

ŽADRANSKA EPOPEJA: IVAN MEŠTROVIĆ

Adriatycka epopeja = Adriatic epopee: Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, Kraków, 24 lipca – 5 listopada 2017, Kraków 2017, str. 293.

Katalog izložbe u organizaciji Međunarodnog kulturnog centra iz Krakova i Muzeja Ivana Meštrovića, 24. srpnja – 5. studenoga 2017, Krakov 2017, str. 293.

Izložba *Jadranska epopeja: Ivan Meštrović* bila je prvo predstavljanje hrvatskoga kipara u Poljskoj. Publici se pokušalo približiti veličinu Ivana Meštrovića, ne samo u kontekstu hrvatske umjetnosti nego i kao jednoga od najznamenitijih srednjoeuropskih umjetnika prošloga stoljeća, o čemu svjedoči i njegova reputacija u europskim zemljama i Sjedinjenim Američkim Državama još od međunarodne izložbe u Rimu 1911. te samostalne izložbe u Londonu 1915. godine: bio je prvi živući umjetnik kojemu je 1947. priređena retrospektivna izložba u njujorškom The Metropolitan Museum of Art. Na poticaj dr. hab. Macieja Czerwińskog, profesora na Katedri za slavistiku Jagelonskoga sveučilišta u Krakovu, i uz potporu veleposlanice Republike Hrvatske, dr. sc. Andreje Bekić, izložbu je organizirao znanstveni odbor pod vodstvom prof. dr. hab. Jaceka Majchrowskog u prostorima Međunarodnoga kulturnoga centra na krakovskom glavnom trgu, instituciji već četvrt stoljeća posvećenoj proučavanju i predstavljanju kulture, umjetnosti i povijesti srednje Europe. Izložba se održala pod pokroviteljstvom predsjednika Republike Poljske, Andrzeja Duda, i predsjednice Republike Hrvatske, Kolinde Grabar Kitarović. Kustosi Barbara Vujanović, viša kustosica Atelijera Meštrović, i Łukasz Galusek, voditelj Izdavačke kuće Međunarodnoga kulturnoga centra, retrospektivom su obuhvatili Meštrovićev opus od njegovih ranih, bečkih ostvarenja do djela koje je oblikovao netom nakon Drugoga svjetskoga rata, izloživši pedeset kiparskih, crtačkih i grafičkih radova te arhitektonskih i spomeničkih projekata iz splitske Galerije Meštrović, zagrebačkih Atelijera Meštrović i Gliptoteke HAZU, a posuđena su i djela u vlasništvu nasljednika Ivana Meštrovića. Poljskoj se publici predstavlja kompleksnost Meštrovićeva umjetničkoga izraza kojim pomiruje kulture zapada i istoka, tradicijsku folklornu kulturu i povijesne umjetničke stilove, Mediteran i srednju Europu, a istodobno se ističe i umjetnikov politički angažman, emigrantski život i sudjelovanje u prijelomnim povijesnim događanjima u Hrvatskoj i Europi u prvoj polovici XX. st.

Obiman i bogato opremljen katalog izložbe od tristotinjak stranica obuhvaća eseje, na poljskom i engleskom jeziku, Macieja Czerwińskiego, Barbare Vujanović, Dabiora Prančevića i Łukasza Galuseka, a u dodatnom su dijelu otisnuti stariji tekstovi Vojeslava Molèa, Józefa Wittlina, Jerzyja Stempowskog i crteži Andrzeja Wróblewskog kao važni podsjetnici na recepciju Meštrovićeve umjetnosti u Poljskoj tijekom XX. st. Katalog je opremljen i umjetnikovom biografijom te mnoštvom reprodukcija djela i fotografija iz umjetnikova privatnoga života.

U prvoj kulturno-povijesnoj raspravi *Pjesnik svoga naroda – Hrvatska Ivana Meštrovića* Maciej Czerwiński posvećuje se iscrpnom pregledu političko-društvenoga i kulturnoga konteksta iz kojih izviru ikonografski i tematski naglasci Meštrovićeve umjetnosti. Pripadnost hrvatskoga teritorija različitim političkim zajednicama, migracije stanovništva i trajna povijesna previranja, obrazlaže autor, uvjetovali su razvoj specifičnih kulturnih paradigmi pod utjecajima mediteranskoga, srednjoeuropskoga i balkanskoga civilizacijskoga kruga.

