

IVAN MEŠTROVIĆ I PROBLEMATIKA NACIONALNOG STILA U UMJETNOSTI

VINKO SRHOJ
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 72.036+73036:929 MEŠTROVIĆ
Pregledni rad

Primljeno: 1987-02-03

Razmatrajući pojavu tzv. nacionalnog stila u umjetnosti u razdoblju pred prvi svjetski rat, vezanu za buđenje romantičkog jugonacionalizma i uz ideju umjetnosti rasnih obilježja, autor posebnu pažnju poklanja monumentalnom graditeljsko-kiparskom projektu Vidovdanskog hrama i Ivanu Meštroviću u svjetlu nacionalno-romantičkog programa južnoslavenskog ujedinjenja. Uočavajući paradoksalnu situaciju ostvarenja našeg nacionalnog i rasnog izraza u umjetnosti čiji se stilski radijus nalazi u gravitacijskom polju lađašnje austrijske i njemačke struje monumentalizma i secesije, ističe se imanentna nesamostalnost jugoslavenske varijante modernizma na prijelazu stoljeća (promotrena kroz djelovanje umjetničkih grupa »Lade« i »Medulića« i Ivana Meštrovića kao stožera Ideje i najjače umjetničke osobnosti toga vremena). Minorizirajući vjekovnu stratifikaciju stilova i tradicija na jugoslavenskom prostoru, vidjevši u njima samo strane utjecaje i periferne imitacije, zagovornici ideje o umjetnosti nacionalnih obilježja prepoznaju u pojavi Meštrovića i ideji Vidovdanskog hrama svejugoslavensku umjetničku sintezu, zapađajući u grube pogreške na račun plastičnih vrijednosti Meštrovićeve umjetnosti, prenaglašavajući politizirani i mistificirani koncept Vidovdanskog hrama. Izdvojena su i tri ogledna primjera negativne recepcije Vidovdanskog hrama u vrijeme njegove aktualnosti, iz pera A. G. Matoša, M. Pijade i M. Krleže, pored izbora iz brojnih apologetskih i afirmativnih napisa u publicistici toga vremena. Na kraju, razmatrajući Meštrovićevo djelo iz perspektive vremena u kojem je nastalo i ambicija kojima je jedno vrijeme služilo, autor zaključuje, da je ono najprije proživjelo kušnju u prostoru ideologije, a zatim, s gašenjem prvobitnih ideja i razočaranjem u kolektivne (neostvarene) snove o »vidovdanskoj renesansi«, gubilo sve više na političkom i mističkom naboju, dobivajući na estetičkom i kiparskom. Meštrović se pojavio kao utemeljitelj moderne nacionalne skulpture, genijalan znalac života materije, ali ne revolucionirajući umjetničku formu, još manje stvarajući nacionalni stil, koji se odvojen od političke sfere ukazao čistim utopijskim programom i promašenom kulturnom investicijom.

Prijelomni trenuci u formiranju ideologije tzv. nacionalnog stila u umjetnosti u periodu pred prvi svjetski rat vezani su uglavnom za datume osnivanja i djelovanja dvaju umjetničkih udruženja i uz jednu umjetničku ličnost koja je ovim asocijacijama likovnih stvaralaca uvećavala »specifičnu težinu«, pridajući ozbiljnost projektu

koji je od početka imao za cilj kulturni preporod na cijelom Slavenskom jugu, ostvariv paralelno s političkim, ekonomskim i etničkih osvješćivanjem južnoslavenskih nacija. Prvi takav pokušaj pada u 1904. godinu kada se u Beogradu priređuje izložba ujedinjenih nacionalnih sekcija umjetničkog udruženja *Lada* (iste godine osnovanog). Hrvatski, srpski, slovenski i bugarski umjetnici izlažu tada prvi put zajednički pa se ovaj datum u kritici uzima za prvu jugoslavensku umjetničku izložbu i prvi pokušaj integriranja likovnih umjetnika na jugoslavenskoj osnovi unutar Austro-Ugarske Monarhije.¹

Dugovječniji pokušaj sa otprilike istim ambicijama predstavlja osnivanje društva hrvatskih umjetnika *Medulić*, konstituiranog u vrijeme održavanja *Prve dalmatinske umjetničke izložbe 1908. u Splitu*. Osnivanje *Medulića*, ocijenjeno s aspekta aktualnog političkog raspoloženja, imalo je uglavnom programatski karakter separiranja dijela umjetnika iz Dalmatinske Hrvatske od zagrebačkih umjetnika i, naročito, nagodbenjačke politike dijela inteligencije koja je rješenje hrvatskog pitanja vidjela unutar Austro-Ugarske Monarhije. Gest, prije svega, političke prirode, jednog udruženja koje zapravo i »nema umjetničkog programa, a kohezionu snagu daju mu političke ideje u prvom redu«, zaključuje Jelena Uskoković, da bi rezimirala u istom tonu, vidjevši u *Meduliću* isključivo spretnu političku manipulaciju u korijenu koje je »umjetnošću maskirana 'politička akcija' — kako bi se danas reklo — inicirana, organizirana, financirana itd. na tlu i protiv — K. u. K. Monarhije«. ² Slaveći tih godina *Medulić*, mnogi simpatizeri i propagatori vide u Meštroviću, Račkom, Rosandiću i Krizmanu, kao jezgri društva, vjesnike moderne evropske umjetnosti, ali i oponente austrougarskom režimu i njegovu preživjelom akademizmu.

Međutim, *Medulićevci* kao izraziti predstavnici monumentalne i secesijske varijante modernizma na prijelomu stoljeća, stilskim rasponom svojih djela gravitiraju upravo tada aktualnoj struji monumentalizma izraženoj u srednjoevropskim zemljama, sa izrazitim predstavnicima unutar njemačke i austrijske umjetnosti. Gotovo idealno uklapaju se u onu struju koju reknogira povjesničar J. A. Schmoll Eisenwerth (koji u tom kontekstu spominje i Ivana Meštrovića): »Skulpturalni i arhitektonsko-spomenički monumentalizam u europskoj umjetnosti između 1890. i 1930. legitimna je usporedna struja između simbolizma, Jugend-stila i ekspresionizma, u kojima sudjeluje i s kojima dijeli crte kako nacio-

¹ Zbog ličnih animoziteta i neslaganja te statutarne razilaženja iz *Lade* su ubrzo isključeni njeni najbolji predstavnici: Meštrović, Bukovac, Medović, Vidović, Jovanović... Koliko je takvo podvajanje bilo shvaćeno kao neprocijenjiva šteta jedinstvu jugoslavenskih umjetnika, svjedoče mnogi komentari u štampi toga vremena, odnosno reakcije na izložbe *Jugoslavenske umjetničke kolonije* u Sofiji i Beogradu 1906. i 1907. godine, novog društva pokrenutog od isključenih *Ladinih* članova.

² Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske Moderne i Mirko Rački«, *Zivot umjetnosti*, br. 29—30, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1980.

nalnog tako i egzotičnog arhaizma«. ³ U etimologiji naziva vezanih uz modernističku struju monumentalizma u nas J. Uskoković prepoznaje nekoliko karakterističnih sintagmi i jezičnih binoma koji govore o sprezi monumentalnog, nacionalnog i romantičnog kao nerazdruživu jednačenju na relaciji estetike i politike toga vremena. To su nazivi: »*monumentalna faza*, ili *jugonacionalistička faza*, ili *faza nacionalne romantike*, *nacionalne mitologije*«. ⁴

Uz manja odstupanja jugonacionalistička faza, odnosno romantički period pokušaja oživotvorenja nacionalnog stila u umjetnosti, trajat će paralelno s aktivnošću stožera ideje jedinstvenog nacionalnog stila kipara Ivana Meštrovića, vezujući se za datume njegovih izložbi, a naročito uz ideju velikog graditeljsko-kiparskog projekta Vidovdanskog hrama. Najprije u Beču 1910, zatim iste godine u Zagrebu na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* Meštrović izlaže fragmente budućeg Vidovdanskog hrama, zdanja koje je trebalo postati simboličkim oličenjem južnoslavenskog zajedništva, panteonom kosovskih junaka i apoteozom probuđene svijesti o nacionalnom značaju i veličini južnoslavenskog etnosa. Cijelo to razdoblje do svršetka prvog svjetskog rata i nacionalnog ujedinjenja 1918, dakle od balkanskih ratova do kraja prvog svjetskog rata i stvaranja Države Srba, Hrvata i Slovenaca, kao i u prvim godinama poslije rata (u smanjenom opsegu i sa više kritičnijih tonova u međuratnom periodu) u kulturnom životu prevladava ideja nacionalnog zbližavanja, a svetim ciljem kulturne politike postaje zajednička jugoslavenska kultura, njena duhovna i etnička geneza u smjeru izraza slavenskog duhovnog supstrata. Ta želja, da na cijelom slavenskom prostoru dođe do renesanse slavenskog elementa i mlade slavenske kulture koja će na evropskoj pozornici smijeniti velike umorne narode, bila je prisutna još od panslavističkog romantičkog univerzalizma i slavenofilskih ideja o »slivanju svijui slavenskih reka u rusko more«, kako to zapaža Jovan Skerlić, imajući tih godina (oko 1909) viziju politike koja se počinje ostvarivati na temeljima ravnopravnog učešća u ostvarivanju zajedničke ideje. Jedinu mogućnost realizacije te ideje Skerlić vidi u modernoj višenacionalnoj konfederaciji svih slavenskih plemena jer »verski i nacionalni prozelitizam nije moguć; kulturna ili politička hegemonija isto tako«, budući »nijedno od jugoslovenskih plemena nema toliko ni političke ni kulturne snage da asimiluje ostala plemena«. ⁵ Skerlić već tada (osvjedočen izložbama *Lade i Medulića*) uvjerenost tvrdi: »... umetnici, udruženi u jedno udruženje, priređuju zajedničke izložbe i danas se već može govoriti o jednoj jugoslovenskoj umetnosti.« ⁶ Tih će se godina, uz to, otvoriti i pravi mali publicistički rat i polemička

³ J. Uskoković, *op. cit.*

⁴ J. Uskoković, *op. cit.*

⁵ Jovan Skerlić, »Neoslavizam i jugoslovenstvo«, *Slovenski jug*, br. 4, 1909, str. 1—3, u: *Sabrana dela Jovana Skerlića*, knj. 7 (Feljtoni, skice i govori), Beograd, Prosveta, 1964.

⁶ J. Skerlić, *op. cit.*, str. 235—236.

prepiska oko ideje nacionalne umjetnosti i njezinih poželjnih ili nepoželjnih rasnih obilježja, u koji se uključuje cjelokupno novinstvo u Hrvatskoj i Srbiji, stavljajući u prvi plan, do kraja prvog svjetskog rata, ideju nacionalnog i rasnog izraza kao pitanje broj jedan umjetničke estetike i etike. Izgledalo je kao da je tih godina, obilježenih nacionalnim previranjem u Monarhiji i velikim evropskim ratom, stvar nacionalnog ujedinjenja na Balkanu sudbinski zavisila od razrješenja dileme o umjetnosti nacionalnih obilježja, tj. stvaranja kulturne podloge ujedinjenja. Pred tim velikim zadatkom pera umjetničke kritike stavljala su se nerijetko u službu političke propagande, a da bi imala i estetičkih argumenata ekvivalentnih visoko postavljenoj ideji nužno je bilo stvoriti ili se prikloniti odgovarajućoj stilistici koja će istaknuti naznačene vrijednosti. Veličanstvenu ideju ujedinjenja jugoslavenskih naroda trebalo je odjenuti u prikladnu estetsku oblandu. U srazmjeru s heroizmom političkog cilja trebalo je za cilj umjetnosti postaviti veliki estetsko-etički ideal. Kritičari toga razdoblja: Mitrinović, Stražnić, Marjanović, Čerina, Prohaska, Lunaček, Nadežda Petrović, prepoznat će nove ideale utjelovljene u prvoj evropskoj avangardnoj struji oko 1900. godine u alegorijskom i simboličkom monumentalizmu u velikih skulptorsko-arhitektonskih zamisli. Paradoks jugoslavenskog monumentalizma, međutim, u tome je što se njegov stilski radijus nalazi u gravitacijskom polju tadašnje austrijske i njemačke struje monumentalizma i secesije, zemalja koje u odnosu snaga na Balkanu igraju ulogu porobljivača i protivnika jugoslavenske ideje, odnosno ideje nacionalne autonomije slavenskih naroda. Zato većina kritičara-apologeta tog vremena ne želi vidjeti u djelima naših secesionista, simbolista i monumentalista eksplicitne odlike »germanskog stila«. Idealno utjelotvorenje tzv. nacionalnog stila ili narodne umjetnosti, jugoslavenski orijentirana umjetnička kritika jednoglasno zagovara imajući pred očima monumentalnu ideju Meštrovićeva Vidovdanskog hrama kao genijalnu tvorevinu jednog umjetnika-sintetičara svih vjekovnih i tradicijskih težnji, koje su, po njihovu mišljenju, logično i nužno vodili sudbinskom samoostvarenju jugoslavenstva, a sukladno tome i jugoslavenskog stila u umjetnosti.⁷ Mnogi su od pojave

