

Od antičkih uzora do neoklasicizma

Vujanović, Barbara

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:337432>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-28**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Barbara Vujanović

**OD ANTIČKIH UZORA DO
NEOKLASICIZMA – KLASIČNA
KOMPONENTA U DJELU IVANA
MEŠTROVIĆA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Barbara Vujanović

**OD ANTIČKIH UZORA DO
NEOKLASICIZMA – KLASIČNA
KOMPONENTA U DJELU IVANA
MEŠTROVIĆA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Dr. sc. Petar Prelog

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Barbara Vujanović

**FROM ANTIQUE MODELS TO
NEOCLASSICISM – A CLASSICAL
COMPONENT IN THE WORK OF IVAN
MEŠTROVIĆ**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Petar Prelog, PhD

Zagreb, 2021

ŽIVOTOPIS MENTORA

Petar Prelog rođen je 1972. godine u Zagrebu. Diplomirao je povijest umjetnosti i povijest na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Magistrirao je 2002. i doktorirao 2006. godine na istom fakultetu. Od 1998. zaposlen je u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu, gdje danas radi na radnom mjestu i u zvanju višeg znanstvenog suradnika. U okviru znanstvenoistraživačkog programa Instituta radio je na temama vezanim uz povijest hrvatske umjetnosti 20. stoljeća i bio suradnik na više znanstvenoistraživačkih i stručnih projekata. Od 2020. vodi dva znanstvena projekta ustanove: „Tumačenja modernizma – povijest umjetnosti i hrvatska moderna umjetnost“ i „Hrvatska umjetnost i društvo od 1930-ih do 1970-ih“. Autor je brojnih tekstova objavljenih u knjigama, znanstvenoj i stručnoj periodici te urednik više monografija i zbornika. Sudjelovao je na nizu domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova, a autorski potpisuje nekoliko većih i manjih monografskih i problemskih izložaba. Bio je član uredništava više znanstvenih i stručnih časopisa te sudjelovao u organizaciji nekoliko domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova. Kao vanjski suradnik sudjelovao je u izvođenju nastave na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu te Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani. Mentor je na doktorskim studijima Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišta u Zadru. Od 2006. do 2010. bio je član Upravnog odbora, a od 2010. do 2014. dopredsjednik Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske. Od 2013. do 2019. bio je član Upravnog vijeća Instituta za povijest umjetnosti kao predstavnik zaposlenika. Od 2020. predsjednik je Znanstvenog vijeća Instituta za povijest umjetnosti. Dobitnik je Državne nagrade za znanost za 2018. godinu za autorsku knjigu *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*. Znanstveni interes fokusirao je na teme vezane uz hrvatsko moderno slikarstvo u srednjoeuropskom kontekstu, reflekse povijesnih avangardi u hrvatskoj umjetnosti, odnos moderne umjetnosti i nacionalnog identiteta, geografiju umjetnosti te povijest povijesti umjetnosti.

Bibliografija (izbor)

Knjige

- *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2018.

- *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, (prir.) Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.
- Irena Kraševac, Petar Prelog, Ljiljana Kolečnik, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo / Die Akademie der Bildenden Künste in München und die kroatische Malerei*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008.
- *Proljetni salon 1916–1928. / The Spring Salon 1916–1928*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007., 124 str.
- *Matko Vekić, Fraktura*, Zaprešić, 2005.

Znanstveni radovi u periodici, knjigama i zbornicima objavljeni u posljednjih 5 godina

- „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma“, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.–1935.*, (ur.) Danijela Markotić i Petar Prelog, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2019., str. 11–29.
- „Ploha – boja – linija: slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja“, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929.–1935.*, (ur.) Danijela Markotić i Petar Prelog, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2019., str. 31–53.
- „Prostor iskanja identitete: hrvatska likovna umjetnost v tridesetih letih / Searching for Identity: Croatian Art in the 1930s“, u: *Na robu: vizualna umjetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929–1941) / On the Brink: The Visual Arts in The Kingdom of Yugoslavia (1929–1941)*, (ur.) Marko Jenko i Beti Žerovc, Moderna galerija, Ljubljana, 2019., str. 94–151.
- „Pledoaje za perifernu strukturu — središte i periferija u tumačenjima Božidara Gagre“, u: *Zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Ivana Mance, Tanja Trška i Martina Petrinović, Društvo povjesničara umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2019., str. 75–80.
- „Miroslav Krleža, Ljubo Babić i Krsto Hegedušić: nekoliko aspekata zagrebačke umjetničke pozornice dvadesetih godina“, u: *Zagreb 1924.–1930. i 1945.–1967. Društvo, kultura, svakodnevnica. Zbornik radova s Desničinih susreta 2018.*, (ur.) Drago Roksandić, FF press, Zagreb, 2019., str. 165–176.
- „Kontinuitet ili diskontinuitet? Hrvatska moderna umjetnost i Prvi svjetski rat / Continuity or Discontinuity? Croatian Modern Art and World War I“, u: *Život umjetnosti* 103 (2018.), str. 8–25.