U dugotrajnom procesu nacionalnoga osvještavanja u XIX. st. te silnice konvergiraju ujedinenju, ponajprije u Hrvatskom narodnom preporodu koji, podsjeća Czerwiński, nije osnaživao samo hrvatski identitet, nego i vjeru u nadnacionalno zajedništvo južnih Slavena. Duhovni nasljednici ovih nastojanja bili su u prvim desetljećima XX. st. pripadnici hrvatske intelektualne elite, a među njima i Meštrović. Umjetnikova želja za prevladavanjem kontradikcija istoka i zapada ogleda se u njegovoj mesijanskoj i prosvjećujućoj viziji. Prisvojio je stoga u svojim djelima povijesne umjetničke idiome (antičke, gotičke, bizantske i renesansne), stopivši ih s tradicijskim folklornim utjecajima te suvremenim tendencijama, posebice secesijom i različitim modernističkim strujanjima, u vlastiti sintetični stil.

Stilsku sintezu prati isprva i njegovo pristajanje uz ideje ujedinjenja Južnih Slavena u borbi za suverenitet, oslobođenje od tuđinske vlasti i vanjskih presezanja za teritorijem, tematika zasigurno bliska i poljskoj publici, metaforički iskazana u nedovršenu monumentalnom projektu *Vidovdanskoga hrama* i za nj izvedene serije skulptura *Kosovskoga ciklusa* (1908–12). U potvrdu svojega političkog stava, ističe autor, umjetnik na međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. izlaže herojske figure nadahnute predajom o Kosovskoj bitci u paviljonu Kraljevine Srbije.

Snažan utjecaj na umjetnikov svjetonazor i poetiku Czerwiński prepoznaje i u dihotomiji kultura rodne Dalmacije. Prilika je to za prikaz posve različitih kodova urbane kulture priobalja, koja pripada sredozemnom tipu kultura, bremenite kontinuiranim slojevima povijesnoga i umjetničkoga nasljeđa, nasuprot duhovnom kontekstu dalmatinskoga zaleđa, koje obilježavaju ruralne zajednice, pluralizam vjera i kompleksnost etničke slike, koju čine Hrvati, Srbi, nomadski Vlasi, Turci, te usmena tradicija dugoga trajanja arhaičnih obilježja, pripadnost tzv. dinarskom kulturnom krugu i mitovi, podrijetlo kojih seže u zajedničke slavenske korijene. Meštrović je čak

svojedobno vjerovao u postojanje »dinarske rase« (*Mojsije*, 1918) i u takvim je vizijama, ističe autor, u trajnoj težnji za harmonijom spontano amalgamirao tradicijske poticaje sa suptilnošću antičke ljepote i registrom visoke kulture. Pritom autor podsjeća i na slične pokušaje u povijesti hrvatske književnosti, u *Planinama* Petra Zoranića i Gundulićevim djelima.

Stoga je zanimljivo, primjećuje autor, kako Meštrović tretira hrvatsku povijesnu tematiku. Portreti hrvatskih srednjovjekovnih vladara relativno su rijetki u njegovu opusu, iako je povijesno središte hrvatske države upravo prostor iz kojega i umjetnik potječe. Autor podsjeća na litografije *Domagojevih strijelaca* iz 1923. i reljefe iste tematike izvedene 1955., portret bana i biskupa Petra Berislavića (1933), tajnika češkoga i hrvatsko-ugarskoga kralja Vladislava II. Jagelovića, podrijetlom iz poljsko-litavske kraljevske dinastije. S druge strane, spomenicima Marku Maruliću (1924), Andriji Kačiću Miošiću (1953) i Marinu Držiću (1958) umjetnik svjedoči o trajnoj zaokupljenosti dosezima hrvatske kulture i njenoj isprepletenosti s latinskom, talijanskom i slavenskom tradicijom te bogatstvom narodne predaje.