⁷ Takva razmišljanja o jednom svejugoslavenskom umjetničkom stilu podgrijavao je i sam Meštrović zanijet vizijom Vidovdanskog hrama kao novovjeka katedrale na kojoj bi radile generacije narodnih neimara »sporošću« srednjovjekovnih graditelja i ambicijama stvaranja za vječnost. U Meštrovićevim uspomjenama zapisan je o tom pitanju indikativan razgovor sa sprskim političarom i predsjednikom vlade Srbije i Kraljevine SHS, radikalom Nikolom Pašićem, koji se je naročito zauzimao za podizanje Hrama. »Pripovijedao sam mu, kako ja zamišljam, da bi se ta građevina izgrađivala polako i tijekom generacija, na način kolektivnog umjetničkog rada prema jednom planu, kao što su se u staro vrijeme izgrađivale katedrale. Država, ili narod, bi davali materijalna sredstva, a umjetnici bi radili uz nagradu, od koje bi tek mogli pristojno živjeti, kao i drugi građani, a te nagrade bi bile gotovo svima iste, uz male nijanse prema godinama rada. To bi bila neka vrsta radionica-škola,

ideje i fragmenata Kosovskog ili Vidovdanskog hrama počeli računati prve godine stvaranja autentične jugoslavenske kulture i umjetničkog stila, nerijetko minorizirajući vjekovnu »stratifikaciju« stilova i tradicija na jugoslavenskom prostoru, vidjevši u njma samo strane utjecaje i periferne imitacije. Meštrović je dijelove hrama, točnije njegove skulpturalne fragmente, kao što smo već rekli, izložio 1910. u Beču i Zagrebu, a zatim na međunarodnoj izložbi u Rimu u paviljonu Kraljevine Srbije 1911. godine (opominajući ovom gestom austro-ugarskom paviljonu kojemu hrvatski umjetnici iz Monarhije teritorijalno i politički pripadaju). Maketa samog Vidovdanskog hrama bila je izložena 1914. na XI. venecijanskom bijenalu, zatim u Beogradu samo za uzvanike, te u Londonu 1915. Unutar naznačenog razdoblja i kroz čitav period rata do ujedinjenja 1918. pitanje rasnog izraza, nacionalnog stila i vrijednosti Meštrovićeve umjetnosti tema su dana i može se reći glavna kulturna tema o kojoj raspravljaju političari, umjetnički teoretičari i kritičari, pjesnici, arhitekti, akademici i povjesničari, prebacujući je u sferu političkog života ili u nejasne kozmološke i mitske prostore gdje se objavljuje kao sudbinsko pitanje opstanka jednog naroda. Nakon rimske i venecijanske izložbe, te za rata u Londonu, Meštrović gotovo bezrezervno dobija najlaskavije ocjene i od strane svjetskih autoriteta, kritičara, galerista, umjetnika, diplomata, pa se time pojačava do neumjerenosti domaći eho pretvarajući se često u paroksističku grmljavinu »općih mjesta« uz zapostavljanje plastičke vrijednosti Meštrovićeve skulpture a prenaplašavanje mesijanskih i proročkih komponenti idealizirane umjetničke ličnosti i »obogotvorenog« djela. Sudove stranih autoriteta zagrebački časopis *Savremenik* sabrat će 1919. u tematsku cjelinu pod naslovom »Vidovdanski hram Ivana Meštrovića«.⁸

Talijanski kipar Leonardo Bistolfi 1914. u listu *L'Eroica* slavi Meštrovićev hram kao idealno uobličenje ideala jedne rase: »Nikada možda, poslije biblijskih hramova, poslije grčkog hrama Partenona, i poslije čudesnih hramova starih gotskih katedrala, nikada poslije toga nije graditeljstvo bilo toliko izražaj duše jednoga naroda, kao u ovom Meštrovićevom hramu...« Ernest H. R. Collings u engleskoj filozofskoj reviji *The Quest* 1915. vidi u Meštroviću preteču »jedne nove i slavnije renesanse«, koji Vidovdanskim hramom objavljuje »svijetu svu misao i život Južnih Slavena«. James Bone, ravnatelj Moderne galerije u Londonu, vidi u Meštroviću snagu i jednostavnost klasika, neposrednost ravnu Fra Angelicu, uz »religiozno obožavanje slobode«. Najvatre-

umjesto umjetničke škole u običnom smislu riječi. Umjetnik, ili umjetnici, koji bi izvršavali glavne radove, bili bi ujedno i nastavnici, a mlađi naraštaj bi bili mladi pomagači, kao đaci-šegrti, kojima bi se pružila prilika, da uče i dalo bi im se stan i hrana, dok uče i dok ne budu sposobni, da i kreativno surađuju«. Ivan Meštrović, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1969, str. 22—23.).

⁸ ... »Vidovdanski hram Ivana Meštrovića«, Zagreb, *Savremenik*, br. 6, 1919, str. 272—277.

niju apoteozu Meštrović će doživjeti prilikom otvaranja izložbe u *Albert and Victorija* muzeju u Londonu 24. lipnja 1915. iz usta lorda Roberta Cecila koji tom prilikom stavlja Meštrovića i jugoslavensko »oduševljenje za ujedinjenje rase« ispred austrijsko-njemačke kulture, a »poeziju i idealizam« Jugoslavena ispred »tekovina njemačkog materijalizma«, predviđajući skoro renesansu jugoistočne Evrope. U to vrijeme u našim novinama često će biti citiran centralni dio Cecilove izjave: »Kad bi se od nas zahtijevalo da njemačku kulturu pretpostavimo srpskom barbarizmu, mi bi odgovorili: 'Najprije proizvedite jednoga takmaca umjetničkoj veličini ovog jedinstvenog umjetnika i tek onda ćemo moći da diskutiramo o vašim zahtjevima'«. Cecil čini tada tipičnu grešku koju Meštrovićevi apologeti u nas dalje prenose, veličajući Meštrovićev skulptorski genij kao rezultat stilske originalnosti probuđenih jugoslavenskih naroda, kao autohtonu umjetnost »ozarenu petvjekovnom vjerom«, kako će se učiniti i komentatoru *Observera* Georgu Glasgowu. I sam će Meštrović u izjavama podgrijavati politizirani, nacionalno-budničarski i mistifikatorski pristup vlastitim djelima. »Vidovdanski Hram jest hram religije krajnjega požrtvovanja, religije Cara Lazara... Temelji hrama jesu beskrajne pravedne žrtve naše rase, stupovi su mu svi oni koji trpe i podnose, litanije u njemu pjevanje ljudskih muka, tamjan mu je ljubav, sveta voda suze poniženih i željnih pravde«, zapisat će Meštrović u Londonu 1915.⁹ U članku »Istoricizam u srpskoj umetnosti XIX veka« Dejan Medaković, komentirajući Meštrovićeve riječi u *Savremeniku*, označit će epizodu oduševljenja Vidovdanskim hramom kao jednu u nizu varijanti pojave historicizma, ovaj put inplantiranu u jugoslavensko biće: »To su reči Ivana Meštrovića, napisane 1. septembra 1915, a smišljene kao mistični idejni program čitave jedne umetnosti. Bio je to u suštini još jedan novi talas istorizma, ovoga puta namenjen celom jugoslovenskom području, da bi se, kao istinska umetnička inspiracija postepeno gasio u prvim godinama posle prvog svetskog rata, pretvarajući se u neinventivnu, zvaničnu umetnost uskih vladajućih krugova.«¹⁰ O Meštroviću i Hramu koji je tih godina za veći dio umjetničke javnosti više od običnog arhitektonsko-skulptorskog zdanja, i više simbol i nacionalna svetinja nego samo djelo graditeljstva i kiparstva, piše se u emfazi patriotskog osjećanja. Dimitrije Mitrinović 1910. i 1911. u Meštrovićevu djelu vidi »poklič za narodno oslobođenje«,¹¹ umjetnost situiranu u mitski prostor »gdje je spoj individualne duše jednog umjetnika i kolektivne duše, Gesamtgeista jednog naroda... Tu je nova, posebna, velika, najveća vrijednost Meštrovića: tu u nje-

⁹ Svi navedeni citati iz *Savremenika* br. 6, 1919, str. 272—277.