- „From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art”, u: *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, (ur.) Isabel Wünsche, Routledge, New York – London, 2018., str. 408–425.
- „Paul Cézanne and Croatian Inter-war Painting”, u: *French Artistic Culture and Central-East European Modern Art*, ur. Ljiljana Kolečnik i Tamara Bjažić Klarin, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2017., str. 60–71.
- „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.–1935.) i umjetničko umrežavanje / The Association of Artists Zemlja (1929–1935) and Artist Networking”, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 26–37.
- „Udruženje umjetnika Zemlja, Krsto Hegedušić i Ivan Generalić u kontekstu ideje o nacionalnom likovnom izrazu”, u: *Ivan Generalić: djelo, život, vrijeme. Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija povodom 100. obljetnice rođenja*, ur. Marijan Špoljar, Helena Kušenić, Robert Čimin, Muzej grada Koprivnice, Koprivnica; Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2016., str. 19–23.
- „Radovan Ivančević o Ljubi Babiću”, u: *Hrvatski povjesničari umjetnosti – Radovan Ivančević 1931.–2004.*, ur. Đurđa Kovačić, Martina Petrinović, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2016., str. 233–239.
- „Kršnjavi kao oblikovatelj nacionalnog identiteta”, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj*, ur. Ivana Mance, Zlatko Matijević, Institut za povijest umjetnosti, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2015., str. 306–312.
- „Nadrealizam kao individualna poetika. O nadrealističkim obilježjima u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti”, u: *L'Avant-Garde: de Dada au Surrealisme /Avangarda: od dade do nadrealizma*, ur. Bojan Jović, Jelena Novaković, Predrag Todorović, Institut za književnost i umetnost, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2015., str. 55–66.
- „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića”, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 11, 2015., str. 11–22.

ZAHVALE

Najtoplije zahvaljujem svima koji su me pratili kolegijalnom i prijateljskom podrškom tijekom godina rada na doktorskoj disertaciji. Zahvalnost dugujem mentoru, dr. sc. Petru Prelogu, na stručnoj pomoći i strpljenju. Hvala mom prijatelju i kolegi, dr. sc. Daliboru Prančeviću, na ključnom usmjeravanju, suradnjama i savjetima. Hvala nasljednicima Ivana Meštrovića, svim kolegicama i kolegama iz institucija u kojima sam istraživala, na omogućavanju rada na građi, te kolegicama i kolegama u Muzejima Ivana Meštrovića, bivšem ravnatelju Andri Krstuloviću Opari i ravnateljici Sandri Grčić Budimir na podršci. Zahvalna sam dr. sc. Ianu Jenkinsu, voditelju Zbirke grčke umjetnosti pri Odjelu Grčke i Rima British Museuma, na dragocjenim sugestijama i prilikama za usavršavanje, kao i ravnateljici Musée Rodin, Catherine Chevillot na ustrajnoj kolegijalnosti. Također, hvala Strahimiru Primorcu na lektorskom brušenju i bistrenju misli. Hvala mojim prijateljima, te ponajviše roditeljima, Zdenki i Branku, na svojoj potpori koju mi pružaju.