U drugom dijelu teksta Czerwiński još snažnije izdvaja upravo slavensku dimenziju kao potvrdu specifičnosti hrvatske kulture u europskom kontekstu. Glagoljica uklesana na Meštrovićevu spomeniku *Povijest Hrvata* (1932) uporišno je mjesto rasprave o samosvojnosti hrvatskoga lingvističkoga identiteta osvjedočenoj upotrebom glagoljičkoga pisma i tradicijom staroslavenskoga bogoslužja na hrvatskim prostorima još od IX. st. Glagoljaška baština kao zalag borbe za autonomni nacionalni identitet, a ujedno i metafora pozicioniranosti hrvatske kulture na razmeđu istočne i zapadne civilizacije, podsjeća autor, reflektirana je i u Meštrovićevu reljefu svetoga Jeronima, nastalom u Rimu 1942., spomeniku Grguru Ninskom u Splitu (1927) te posredno u spomeniku Josipu Jurju Strossmayeru (1926) u Zagrebu. Ovom se umjetničkom ideologijom Meštrović bori protiv nepravedne diskriminacije svojega naroda u europskim okvirima iz pozicije onoga Drugoga, obilježenoga »barbarizmom i primitivizmom«, odgovarajući vlastitim umjetničkim idiomom kojim želi izraziti samosvojni duh naroda, stvoriti nacionalni likovni izraz, a opet pridonijeti općoj emancipaciji svih potlačenih nacija.

Ipak, uz isticanje trajne fascinacije slavenskim temama, autor napominje da se Meštrovićeva kiparska sinteza nadahnjuje i biblijskim motivima zapadnokršćanske provenijencije, posebice nakon potresnih iskustava Velikoga rata. Iskonska i univerzalna tematika ljudske patnje upućuje na osobni odnos prema vjeri, opirući se u istom rasapu hrvatske kulture u sveslavenskim idejama i unitarističkim srpskim projektima. I upravo u produhovljenosti, a ponekad i misticizmu religijske vizije, umjetnik doseže vrhunac ekspresivnosti i emotivnosti svojega izraza, kako to, u izboru autora, pokazuju djela poput *Bogorodice s djetetom* (1917), *Majka uči dijete molitvi* (1925), *Evangelista Ivana* (1929), starozavjetne figure *Joba* (1946), *Rimske Pieté* (1942–46)

i *Posljednje večere* (1948–50) na isusovačkom Sveučilištu Notre Dame u Indiani, ali i arhitektonski projekti crkve Gospe od anđela – mauzoleja obitelji Račić u Cavtatu i kompleksa Crikvine–Kaštilac u Splitu sa znamenitim ciklusom reljefa *Život Kristov u orahovu drvu*, koji izvodi u razdoblju od nekoliko desetljeća, sve do pedesetih godina XX. st. U ovu perspektivu Czerwiński uklapa i zaključak svojega prikaza spomenom biografskih detalja, posljednjega posjeta domovini 1959. i susreta s Titom na Brijunima, ističući kako Meštrović kao kršćanin nije mogao poduprijeti niti jedan totalitarni sustav.

U drugom tekstu kataloga *Kipar u stoljeću spomenika – Meštrovićeve znameniti spomenici u Hrvatskoj i inozemstvu* Barbara Vujanović, kustosica zagrebačkoga Atelijera Meštrović i ove izložbe, dopunjuje narativ o umjetniku iz nešto drukčije perspektive, istražujući reprezentativne javne spomenike nastale u međuratnom (tzv. zagrebačkom) razdoblju, obilježena i intenzivnim umjetnikovim angažmanom u memorijalnoj umjetnosti. Postoji i razumljiv razlog za to: vremena velikih povijesnih previranja i nastanka novih nacionalnih država obiluju spomeničkom produkcijom zbog potrebe za svjedočanstvom vlastite povijesti i tradicije, a onda i potvrdom tek nastajućih ideologija, ističe autorica. Nakon Prvoga svjetskoga rata Meštrović se rado odazvao ovom izazovu, realizirajući čak 17 spomenika u novonastaloj političkoj zajednici Srba, Hrvata i Slovenaca i u inozemstvu. Okosnicu pregleda čini otkrivanje povijesnoga konteksta nastanka spomenika.

U uvodu se ističe kako je, doduše, veliku sklonost ovom tipu umjetničkoga zadatka umjetnik pokazao već zarana, kao student kiparstva na Bečkoj akademiji. U prikazu prvoga realiziranoga *Spomenika Luki Botiću* i reljefa *Bijedna Mara* na njegovu postamentu (1905) u Splitu, kao i remek-djelu hrvatske spomeničke umjetnosti, *Zdencu života* (1905., postavljenom 1912) u Zagrebu, autorica naglašava prvotnu moralističku kritiku publike isprovocirane naturalizmom i nagošću figura, a potom nastavlja dokumentarnom pozadinom postavljanja spomenika. Ikonografska analiza podsjeća na popularnost motiva fontana i česmi u secesijskoj umjetnosti te simboličko značenje teme koja u sebi sažima sliku životnoga ciklusa. Sugestivna snaga i evociranje cijeloga raspona emocija u napetim i retorički naglašenim položajima figura, koje je razvio još u ranijim djelima *Strast* i *Žrtve nevinosti* (1903–04), te vibrantni tretman površine čine Meštrovića najvažnijim Rodinovim sljedbenikom u ovom dijelu Europe, sumira autorica.

