meštrović*, (1910), u *Sabrana djela*, XI, JAZU, Zagreb 1974, str. 79—84.

67

I. Zidić, nav. dj.