¹⁰ Dejan Medaković, »Istoricizam u srpskoj umetnosti XIX veka«, *Prilozi za književnost*, br. 3—4, Beograd, 1967.

¹¹ Citat iz Mitrinovićeve teksta publiciranog u *Slovenskom jugu*, Beograd, 1910, *Ideje srpske umetničke kritike i teorije*, knj. 2, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980.

govom nacionalnom karakteru, nacionalnom sadržaju, nacionalnom moralu: njegova vrijednost kao umjetnika, koje je mnogo veće od vrijednosti skulptora«. ¹² Milan Predić 1912. prepoznaje u Meštrovićevoj djelu »oličenje svih velikih nagona... Njegovi junaci Kosovskog hrama su tragično pojačani simboli svih želja i napora prošlih pokoljenja. Njegovi likovi kreću se kao u ritmu kakve velike herojske simfonije.« ¹³ Nadežda Petrović se upušta u još smjelije komparacije i na svjetskom planu pretpostavlja Meštrovića Rodinu i Michelangelu, budući da tvorac Vidovdanskog ciklusa posjeduje snažno nacionalno religijsko osjećanje koje nedostaje potonjima; »Meštrović ide još dalje, jer unosi strasti, unosi nacionalnu religiju svojoj plastici, daje čisto individualnu osnovu sa svojim osobenim pogledima na estetičku stranu plastičke umjetnosti, često potpuno oslobođen od klasicizma«. ¹⁴ I Kosta Strajnić, jedan od najvatrenijih zagovornika umjetnosti nacionalno-rasnih obilježja, tih se godina pridružuje »skladnoj orkestraciji« Meštrovićevih simpatizera. Početak njegove publicističke karijere gotovo je u potpunosti u znaku Meštrovića, medulićevaca i ideje nacionalne umjetnosti. S pojavom *Vidovdanskog hrama* Strajnić postaje gorljivim propagatorom projekta dotičući se nerijetko krajnosti ideologiziranog koncepta umjetnosti. Bogdan Popović sažima umjetničko-psihološka obilježja Meštrovićeve, posebno naglašavajući imanentni patriotizam: »Tehnička vještina, snaga, dubina osećanja, buntovnički duh, disonancija i patriotizam«. ¹⁵ Za Momčila T. Seleskovića stil Ivana Meštrovića je »svojom etikom uveo jugoslovenstvo u hram kulture«. I Antun Branko Šimić u *Vijavici* 1917. veliča Meštrovićev genij ali po ekspresionističkoj liniji, uvjeravajući da umjetnost treba tražiti u ekspresivnosti a ne u ljepoti, ne čineći »razliku između lijepih i ružnih stvari«, kao što tu razliku ne čini ni Meštrović. Meštrović je za Šimića dosegao vlastitost izraza u slijedu velikog nacionalnog itinerara od narodne pjesme do Mažuranića. ¹⁶ Dok na jednoj strani separatno raspoloženi dio novinstva ubraja Meštrovića u isključivo hrvatske umjetnike, drugi odriču Meštrovićevo hrvatstvo, smatrajući ga oličenjem umjetnika srpske rase. Ocjenujući sukob u tom momentu kao »politički vrlo netaktičan« budući da je razbijao jedinstvo zajedničkog političkog nastupa protiv Austro-Ugarske Monarhije, Katarina Ambrozić navodi da je sam Meštrović na upit da li se osjeća hrvatskim ili srpskom umjetnikom odgovorio diplomatskim izjašnjanjem za obje strane, »braneći koncepciju integralnog jugoslovenstva koju je zastupao i kao umjetnik ispoljavao u

¹² Publicirano u *Bosanskoj vili*, Sarajevo, 1911; *Ideje srpske umetničke kritike i teorije*, knj. 2, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980.

¹³ *Srpski književni glasnik*, Beograd, 1912; *Ideje srpske umetničke kritike i teorije*, knj. 2, Muzej savremene umetnosti, 1980.

¹⁴ *Bosanska vila*, Sarajevo, 1912, *op. cit.*

¹⁵ Zabilježeno u Londonu 1917, *op. cit.*

¹⁶ A. B. Šimić, »Namjesto svih programa«, *Vijavica*, Zagreb, 1917.

'Jugoslavenskoj koloniji' kao i u 'Meduliću'.¹⁷ Slično Dimitriju Mitri-noviću Strajnić na politički obojane rasprave oko Meštrovića reagira vrlo emotivno i u krajnjem slučaju netolerantno prema drugačijim mišljenjima. Njegov stav želi da bude politički autoritativan i ostaje izvan okvira kritičke analize i propitivanja: »Poslije Meštrovićevih istupa u Rimu i Venediji nemoguće je danas govoriti o zasebnom srpskom ili hrvatskom narodu... ne razumevati značenje Meštrovića znači ne biti svestan veličine jugoslovenske nacije. Meštrovićeva umjetnost predstavlja danas najvišu umjetnost jugoslovenstva, pa je nacionalna dužnost svih iskrenih Jugoslovena, da u znaku Meštrovićevog imena, udruženo rade na što bržem stvaranju moćne jugoslovenske kulture«. ¹⁸ Strajnić će često isticati Meštrovićevu apsolutnu izvornost i originalnost, preporučujući mladim umjetnicima da preko Meštrovića upoznaju »ono što je u Meštrovića nacionalno bitno«, dakle da im veliki uzor služi za nacionalno osvješćivanje. »Propagirati Meštrovićevu umjetnost znači unapređivati jugoslavensku nacionalnu kulturu, o kojoj se prije Meštrovića nikako nije moglo govoriti«, zaključit će Strajnić još jednom svoj nacionalno-patriotski solilokvij u *Književnim novostima*.¹⁹

Na negativnu recepciju Meštrovićeva Vidovdanskog hrama (kod Matoša i Krleže, na primjer) znatno je utjecao i primjer austrijskog kipara Franza Metznera i bečke secesije na prijelomu stoljeća. Metznerov rad na spomeniku *Bitke naroda* (1906—1913), naročito skulpture za spomenik, zatim reljefi za zdenac *Nibelungen* (1904) i palaču *Rheingold* (1906), uvelike su podsjetili na Meštrovićev rad, što među prvima zamjećuju A. G. Matoš, M. Pijade i M. Krleža. Ostali uglavnom odbacuju ovakve stilske asocijacije, ne dovodeći u izravnu vezu Meštrovića i Metznera iz još jednog važnog razloga: stručne diskvalifikacije Metznerova stila nakon prvog svjetskog rata, u njegovoj vlastitoj zemlji. J. Uskoković će pretpostaviti da »je možda stoga učinjen napor da se ime Meštrovića odvoji od njega. Činjenica je, međutim, da i Metzner i Meštrović pripadaju istoj umjetničkoj struji, da je Meštrović najvjerojatnije ušao u tu struju posredstvom Metznera i da je, usprkos sličnosti s njim, ostvario potentan vlastiti izraz.«²⁰ U istoj raspravi J. Uskoković prilaže i nekoliko usporednih fotografija. Tako se maketa Meštrovićeva Vidovdanskog hrama, ako ne u dijelovima, a ono u cjelini ideje i istim monumentalnim ambicijama veoma podudara sa sličnom make-

¹⁷ Katarina Ambrozić, »Paviljon Srbije na međunarodnoj izložbi u Rimu«, *Zbornik radova Narodnog muzeja*, III, u: Jovan Dučić, »Veliki srpski vajar Ivan Meštrović«, *Sabrana djela Jovana Dučića*, Sarajevo, Svjetlost; Prosveta, Beograd, knj. 6, str. 644—645.