SAŽETAK

Iako su rad i život Ivana Meštrovića (1883.–1962.) predmet brojnih izučavanja, klasična komponenta njegova stvaralaštva nije do sada bila protumačena i objedinjena. Ona se formalno i tematski prepoznaje u svim segmentima njegova umjetničkog, arhitektonskog, pedagoškog i esejističkog djelovanja, te se analizira u tri glavne cjeline, koje vremenski obuhvaćaju prva dva desetljeća 20. stoljeća, međuratno razdoblje i poslijeratnu fazu. Jedan je od rezultata istraživanja, koji se odnosi na prvu cjelinu, uvođenje pojma *utopijske skulpture*, izlučenog iz konceptualne i povijesne reperkusije *Partenona* na europsku skulpturu kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća. On se tumači na primjeru *Vidovdanskoga hrama*. Francuski kipari pružaju glavni komparativni materijal na temelju kojeg se uočava Meštrovićeva transgresija od prihvatanja načela fragmentarne skulpture i asamblaža, arhajskoga monumentalizma i neoklasicizma. U međuratnom razdoblju klasična komponenta prepoznaje se kao stil sâm (neoklasicizam). On je zamjetan na monumentalnim skulptorskim i arhitektonskim djelima, koja održavaju ideje moći i stabilnosti. Razdoblje „povratka redu“ korespondira s tezama antimodernizma, programatski formuliranim u esejima o Michelangelu Buonarrotiju. Posljednje razdoblje shvaća se kao rekapitulacija stečenog iskustva, iskazanog kroz zreli ekspresionizam, realizam, autoreferencijalni neoklasicizam i pastišni eklekticism ili eklektički monumentalizam. Eklektički pristup tradiciji autentičan je umjetnikov iskaz; taj iskaz je kompleksan (opreka modernizam – antimodernizam) i neusporediv s drugim hrvatskim i europskim kiparima i arhitektima. Meštrovićev se klasični, mnogofasetni identitet potvrđuje kao ključna odrednica njegova opusa, bez koje ga je nemoguće cjelovito interpretirati i kontekstualizirati u okviru modernoga hrvatskog i europskog kiparstva. Iako je većina ostvarenja općepoznata, ona do ovog istraživanja nisu bila cjelovito objedinjena kroz kategorizaciju, koja sagledava stilsko i tematsko formiranje – od antičkih uzora do neoklasicizma.

SUMMARY

Although for more than a century now the life and work of Ivan Meštrović (1883–1962) have been studied by numerous research scholars, both foreign and domestic, the classical component of his artistic work has never to date been interpreted, contextualised and brought together between the covers of a single work. In this research, this component has been identified formally and thematically in Meštrović's sculpture, in his architecture, in the drawing, painting and printmaking that also constitute parts of his oeuvre, in his teaching at the Zagreb Academy of Fine Arts and in his writings about art. The classical component, which is considered to be one of the most important characteristics of the work of this artist and architect, is analysed in three main units, covering in terms of time the first two decades of the 20th century and the interwar and post-war phases.

In the introductory part, after the chronological framework of the discussion of Meštrović's art is established, the frame of reference for the concept of the classical component is addressed. It presumes the internalisation and reinterpretation of patterns of theme and composition from a number of periods of art history. Meant here are Antiquity (the period that extends from the appearance of writing in the 4th millennium BC, via the civilisations of Mesopotamia and Egypt down to the collapse of the Roman Empire), the Renaissance (in the oeuvre of Meštrović this mainly means invoking the art of Michelangelo Buonarroti) and the Neoclassicist period. Then the definition of terminology is addressed (archaism, the archaic and archaistic style, the influences of the Bronze Age and classicism as against Neoclassicism), as well as the determination of the chief comparative context, which is French modern sculpture. In addition, to reinforce the need for the study – in terms of the framework of the problem given – reference is made to recent domestic and international exhibition and publishing projects, and to texts in which modernism is redefined precisely in relation to the reinterpretation of the classical tradition.

In the first two decades, the presence of classical elements is interpreted as one of the tendencies associated with the stylistic formations of Impressionism, Secession, Symbolism and Expressionism. Keeping up with references to classical culture can be discerned at the very beginnings of the artist's engagement with sculpture, during the Vienna years (1900–1907), when Meštrović quite plainly advanced negative views about the tradition. In connection with the comparative context, the familiarity of Meštrović's French critical fortune is expanded, that is, the reception of his participation at the most important exhibitions of the time in 1908 and 1909 (*Salon d'Automne*, *Salon de la Société nationale des beaux-arts*). The transition from

rejection of the classical tradition to invocation of it, from the development of the lexis of (monumental) archaism to (monumental) neo-classicism is observed through a comparison with French sculptors, with Auguste Rodin, Antoine Bourdelle and Aristide Maillol, who had defined the relation of modern sculpture and Ancient and Renaissance art. Here Rodin's invention of fragmentary sculpture and assemblage needs particularly to be picked out and attention drawn to the fact that Meštrović was the first Croatian sculptor to employ it.