Držeći se okvirnoga kronološkoga niza nastanka spomenika, u tekstu se nadalje izdvajaju spomenici iz postratne faze Meštrovićeva rada u dvadesetim i tridesetim godinama XX. st. Obilježeni su monumentalnošću ne samo zbog svojih razmjera, nego i promišljanja njihova položaja u urbanom tkivu, a napose zbog njihova ideološkoga značenja u procesima konsolidiranja predodžbe o nacionalnom identitetu te osnaživanja novih poredaka. Jedna od strategija koju koristi svakako su portre-

ti povijesnih ličnosti, ključnih u političkom, kulturnom i znanstvenom razvoju zemlje, poput spomenika Josipu Jurju Strossmayeru postavljenog 1926. godine, uz planirani ambiciozni projekt renovacije južnoga trga iza zgrade današnjega HAZU-a, sa stalnim suradnikom Haroldom Bilinićem, koji je imao predstavljati idealnu scenografiju za biste nacionalnih velikana umjetnosti i znanosti. U nizu monumentalnih portreta autorica izdvaja *Spomenik Grguru Ninskom* (1927) u Splitu i opisuje povijest njegova nastanka i postavljanja: ideja se začinje još 1919. za priprema za *Izložbu jugoslavenskih umjetnika u Parizu*, upriličenu povodom Mirovne konferencije u Versaillesu, a skulptura, prvotno postavljena na Peristilu, od 1954. stoji u blizini Zlatnih vrata Dioklecijanove palače.

Istodobno, kao najznamenitiju narudžbu iz inozemstva autorica ističe poziv za realizaciju memorijalnoga spomena na doba obnove grada Chicaga nakon požara 1871. godine, za koji Meštrović stvara konjaničke figure *Indijanca s kopljem* i *Indijanca s lukom*, uvodeći temu američkoga autohtonoga stanovništva u javni prostor. U njima se iznova vraća nadahnuću u napetoj formi i pokrenutosti ljudskoga tijela, u kojima se sažima sva emocija i naracija, te snažnoj gesti i bočnom pogledu na skulpturu, vidljivima i na spomenicima Strossmayeru i Grguru Ninskom. Ti brončani spomenici, postavljeni na ulazu u Grant Park u Chicagu u listopadu 1928., jedan su od najboljih primjera *art déco* stila u javnoj plastici, prema Daliboru Prančeviću, a autorica podsjeća na povijesni kontekst same narudžbe na temelju reputacije koju je umjetnik stekao nizom izložbi sredinom 1920-ih godina u SAD-u te iznimno zahtjevnu produkciju u umjetnikovu atelijeru i na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Poštujući kronologiju, autorica upućuje na paradigmatičko značenje alegorijske skulpture *Povijest Hrvata* (1932) za hrvatsku kulturu koja uz svoja simbolička značenja predstavlja i trenutak umjetnikova obrata od jugoslavenskoga idealizma prema hrvatskoj povijesnoj tematici. Završni dio teksta posvećen je jednom od naglasaka ove izložbe, Meštrovićevu neostvarenom projektu za spomenik predsjedniku vlade i vrhovnom vojnom zapovjedniku Druge poljske republike (1926–35), maršalu Józefu Piłsudskom u Varšavi. Kao jedan od najistaknutijih europskih umjetnika, uz Aristidea Maillola i Gustava Vigelanda, Meštrović je 1939. pozvan na natječaj, a istraživanja pokazuju da je vjerojatno bio najizgledniji kandidat. Projekt urbanističkoga i arhitektonskoga rješenja s polukružnim trgom, slavlukom i konjaničkom figurom maršala, zamišljen u suradnji s Bilinićem, predstavljao bi monumentalnu urbanističku intervenciju, uklapajući se u grandiozne neoklasicističke tendencije 1930-ih godina, no rat je prekinuo daljnje pregovore. Sposobnost prilagodbe vladajućim umjetničkim tendencijama te sublimiranja simboličkoga motiva ili važnosti osobnosti koju portretira obilježavaju Meštrovićeve spomenike, a oni istodobno svjedoče o srednjoeuropskoj i svjetskoj povijesti u prvoj polovici XX. st., sumira autorica.