¹⁸ Kosta Strajnić, »Meštrović«, *Književne novosti*, br. 17. Zagreb—Rijeka, 1914, str. 240.

¹⁹ Kosta Strajnić, »Savremena jugoslovenska umjetnost«, Zagreb, *Književne novosti*, br. 23, 1914, str. 366.

²⁰ Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske Moderne i Mirko Rački«, *Život umjetnosti*, br. 29—30, Zagreb, Intitut za povijest umjetnosti, 1980, str. 14.

tom za *Bismarckov nacionalni spomenik* Bodo Ebbardta iz 1911, a Meštrovićev *Dom likovnih umjetnosti* (1939) još više sa nacrtom za *Bismarckov nacionalni spomenik* (1911) P. Pfanna i E. Pfeifera.

Pokušaj ozvaničenja *Vidovdanskog hrama* kao reprezentiva jugoslavenske i srpske nacionalne umjetnosti jedan je od glavnih ciljeva i Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i jugoslovenstva. Osnovan 1913. u Beogradu Odbor je pod visokim pokroviteljstvom prijestolonasljednika Aleksandra okupio tada značajna imena javnog i kulturnog života²¹ sa ciljem kulturne obnove u duhu jugoslovenstva. Pored Nadežde Petrović i Dimitrija Mitrinovića, kao publicista na neki način zaduženih za propagandu Odbora, značajnu ulogu igra i Kosta Strajnić koji napisima u javnosti obrazlaže ideju osnivanja ove organizacije, citira i tumači njezin program. Programatskim člancima u *Srpskom književnom glasniku* 1913. i *Književnim novostima* 1914. izlaže idejnu platformu Odbora na zadatku »podizanja i unapređenja jugoslavenske umjetničke kulture sa centrom u Beogradu«. ²² Cilj organizacije je, kako Strajnić prenosi, »osposobiti Jugoslovenstvo za kulturno vladanje Balkanom i oživotvorenje slovenske misli na Balkanu«. ²³ Za postizavanje tako postavljenog cilja Odbor sugerira osnivanje Visoke škole likovnih umjetnosti, Jugoslavenske moderne galerije, Umjetničkog paviljona u Beogradu i naposljetku Meštrovićeve Vidovdanskog hrama. Predočavajući ideju o hramu Odbor smatra da bi njegovo podizanje značilo »moralno-istorijsko vraćanje duga jugoslovenstva i modernog Balkana kulturi čovečanstva. Vidovdanski hram je jugoslavenska ili srpska nacionalna umetnost i predstavlja srpstvo ili jugoslovenstvo (...) Meštrovićeve umetnost predstavlja srpsku nacionalnu religiju i najvišu umetnost Balkana, a Vidovdanski hram je sinteza svih jugoslovenskih kulturnih nastojanja.« ²⁴ Govoreći u ime Odbora i apelirajući na nadležnog ministra, dakle na najviše predstavnike srpske vlade, Strajnić zaključuje svoj tekst kao apsolutni istomišljenik Odbora i njegovih težnji da jugoslovenstvo osnaži jačanjem i koncentracijom kulturnih snaga u Beogradu: »Odbor čvrsto vjeruje da će g. Ministar uložiti svoje moći za veliku obnovu Jugoslavenske umetnosti posredstvom pretvaranja Srbije u kulturni Pijemont Srpstva i Jugoslovenstva, a Beograda u umetničku metropolu Balkana«. ²⁵

²¹ Kosta Strajnić, u *Srpskom književnom glasniku* 1913, iznoseći program Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i jugoslovenstva donosi i popis prvih počasnih predsjednika: *Bogdan Popović, Andra Stefanović, Jovan Cvijić, Ivan Meštrović, Josip Plečnik*. Sam Strajnić, prema riječima Dejana Medakovića, obavlja funkciju sekretara: »Tako, 1913. godine, srećemo ga pored Nadežde Petrović i kao sekretara Odbora za umetničke poslove Srbije i jugoslovenstva« (D. Medaković, *Srpska umetnost u XIX veku*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1981, str. 30—31).

²² Kosta Strajnić, »Za našu umetničku kulturu«, Beograd, *Srpski književni glasnik*, br. 11—12, 1913, str. 802.

²³ K. Strajnić, *op. cit.*, str. 902.

²⁴ K. Strajnić, *op. cit.*, str. 906.

²⁵ K. Strajnić, *op. cit.*, str. 911.

Mišljenje Miroslava Krleže o ideji nacionalnog stila i njezinu reprezentu Meštroviću tokom godina se nije bitnije mijenjalo. Uključujući se u raspravu prvi put 1916. godine, britkim invektivama izrečenim iz neposredne blizine sudionika i svjedoka događaja, Krleža obvezatno razdvaja nacionalnopropropagandističke od umjetničkih komponenti, ne štedeći oštih prigovora na račun Meštrovićeva podgrijavanja mistifikatorskog koncepta vlastite umjetnosti. U eseju »Ivan Meštrović vjeruje u boga« 1928. u *Književniku* dao je svoje definitivno mišljenje o cijelom slučaju, koje će, uz manje dopune, ostati aktualno do današnjih dana, kada će biti inkorporirano u konačnu enciklopedijsku sintezu o umjetniku (*ELU*). Njegovo mišljenje umnogome ide paralelno sa poslijeratnim valom kritičkog preispitivanja i raskrinkavanja nacionalnog romantizma, sa kojim se je gasilo i aktivno učešće i prisutnost ideje u tokovima likovne kritike. 1928, kada Krleža piše ovaj tekst, problematika nacionalnog stila već je definitivno potisnuta kao glavna tema dana, javljajući se, uglavnom, marginalno vezana uz poneki članak ili raspravu.