One result of the research into the problem was the introduction of the concept of utopian sculpture. It is derived from the conceptual and historical repercussions of the architecture of the sculpture of the Parthenon on European sculpture of the end of the 19th and the first half of the 20th century. The concept is interpreted with use of the *St Vitus Day Temple* (1908–1912) and, pursuant to the stylistic and ideological similarities, it is expanded to several other contemporary examples, mainly of Czech and French artists. The temple itself, and the *Kosovo Cycle* and the *Prince Marko Cycle* that belong to it, are described in detail and analysed in order to be able to distinguish the finer features of the appropriation of Ancient sculptural and architectural motifs, elements and symbolic meanings.

The second decade of the last century was marked by the sculptor's consideration of Ancient iconographic templates (*Venera pudica*) and motifs (women dancing) that enabled Meštrović to develop the theme of the female nude further. He also went on pondering the male nude in two directions – the archaic, heroic monumentalism (the monument *Victor*, Belgrade, 1913) and the anti-hero (for example, *Pensive Youth*, London, 1915). Subsequently in the thesis through all the periods and within all the units, there is a continued interpretation of reliefs and medals that prove to be particularly suitable for the depiction of the adoption of classical formal patterns, and for the reception of the then current stylistic tendencies (modernism).

In the interwar *Zagreb period* (1922–1942), the classical component can be identified as the main determinant of the style, as the style itself, then (Neoclassicism). This stylistic tendency is perceptible in the monumental sculptural and architectural productions, which reflect the idea of power and stability, for which an ideal framework can be found in elements taken from Antiquity, the Renaissance and Neoclassicism. In the design of the nudes and works of religious topics, Meštrović often resorts to the repertoire of forms and themes that were established by Michelangelo. The focus of the research is on the importance of the sculptural workshop, its role in the transmission of knowledge, skills and the return to the sources of classical, Mediterranean culture. In the case of Meštrović, the problem of workshop is seen through the short-lasting workshops organised for the purpose of his monumental and architectural projects, then through the activity and formation of young sculptors in his studios,

and through the organisation and reform of teaching at the Academy of Fine Arts in Zagreb, where he was president and professor.

The characteristics of the phenomenon identified as “the return to order” correspond with the thesis of anti-modernism, which he programmatically formulated in essays about Michelangelo (Ivan Meštrović, “Michelangelo (an introduction to a study)” of 1926; Ivan Meštrović *Conversations with Michelangelo*, 2007; Ivan Meštrović, *Michelangelo – essays of an artist about an artist*, 2010) and embodied in his own works, which were supposed to be a model for the younger generation of artists and avert them from the destructive influences of the avant-garde. In these essays, he joined the string of French artists who in a similar way had engaged with the Italian sculptor (Rodin, Émile Bernard). It should be pointed out that anti-modernism is not necessarily not-modern, that is, outside the currents of the time in which it came into being, which, among other things, is confirmed by Meštrović’s sensitivity to current artistic and political circumstances.

In the context of Meštrović’s reception of Michelangelo, it should be pointed out that in this thesis for the first time his long-lasting engagement with the theme of Moses (1915–1952) and with portraits of Michelangelo, done in the media of sculpture and drawing is analysed and presented as a whole for the first time. In this part of the thesis, there is discussion of Meštrović’s monumental and architectural oeuvre, to which a particular quantitative impetus was imparted in the third and fourth decades of the century, during which Meštrović won his place as the main state sculptor of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes, later known as the Kingdom of Yugoslavia. Because of the closeness with political circles (with, for example, the Karađorđević and Masaryk families) and thanks to the success of his international exhibitions he had a large number of commissions for public sculpture in Croatia, other parts of Yugoslavia and in Europe, the USA and South America. Since these projects have been discussed in previous researches, the objective of the current investigation was to establish the typological development (the equestrian monument, for example, the motif of the winged goddess of victory, Nike) and his correlation with the classical tradition (for example, derivations of the architectural vocabulary of the ancient world, the variation of the ancient structure of temple and its adjustment to contemporary needs of a public and a personal purpose). Still, the dissertation includes some unknown facts and material related to the Speer Memorial of Denver, which was never brought to fruition (1934). The discussion is expanded to Croatian and European (Czech and Latvian) production of monuments, by the consideration of the influence of Meštrović’s public sculpture on the formation of the following generation of Croatian and Slovene sculptors (the defining of the Zagreb Sculpture School) and on the

reception of Neoclassicism and monumentalism in the public sculpture of central and northern Europe.