Teorijsko polazište interpretacije Dalibora Prančevića *Umjetnička i osobna putovanja Ivana Meštrovića: refleksije, osvrti, shvaćanja* poznata je teza Ljube Karamana o odmacima od središnje paradigme i vlastitom razvojnom putu pojedinih umjetnosti te razlikovanju provincijske, granične i periferne kulturne sredine. Tek se u ovoj posljednjoj razvija likovni izraz koji pokazuje znatna autonomna obilježja i emancipaciju u odnosu na vladajuće umjetničke norme. Kako interpretiramo rad Ivana Meštrovića u odnosu na ovu teoriju te uklapa li se Meštrovićev opus unutar ovih kategorija ili bi se trebao promatrati unutar fleksibilnije interpretacije, pita se autor. Pritom je zanimljivo, ističe se, da je velik dio Meštrovićevih radova nastao u inozemstvu, sve do konačnoga preseljenja u SAD poslije Drugoga svjetskoga rata.

Podsjećajući na čestu jednostranost u pristupu Meštrovićevim djelima, Prančević svoju raspravu temelji na pomirenju estetičke analize umjetničkih oblika i tradicionalne povijesnumjetničke interpretacije stilskih mijena i utjecaja sa semiotičkim tumačenjem ideologije djela i društvenim istraživanjem konkretnih uvjeta nastanka Meštrovićevih radova. U tom smislu uobičajenu podjelu umjetnikova opusa na razdoblja i stilsku analizu obogaćuje političkim tumačenjima ili isticanjem manje poznatih biografskih činjenica te društveno-političkoga konteksta. Primjerice, iz skupine ranih, secesijskih radova pod snažnim Rodinovim utjecajem, nastalih u Beču u prvom desetljeću XX. st., izdvaja ženske figure poput *Strasti* ili reljef *Bijedna Mara*, otkrivajući njihovu rodnu tematiku; radi se o kritičkom propitivanju uvriježenih konvencija u rodno neravnopravnom društvu i nametnutih uzusa reprezentacije žena u umjetnosti.

Uz ikonografsku analizu i poznato tumačenje njihova patriotskoga značenja, u nagim tijelima junaka i udovica *Kosovskoga ciklusa* (1908–12), jedinstvene fizionomije oblikovane poticajima iz narodnih priča i imaginarija, autor prepoznaje snažnu seksualnu konotaciju. Njihovi su »erotizirani patos« i »barbarska« energija naišli na većinom afirmativnu recepciju u europskim umjetničkim krugovima. Shvaćeni kao iskaz iskonskoga i buntovnoga duha kojim se dovode u pitanje tradicionalne vrijednosti i šire okviri promišljanja, metaforički odražavaju Meštrovićev politički angažman za oslobođenje južnoslavenskih naroda od austrougarske vlasti. Stoga Prančević iznosi i važnu tezu: upravo se u ovome obilježju otkriva i najdublja umjetnikova bliskost avangardnim tendencijama.

Radikalna mijena likovne poetike i tehnike stvaranja ostvaruje se u religioznoj ekspresionističkoj umjetnosti nastaloj od 1913. do 1918., često u mediju reljefa u drvu. Meštrovićevi su potresni prizori vođeni više humanističkim nego religijskim porivima. Putem vjerske tematike ispriповjedana je intimna i duhovna priča o ljubavi, požrtvornosti, patnji i stradanjima, potaknuta iskustvima Prvoga svjetskoga rata, a danas čini dijelove ciklusa *Života Kristova* u crkvi Svetoga križa u kompleksu Crikvine–Kaštilac. Autor podsjeća na pluralizam likovnoga izraza ovoga razdoblja: uz

ekspresionističke radove, istodobno nastaju i radovi kontemplativne produhovljenosti, poput reljefa *Djevojka i Mladić* (ikonografski motiv Blagovijesti, Rim 1914), niza *Bogorodica s djetetom*, radova smirenih linija i volumena, nastalih u Cannesu 1917., te silovite figure *Mojsija* (Rim 1918). Nadahnute i sažete analize, prati opis okolnosti tadašnjega Meštrovićeva emigrantskoga života u europskim gradovima gdje nastaju ove skulpture te vrlo aktivnoga umjetnikova političkoga angažmana u Jugoslavenkom odboru, uz Antu Trumbića i Franu Supila.