U vrijeme kada se tek razbuktava polemika oko Meštrovića i ideje nacionalnog stila, u godinama (1906—1912) koje Meštrović obilježava stilom proroka i slavenskog Michelangela, još jedino Matošev osjetljivi kritički seizmograf okrenut francuskoj »umjetnosti toalete« i parnasovskom idealu kristalne poetske fraze, reagira na provalu brutalne snage i primitivnog barbarizma. Matošev izdvojeni i disonantni glas političara bez stranke i privatnog branitelja hrvatske povijesne autonomije i kulture, člankom »Meštrović« u *Hrvatskoj slobodi* 1910.²⁶ ispunja opće oduševljenje kritičkim i ironijskim tonovima prosvjeda. Tada još sasvim maglovitoj etničkoj i etičkoj renesansi jugoslavenstva suprotstavlja svoj ograničeni ideal hrvatske samobitnosti. Meštrovićev nacionalni recept podržići će oštroj kritici i s aspekta ugledanja na stil bečke secesije i različite kompilacije iz drugih izvora. U članku »Meštrović« primijetiti će ono što će se kasnije podudariti s meritornim mišljenjem Moše Pijade. Matoš 1910. tvrdi: »Meštrović ako i gori za apsolutno personalnim stilom, daje se silno impresionirati, te je kratkim boravcima u Parizu ili Londonu gotovo dijametralno mijenjao svoj stil, udešavajući ga sad po Rodinu, sad po Helenima, sad po jednostavnim linijama londonskog Parthenona ili luvreskog Misira i Asirije.«²⁷

1919. M. Pijade u tekstu »Ivan Meštrović i težnja za stilom u našoj umjetnosti« iznosi podudarno mišljenje: »Stil njegovog vidovdan-

²⁶ A. G. Matoš, »Meštrović«, Zagreb, *Hrvatska sloboda*, br. 101—102—103, 4, 6, 7. V. 1910.

Matoševa umjetnička alternativa u to vrijeme je zagrebački kipar Robert Frangeš. Između njih ustanovljava dihotomiju dvaju svijetova: Meštrovićeva pučkog i epskog poput narodne pjesme i Frangešova suptilnog i »finog ukusa kao naša kultura«. Meštrović je »seljak, divljak, demokrat«, a Frangeš »građanin aristokrata«. Prvi traži kroz monumentalizam naturalističku istinu i zapada u karikaturu, dok će drugi, u »čuvanju dobrog ukusa... pokadšto pasti u šablonu«.

²⁷ A. G. Matoš, *op. cit.*

skog dela je jedinjenje svih onih egzotičnosti bečke moderne umetničke pijace, asirizma, Egipta, antike, gotike, Rodena, Mecnera, jednom reći moderni Beč.²⁸

Reagiranja Matoševa i Pijadina na neki su način prethodnica sinteznog zaključka Krležina iz 1928. Krležin esej (da se vratimo na prethodno) »Ivan Meštroviš vjeruje u boga« bitno se nije razlikovao od ranijih njegovih objecka, niti je kasnijim stavovima autora doveden u pitanje. Religiozne i nacionalne komponente lijepljene za Meštrovićevu umjetnost kao naputci za usmjerenost i »pravovjerno« razumijevanje ove skulpture, Krleži se učiniše lažnim balastom dobroga kiparstva koje bi trebalo govoriti jezikom vlastitih formi. 1928. će zapisati: »... i tako je Meštrovićevo stvaralaštvo još na početku odmah izgubilo svoje zdrave slutnje i iz čistih nagona prebacilo se u konstruktivnu, namještenu, smiješnu i lažljivu, arhitektonski, programatski i propagandistički obzidanu, državotvornu, vidovdanskopseudoreligioznu i ratnu propagandu.«²⁹ Na drugom mjestu Krleža će Meštrovića svesti na razmjere političkog agitatora, »poklonika političkih ideologija« koji dekorira »jednu smiješnu balkansku državotvornu megalomaniju svojim figurama od gipsa«. Uz dužno poštovanje i uvažavanje njegove skulpture, od koje će već tada pojedine primjerke ocijeniti remek-djelima, Krleža žestoko kritizira graditeljski koncept Vidovdanskog hrama, teatralnost Meštrovićeva mesijanizma i njegov politički oportunitizam. »Strahovito teatralno prazne su te fraze Ivana Meštrovića preštampane iz pučkog katekizma o bogu, i neizrecive su prazne te graditeljske koncepcije Ivana Meštrovića kao kuće u kojima ne stanuje nitko! Ja već godinama lutam po graditeljskom i metafizičkom vakumu Ivana Meštrovića u tmuni neizvjesnosti i u nemiru iskrenog poštovanja i simpatije za njegov talenat, zaludu tragajući za odgovorom. Odgovora tu prosto nema (...). Od torza jednog bezimenog ženskog lika nastala je Vukosava, od Vukosave ciklusi udovica, od ciklusa udovica Vidovdanski hram, a od Vidovdanskog hrama po principu Vidovdanskog misterija — Vidovdanski ustav«,³⁰ ironičnom uzročno-posljedičnom genealogijom zaključit će Krleža svoj esej u *Književniku*. Ispod svih taloga ideologija i državnih mistifikacija Krleža kod Meštrovića vidi srednjoevropsku i bečku stilizaciju u paradoksalnoj konverziji služenja protuaustrijskoj borbi na kulturnom planu.³¹

²⁸ Moša Pijade, »Ivan Meštrović i težnja za stilom u našoj umjetnosti«, *Ilustrovane novosti* Zagreb — *Slobodna reč* Beograd 1919.

²⁹ Miroslav Krleža, »Ivan Meštrović vjeruje u Boga«, 1928, u: *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, Sabrana djela, Zagreb, Zora, 1971, str. 103—106.

³⁰ M. Krleža, *op. cit.*, str. 113—116.

³¹ »Meštrovićev eksperiment oživotvorenja našeg nacionalnog stila vezan je za Centralnu Evropu, a nikako ne spada u red natprirodnih pojava, kako to misli K. Strajnić. Meštrović je potekao iz onog Beča, istog Beča protiv koga se Meštrovićeva skulptura u političkoj borbi iznosi kao simbol nacionalnog oslobođenja (M. Krleža, *op. cit.*).

U svojoj studiji o periodu stvaranja nacionalne umjetnosti, u knjizi *Likovna kritika u Beogradu između dva rata* Vladimir Rozić će ponuditi niz ispravnih zaključaka. Cjelokupnu će situaciju do pred kraj prvog svjetskog rata ocijeniti polariziranom u osnovi oko političkih a ne estetskih programa. Zagovornici ili protivnici ideje o umjetnosti nacionalnih obilježja raspravljali su (podjednako) o promašenoj ideološkoj »investiciji« stvaranja nacionalnog stila koji eventualno može biti samo rezultat dugotrajnog fermentiranja umjetničke djelatnosti, a nikako *ad-hoc* proizvod jednog umjetnika koliko god on bio talentiran i ispravno nacionalno opredjeljen. Rozić će stoga sve predratne polemike o toj temi ubrojiti u manje ili veće zablude, ponekad opasne i za slobodu samog umjetničkog stvaralaštva: »U stvari, u ovom slučaju, i oni kritičari koji su afirmisali Meštrovićev Vidovdanski hram kao oličenje nacionalnog stila, i oni što su to odricali, polazili su sa istih stanovišta, služili se istim, vanumetničkim merilima, odnosno prosuđivali njegov umetnički stil pozivajući se, doslovno, na: kosovsku tragediju, narodnu epopeju, narodno oslobođenje, vekove koji u sebi sabiraju istorijske događaje, istorijsko i legendarno, srpsko vizantijsku tradiciju, cara Lazara, Kraljevića Marka, Majku Jugovića, Kosovku devojkju, srpstvo i jugoslovenstvo, i tome slično. Prema tome, može se zaključiti da je ovde reč u biti o jednorodnom kritičkom usmerenju, koje se zasnivalo na stavu: umetnost u službi nacije i države, na stavu čija su merila bila mnogome potčinjena državotvornim interesima, više ili manje, ciljevima dnevnje politike. U tom usmerenju se, između ostalog, ogleda ideologija nacionalne mitomanije i shvatanja umetnosti kao gole ilustracije nacionalne istorije.«³²

Pjesničku adaptaciju političkih programa tih je godina izrekao i slavitelj vidovdanske mistike pjesnik Miloš Đurić, koji će misao Vidovdana pretvoriti u religioznu konfesiju širokih narodnih masa, u čistu herojsku poeziju izniklu na krvi i tlu, i mnogome anticipirati nacionalsocijalističku retoniku pred drugi veliki rat. Đurić će nakon marjanovićevskih »vidovdanskih misterija« i dučićevskih apoteoza herojskog naroda srpskog kroz religiozni mit Kosova, zapravo izreći završni usamljeni memento veličine jugoslavenstva, koje se u novostvorenoj državi počelo sužavati do razmjera dinastičkih i sitnopartijskih interesa. Ujedno bio je to i neizravni memento nacionalnom umjetničkom stilu koji će odsada nositi etiketu zvanične dvorske umjetnosti. Miloš Đurić posvećuje svoj »gesta dei per Jugoslavenos« »senkama kosovskih junaka« kao i suvremenim preporoditeljima slavenstva. Patetizirana Đurićeva fraza levitira iznad prizemne situacije poratnih dana, dajući na kraju rasnu sintezu nakon sprovođenja ontološkog uvida u najviše slavenske

³³ Vladimir Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918—1941)*, Beograd, IRO Prosveta — Izdavački zavod Jugoslavija, 1983, str. 53.

veličine koje vjekovima spremaju konačan trijumf moralno-religiozne objave naše kulture prožete vidovdanskom misli.³³

Jedini, međutim, rekli bismo, mogući putokaz u gustoj šumi dokaza i protudokaza, apologija i negacija, koji prate Meštrovića kao reprezentata ideje o umjetnosti posebnih nacionalnih obelježja, treba locirati na spoju krajnosti gdje, možda, stvarno i leži istina o Meštrovićevom kiparsko-graditeljskom djelu u odnošaju sa strategijom rasnog izraza promoviranog s one strane umjetnosti. Nameće se već tada i ono esencijalno pitanje sagledavanja ovog opusa: Kako realno ocijeniti pojavu jednog kipara kojega nisu mimoišli gotovo imperativni zahtjevi političkog angažiranja? Da li komponentu Meštrovićeva balkanskog, južnoslavenskog, romantično jugoslavenskog nacionalizma isključiti iz reminiscencija pred plastičkim fenomenom njegove skulpture kao balast preživjela egzotizma nacionalnog bića? Iz perspektive vremena u kojem je nastalo i ambicija kojima je jedno vrijeme služilo, bilo je logično očekivati da će ovo djelo najprije proživjeti svoje kušnje u prostoru ideologije, a zatim, polako, s gašenjem prvobitnih ideja i razočaranjem u kolektivne (neostvarene) snove o »vidovdanskoj renesansi«, gubiti sve više na političkom i mističkom naboju, dobivajući na estetičkom, kiparskom. Tako je i bilo (doduše mnogo kasnije), ali razmirice koje su se poslije rata javljale oko Meštrovićeva djela nisu bile pošteđene početnih grešaka. Obezvredujući ideju o rasnoj patriotsko-vidovdanskoj umjetnosti poslijeratni kritičari često su nepravедno poistovjeđivali cjelokupan Meštrovićev opus sa odrazom ideologije, sjenom sjene velikog jugoslavenskog ujedinjenja. Meštrovićev očit umjetnički talent pratila je u jednom razdoblju sudbina nesretne blizanačke podvojenosti u tijelu nacionalne umjetnosti i jedne ideologije čiji se optimistički start veoma razlikovao od neslavna finiša. Povučeni drugom krajnošću neki tadašnji oponenti kritizirajući Meštrovićevu skulpturu i arhitekturu pojnamanje govore o njoj kao plastičkom fenomenu a ponajviše kao sižejno-tematskoj potpori jednog mita po mjeri zoon-politikonu. Raščistivši, na kraju, sa time da nacionalni stil nije stvoren i da ne može biti stvoren ni od jednog genijalnog umjetnika, već strpljivim građenjem desetljeća i vjekova na terenu jednog naroda, uostalom, bez ikakve garancije da će ikada i biti izdignut kao dragocjena finalna legura stjecaja povoljnih okolnosti, rasprava o Meštroviću, oslobođena kazališne dekoracije nacionalnog nimbusa, sada se je premjestila na drugi plan. Poslijeratne kritičare Meštrović ipak najviše zanima u svjetlu umjetničke a ne više nacionalno-rasne objave.

³³ »Ono je već pokazalo svoje Jovane koji navještaju njegov hod: Kopernika, Lobačevskog, Mendeljejeva, Tolstoja, Dostojevskog, Ruđera Boškovića, srpsku narodnu pesmu s vidovdanskom mišlju, P. P. Njegoša, Ivana Mažuranića, Lazara Kostića, Božu Kneževića, Jovana Cvijića, Branislava Petronijevića, Jovana Skerlića, Ivana Meštrovića, Dimitrija Mitrinovića, Jovana Dučića, Vladimira Nazora. Oni će krstiti Hriste koji će doći u svojoj čistoti rasnoj, u svojoj ekumenstvenosti, u svojoj lepoti svečovečanstvenosti svoje. I objaviće se 'Gesta Dei per Jugoslavenos'«. Miloš Đurić, »Vidovdanska misao (senkama kosovskih junaka)«, Zagreb, *Savremenik*, br. 6, str. 266—270.