Motiviran željom za skladom, po završetku rata oblikuje likove inspirirane glazbom (*Djevojka s violinom*, *Djevojka s lutnjom*, obje nastale 1918. u Rimu). Ovi su radovi ujedno primjeri istraživanja forme: *Djevojka s lutnjom* primjer je »trodimenzionalnoga reljefa« u kojem odrezana brončana membrana razotkriva unutrašnjost ili negativ skulpture, a prostor šupljine tretira se ravnopravno, kao integralni dio kompozicije. Istodobno gradi mauzolej obitelji Račić (1920–23) u Cavtatu kao modernistički Gesamtkunstwerk, integralno zamišljenoga arhitektonskoga koncepta i skulpturalnoga programa, a potom i obiteljski mauzolej – crkvu Presvetoga Otkupitelja u Petrovu polju pokraj Otavica, jedan od najboljih primjera *art déco* radova u hrvatskoj povijesti umjetnosti, ističe autor.

Stilske mijene Meštrovićeva opusa svjedoče o preuzimanju poticaja iz recentne mu umjetnosti, ali kao i uvijek, podsjeća Prančević, u tumačenju Meštrovićeva opusa valja biti oprezan s povijesnumjetničkim kategorijama. Meštrović naime preuzima tek detalje vladajućih umjetničkih strujanja, stvaralački ih reinterpretirajući. U međuratnom se razdoblju nadahnjuje neoklasicističkim tendencijama u seriji ženskih figura intimističkoga karaktera i, prema autoru, možda umjetnički najvrjednijem dijelu umjetnikova opusa. Očita je inspiracija Michelangelom, uz onu trajnu Rodinom. Primjerice *Psiha* (1927) parafrazira duh Michelangelovih nedovršenih *Robova* (1513–15), ali i kompozicijsku osnovu Rodinove *Meditacije (Unutarnji glas)* (1896). Istodobno se bavi i spomeničkim narudžbama u Hrvatskoj i svijetu (o čemu govore drugi tekstovi ovoga kataloga) i posvećuje obrazovnom radu s mladim umjetnicima na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti.

U završnom dijelu pregleda autor problematizira okolnosti nastanka *Joba* (1946), paradigmatičke skulpture tzv. druge ili kasne ekspresionističke faze, te drugih brončanih figura nastalih u Rimu neposredno poslije Drugoga svjetskoga rata: *Perzefone*, *Prometeja* i studije za *Autora Apokalipse*. Starozavjetna tema Joba u Meštroviću se opusu pojavljuje u egzistencijalno osobito teškim razdobljima umjetnikova života – naglašava time Prančević povezanost umjetnikovih životnih okolnosti s umjetnošću, no ne u smislu jednostrane, apsolutne determinacije društvenim kontekstom i životnim događanjima, nego u smislu međusobne isprepletenosti autonomnih umjetničkih odluka i uvjetovanosti vremenom i društveno-političkim prilikama. Radovi prožeti snažnom simbolikom patnje izravna su refleksija egzistencijalne

tjeskobe za umjetnikova sužanjstva u ustaškom zatvoru na prijelazu 1941. i 1942. godine te univerzalne tematike ratnih stradanja.

Tek manjim dijelom opusa i životnoga puta vezan uz domovinu, autor sumira, umjetnik ipak održava trajnu duhovnu vezu s domovinom. Darovnicom iz 1952. ostavio je obiteljsku kuću i atelijer u Zagrebu, vilu na splitskim Mejama, sakralni kompleks Crikvine–Kaštilac i memorijalno-crkveni kompleks u Otavicama sa svim pripadajućim djelima hrvatskom narodu. Bili su to temelji njegovih muzeja (Atelijera Meštrović i Galerije Meštrović). Likovnim oblicima i poetikom nadahnutom povijesnim umjetničkim stilovima, podjednako kao i tadašnjim suvremenim umjetničkim strujanjima, uvelike je utjecao na budući razvoj skulpture u Hrvatskoj. Vrativši se na uvodnu tezu, autor zaključuje da Meštrovićev rad spada unutar Karamanove pojmovne odrednice *periferne umjetnosti*, koja u sebi uspijeva ostvariti svojstvene i inovativne stvaralačke oblike i rješenja, polazeći od poznatih likovnih izvora.