Umjesto kostimiranja »ideje jugoslavenstva u šumadijski gunj i opanke« (S. Popović) sada se traži izvornost forme i purizam stilskih korijena, začudnost namjernika pred hramom umjetnosti, ne više pred Vidovdanskim hramom politike. Međutim Meštrović je upravo toliko originalan koliko se ostvaruje kao sintetičar pangermanske Metznerove skulpture, secesijske stilizacije i rodinovsko-bourdellesovskog inovatorstva, razdvojenih poetika epohe (ili epoha), stvarajući »apsolutnu skulpturu« vremena. Meštrovićev je kipar reprezent prijelaza stoljeća, podjednako Metzner koliko i Rodin, Lederer koliko i Meunier ili Bourdelle, točka sažimanja *gesamtgeista* vremena, njegovih prožimanja i divergencija. Utoliko se Meštrović objavljuje kao »manje čist« među drugim kiparima, manje stvaralac stila ili analitičar forme, a više sintetičar u polju dominantnih umjetničkih struja i imitator kiparskog osjećanja velikih uzora. Utoliko je i recepcija njegova djela bila otežana u vremenu koje je tražilo revolucionarne umjetnike i stilske predvodnike. Meštrović se pojavio kao utemeljitelj moderne nacionalne skulpture, genijalan znalac života materije, ali ne revolucionirajući umjetničku formu, još manje stvarajući nacionalni stil. Ovdje, možda, treba i tražiti uzroke promjene mišljenja i kolebanja kritike toga vremena, koja u Meštroviću na trenutak otkriva genijalnog kipara, a odmah zatim kopistu i podražavaoca. Ove krajnosti zastupaju se s obje strane nacionalnoromantičke barikade sa podjednakim žarom apsolutnog uvjerenja o otkrivanju konačne istine. Nesretna okolnost za recepciju Meštrovića bila je najviše u tome što se njegovo cjelokupno djelo (naročito samostalni kiparski radovi) podređivalo ideji hrama kao maksimalnom postignuću genijalnog majstora. Svi komplimenti Meštrovićevu umjetničkom značaju prvenstveno su bili upućeni njegovu hramu. Eklektički citati iz povijesti civilizacije koje Meštrović kompilira podižući »babilonski« konglomerat posudbi i arhitektonsko-plastičnih izvedenica u prvo su vrijeme shvaćeni kao vrlina i sposobnost velikog sintetiziranja. Popis spomenika koje Meštrovićevi simpatizeri obavezno navode u komparaciji, od egipatskih piramida, mezopotamijskih stepenastih građevina, do gotičkih katedrala, renesansnih palača, radova suvremenika, npr. Meuniera i Rodina, služi tek da istakne superiornost Vidovdanskog hrama u plastičkom, idealističkom i psihološkom smislu. Zato nisu rijetke ni slavenofilske glorifikacije Hrama, koji se, premda još uvijek u maketi (i u tom stadiju prepun arhitektonskih nelogičnosti i pretjeranosti) pričanja Kosti Strajniću uzvišenim i veličajnim: »Daleko od suvremenog evropskog konvencionalizma i prazne afektacije Vidovdanski hram predstavlja umetnost čistog slovenskog idealizma sa helensko svežim, jasnim i lepim heroizmom jugoslovenske duše«. ³⁴ Sumirajući već oko 1921. rezultate »vidovdanske renesanse« u preporočanju naše umjetnosti Krlježa će još jednom pozitivni saldo inicijative svesti na nulu, uvrstivši se u red oštrih kritičara

³⁴ Kosta Strajnić, *Ivan Meštrović* (studija sa 67 reprodukcija), Beograd, Čelap i Popovac, 1919.

ideje o nacionalnom u umjetnosti, koju, kao promašenu investiciju, distingvira od Meštrovićeva individualnog talenta: »Od sviju najtalentiraniji, Meštrović je ostao pojavom za sebe i što on znači kao pokretač smjera, najbolje su dokazali njegovi epigoni i sljedbenici u publicistici i književnosti (Rosandić, Rački, Krizman, Studin, Vojnović, Mitrinović, Strajnić, Nazor, Marjanović, Prohaska, Čerina i mnogi drugi). U vrijeme aneksije Bosne, Rauchovog procesa, atentata i balkanskih ratova vjerovalo se u spasonosnost vidovdanske šeme. 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 sve se rasplinulo. Mnogo vike ni za što.«³⁵ Kritičar Velibor Gligorić ironično će oslikati cijelu generaciju nacionalnih romantičara koji misleći neprekidno o rasnoj harmoniji u terminima naivnog idealizma ne vide dramatične socijalne antagonizme kolapsirajućeg društva: »Nije važan socijalni progres, važno je šta se događa u unutrašnjem životu pojedinca. Nema socijalnih klasa, metropola i kolonija, već su brat i buržuj i proleter, samo treba da prođu kroz slovenske mistične katakombe duše, pa će se i bez ekonomskih konflikata uzeti ruku pod ruku. I onaj koji radi u rudarskom oknu i vlasnik rudnika u luksuznoj limuzini naćiće spoj duša i osetiće se kao braća, samo treba da prime serum slovenstva u apoteci kod 'Spasitelja čovečanstva'.«³⁶ Književnik Rastko Petrović 1921. će napisati u sličnom tonu: »Doba nacionalizma u našoj umjetnosti putem izraza lažnog narodnog temperamenta i tronjavanja diplomatskih filantropa niti je stvorilo što kod nas, niti podvalilo inostranstvu. Meštrović je izjahao jedino na krkači svoga genija, a ne na krkači Kraljevića Marka.«³⁷ Do konačnog brakolomnog finala između Ivana Meštrovića i ideje nacionalnog stila u umjetnosti, došlo je u onom trenutku kada je kiparski majstor zakoračio u medij čistoga plastičnog oblikovanja daleko od prigodnog ilustriranja izvanumjetničkih sadržaja, a Ideja se udaljila na pristojno odstojanje koje dijeli političku sferu od umjetničke, s vremenom se potvrdivši samo kao utopijski program iza kojega uvjereni nisu stajali ni njegovi planeri i projektanti, o čemu nedvojbeno svjedoče njihove kasnije ideološke konverzije i kulturni eskapizam.

³⁵ Miroslav Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, Zagreb, *Savremenik*, 1921, u: *Hrvatska književna kritika*, VI, Zagreb, Matica hrvatska, 1953.

³⁶ Velibor Gligorić, »Neohumanist«, Beograd, *Stožer*, 1931.

³⁷ Rastko Petrović, 1921, u: *Ideje srpske umetničke kritike i teorije*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1980.

Vinko Srhoj: IVAN MEŠTROVIĆ AND THE PROBLEMATICS OF A NATIONAL STYLE IN ART

Summary

Considering the phenomenon of co-called national style in art during the period prior to WWI, which is connected with the awakening of romantic Yugoslav nationalism and with the idea of an art with national features, the author pays special attention to the monumental architectural-sculptural project of the Vidovdan temple and to Ivan Meštrović in light of the national-romantic program for the unification of the Southern Slavs. Conscious of the paradoxical situation of actualizing the Yugoslav national and racial expression in an art whose stylistic radius was located in the Austrian and German movements of monumentalism and the secession of the period, the author emphasizes the immanent lack of independence of the Yugoslav variant of modernism during the change of the century. (He observes this in the activities of the artistic groups »Lada« and »Medulic« and in the work of Ivan Meštrović who is the guardian of the Idea as well as the most powerful artistic figure of the period). Downplaying the centuries-old stratification of styles and traditions of the territory of Yugoslavia, seeing it as no more than foreign influences and peripheral imitations, the spokesmen for an art with national features recognize in Ivan Meštrović and in the idea of the Vidovdan temple a Yugoslav artistic synthesis, very frequently making gross errors in the evaluation of the plastic values of Meštrović's art and overemphasizing the politicized and mystified concept of the Vidovdan temple. The author cites three examples of a negative reception of the Vidovdan temple written by Matoš, Pljave and Krleža at the time when it was of current significance, along with a selection from the numerous apologetic and affirmative notices in the journalism of the period. Finally, seeing Meštrović's work in the perspective of the time when it was created and according to the ambitions that it served for a certain period of time, the author concludes that it passed through the ordeals of the ideological realm and then, as the original ideas flickered out and collective dreams of a »Vidovdan renaissance« broke down, it lost more and more of its political and mystical charge, gaining in aesthetic and sculptural significance. Meštrović appeared on the scene as the founder of a modern national sculpture, a genius and adept in the life of matter, but not revolutionizing artistic forms, and even less so, creating a national style which, divorced from the sphere of politics, showed itself to be a purely utopian program and a failed cultural investment.