Łukasz Galusek u svojem se ogledu *Gradanin Srednje Europe* iznova vraća općenitijoj perspektivi, pokazujući kako poljske autore u ovom katalogu prije svega zanima kulturološki prikaz. Usredotočuje se na opis složenoga duhovno-kulturnoga okružja koje je odredilo i nadahnjivalo Meštrovićevu umjetnost, sa svim antagonizmima bogatoga antičkoga nasljeđa urbane Dalmacije i istodobno žive narodne tradicije ruralnih krajeva, klasičkoga i barbarskoga, hrvatskoga i srpskoga, slavenskoga i europskoga elementa. Stoga je, kao i Czesław Miłosz, trajno stremio sintezi i pomirenju napetosti, zaključuje autor, uspoređujući podudarne biografije Meštrovića i velikoga poljskog književnika. Umjetnikova vizija »Slavie mediterranee« pritom nasljeđuje umjetničke poticaje minulih epoha, reinterpreтира antičku tradiciju i unosi slavensku komponentu, monumentalno obrađuje povijesne teme, nastavljajući tradiciju dalmatinskih majstora Nikole Firentinca i Jurja Dalmatinca. Meštrovićeve osobne arhitektonske pothvate, Vilu i kompleks Crikvine–Kaštilac na splitskim Mejama te obiteljski mauzolej u Otavicama, zdanja prožeta duboko intimnom, a opet monumentalnom umjetničkom poetikom, autor izdvaja kao arhitektonske strukture koje imaju posebnu ulogu u Meštrovićevu radu.

Koheziju raspravi pridaju misli o osjećaju ukorijenjenosti i svijesti o vlastitu podrijetlu, nekoj vrsti »unutrašnje domovine« u potrazi za spasom od bezdomnosti modernoga čovjeka. Univerzalno filozofsko i psihološko značenje tih pojmova autor ovdje povezuje s njihovim ostvarenjem u Meštrovićevoj umjetničkoj sintezi i vlastitoj interpretaciji povijesnoumjetničkih paradigmi, nasuprot radikalnim avangardnim rezovima. Na izazove modernoga vremena reagirao je oslanjajući se na tradicionalne zakonitosti, pravila kompozicije, zahtjevnost umjetničkoga rada u klasičnim materijalima. Stoga se u tumačenju duhovnoga supstrata Meštrovićeve umjetnosti Galusek poziva na misli poljskoga pjesnika i književnoga teoretičara Tadeusza Peipera i njegovo razumijevanje povijesnoga razvoja umjetnosti u kojem temelj nije samo linearni

napredak, nego stalna dijalektička izmjena inovacija i vraćanja tradiciji. Slično prosuđuje i poljski povjesničar umjetnost Mięczyślav Porębski kad piše o »avangardi nakon avangarde« kao potrebi za *arrière-garde*, za zauzimanjem reterirajuće pozicije u kojoj se brani i potvrđuje već osvojeni sadržaj. U tom smislu Meštrović, prema autoru, prevladava jaz između avangardne apstraktne forme i čovjekove potrebe za ukorijenjenošću kontinuitetom između tradicije i osjećaja za modernu formu, te čuvanjem pozicije skepticizma, refleksije i nagnuća k monumentalnom, kao odgovora na otuđenje i osjećaj prijatnje koju čovjek osjeća u modernom društvu.

Poseban dio kataloga posvećen je starijim tekstovima o Meštroviću na poljskom jeziku. Najobuhvatniji je među njima esej o Meštrovićevoj opusu slovenskoga povjesničara umjetnosti Vojeslawa Molęa izdan u obliku knjižice 1936. godine. U vrijeme pisanja teksta Molę je bio profesor povijesti umjetnosti slavenskih naroda na Jagelonskom sveučilištu u Krakovu (od 1926. do 1939. godine). Ta prva i dosad jedina Meštrovićeva monografija na poljskom jeziku imala je velik utjecaj na recepciju umjetnikova djela u Poljskoj, o čemu svjedoče i tekstovi poljskih autora u ovom katalogu.

Molę piše svoj esej u trenutku kad Meštrovićevo stvaralaštvo doseže svoj vrhunac i međunarodnu prepoznatljivost potvrđenu izložbama u Beču, Rimu, Parizu, Londonu, Bruxellesu, Pragu i narudžbama za javne spomenike u SAD-u, Rumunjskoj, Češkoj i Poljskoj. Pažnju kulturnih krugova ne privlači pritom toliko egzotizmom tematike, naglašava autor, koliko eksperimentiranjem i traganjem za odgovarajućom formom u povijesnim umjetničkim stilovima. Ipak, taj svojstveni eklekticizam zavarava i njime se ne iscrpljuje važnost ove umjetnosti. Ono što Meštrovića doista povezuje s prethodnicima jest univerzalni umjetnički sadržaj kojim umjetnost transcendiraju svoje vrijeme, poput patosa i unutarnje pobune, uzvišenosti i monumentalnosti, teza je koja služi kao provodni motiv teksta. Unutar ovoga okvira umjetnik je razvio autonomni izraz prepoznatljive umjetničke fizionomije, stvorivši najoriginalniju monumentalnu umjetnost svoje zemlje.

Zauzimajući kritički stav, Molę izdvaja radove koji ilustriraju pomno zamišljen Meštrovićev umjetnički razvoj, pa pritom, zanimljivo, odriče ranim secesijskim djelima inovativnu ili autonomnu vrijednost u umjetnikovu opusu. Ipak, iz toga proizlazi nadahuta i proživljena interpretacija koja počiva na čvrstoj strukturi: Meštrovićev se opus promatra u kronološkom slijedu triju ciklusa, skupine skulptura zamišljenih za cjelinu Vidovdanskoga hrama, grupe radova biblijske tematike te memorijalnoga dijela opusa i niza ženskih aktova iz dvadesetih i tridesetih godina. Unutar svakoga ciklusa dva se osnovna nagnuća (teza i antiteza) razrješuju u svojevrsnoj sintezi i kulminaciji, a potom se iz jednoga ciklusa razvoj dalje nastavlja imanentnom logikom prema sljedećoj grupi radova. Primjerice, osobito je kompleksan u različitosti izraza upravo religijski ciklus, nastao za Prvoga svjetskoga rata. Kristološki

dio ciklusa obilježava snažni patos, tragika patnje i borba za istinu, a reljefe i nizove skulptura Bogorodice s djetetom profinjeni lirski senzibilitet i nježnost. Pomirenje dviju silnica i kulminaciju religijskoga izraza autor prepoznaje u mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu (1920–23).

Stoga je vidljivo kako se Molèovo tumačenje Meštrovićeva djela umnogome oslanja na Hegelovo opće shvaćanje povijesnoga razvoja, uklapajući se time u žanrovske kodove tradicionalnoga povijesnumjetničkoga diskursa u prvoj polovici XX. st. Filozofove estetičke ideje odjekuju i u objašnjenju umjetnikova »eklekticizma«. U traganju za najprimjerenijom kiparskom formom Meštrović se naime nadahnjuje povijesnim umjetničkim oblicima, sukladnima simboličkom i psihološkom sadržaju koji želi prenijeti. Osobni svijet te univerzalni emocionalni, egzistencijalni i duhovni aspekti života trajna su supstanca ove umjetnosti. S druge strane, njezina izvornost i elementarna snaga istodobno su uvjetovane duhom naroda ovjekovječenom u epskom stvaralaštvu i upravo ovim jedinstvenim obilježjem otvara nove pravce umjetničkoga promišljanja u europskoj umjetnosti, temeljene na mitološkom supstratu svoje zemlje. Po tome je Meštrović, rezimira Molè, najistaknutiji predstavnik južno-slavenske kulture u svijetu.

Posljednji tekstovi kataloga odlomci su iz duhovite novinske reportaže Józefa Wittlina s putovanja po Hrvatskoj i posjeta Meštrovićevoj izložbi 1932. te ogleđa *Je-senje sunce* iz 1966. znamenitoga poljskoga esejista, erudita, književnoga kritičara i novinara Jerzyja Stempowskog u kojem Meštrovića naziva najvećim monumentalnim kiparom XX. st.

Likovno bogato opremljen, katalog se ponajprije ističe tekstovima i njihovim naglaskom na značenje slavenske tradicije za Meštrovićevu umjetnost i njezinu pripadnost mediteranskom i srednjoeuropskom kulturnom krugu. Donosi nove spoznaje o Meštrovićevu stvaralaštvu i upućuje na recepciju njegova djela u poljskim okvirima, a istodobno poljskoj publici pruža zanimljiv i pregledan uvid u umjetnikov opus i iscrpan prikaz društvenopolitičkoga i složenoga kulturnoga konteksta iz kojega izrasta.

KORNELIJA KRPAČIĆ