The last period of Meštrović's life and work in Rome, Switzerland and the USA (1942–1962) is seen as a recapitulation of the experience garnered up to that time. Stylistic derivations are recognised as mature Expressionism, realism and self-referential Neoclassicism. The latter inclination is a confirmation of the long duration of the classical tradition that is sketched out in the thematic stratum (mythology, religion) and in compositional self-referential and referential (Michelangelo, Rodin, Bourdelle) figurativeness. The interpretation is expanded to the phenomenon of eclecticism, that is, of the eclecticism of the pastiche, of eclectic monumentalism, which is attributed in this dissertation above all to his architectural designs (the Njegoš Mausoleum at Lovćen, 1924–1974) and to his sculptural productions in all periods. An eclectic approach to the tradition and to his own artistic past is the authentic expression of this artist. Accordingly, he is both polyvalent and complex (the opposition of modernism and anti-modernism) and is not comparable to other Croatian and European sculptors and architects.

The thesis also introduces some little known (for instance, two sculptures on the topic of the slave of 1903) or completely unknown productions (for example, the drawing *Source of Courage*, 1906 (?) published in the journal *Český svět* in 1909). From the beginning of his career, from his days as a student in Vienna, right until the last, the American, period, it is possible to recognise and track, with complete clarity, the artist's specific manner of referring to and reinterpreting classical (mythological, for example) subjects, as well as approaches to form and composition (for example, the different versions of the depiction of Aphrodite or Venus – *Venera pudica*, *Aphrodite*, *Anadyomene* and so on), from sources in Antiquity, which necessarily include not only Greek and Roman but also other ancient world traditions, as well as from the Renaissance and Neoclassicism.

Hence this research too was oriented to the chronological coverage of stylistic appropriations of classical motifs, through all the phases of the artist's work. Nevertheless, sometimes, for the sake of comprehensiveness and readability, a given subject will be covered together in a sub-chapter with productions from different periods (for example, the theme of *Domagoj's Archers*, *Venera Pudica*, *Moses*, *Pietà*, the historical origins of memorial architecture and so on). Finally, although most of the works from the periods mentioned are universally known and have been presented in previous interpretations, until this research they were not discussed in a single place and contextualised through stylistic treatment and categorisation that covers stylistic and thematic formation, from ancient sources up to Neoclassicism.

The research was founded mainly on works and documents kept in the Ivan Meštrović Museums (Meštrović Atelier in Zagreb, Meštrović Gallery in Split) but also on those to be found in other domestic and foreign museums, libraries, state and private archives. Prior research was crucial – that devoted to Ivan Meštrović, anti-modernism and that addressing the international context. Meštrović's writings about Michelangelo, the publications he possessed, his collection of photographs and reproductions of Ancient and Renaissance art and architecture tell of his continued and dedicated study of historical periods, the lessons of which he deliberately incorporated into his own productions and adjusted to the current moment and visual style. This thesis shows that Meštrović's classical, multi-faceted identity is a key determinant of his creative work, which cannot without it be interpreted integrally and contextualised within the framework of modern Croatian and European sculpture

KLJUČNE RIJEČI

Skulptura, crtež, slikarstvo, grafika, arhitektura, medaljerstvo, reljefi, spomenici, klasična komponenta, utopijska skulptura, neoklasicizam, Michelangelo Buonarroti, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, povratak redu, monumentalizam, arhaizam, fragmentarna skulptura, asamblaž, eklekticizam, arhitektura, akt

KEY WORDS

Sculpture, drawing, painting, printmaking, architecture, medal-making, reliefs, monuments, classical component, utopian sculpture, Neoclassicism, Michelangelo Buonarroti, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, return to order, monumentalism, archaism, fragmentary sculpture, assemblage, eclecticism, architecture, the nude

SADRŽAJ

1. UVOD

1.1. Definiranje teme istraživanja.....	1
1.2. Definiranje terminologije: arhaizam, arhaiski i arhaistički stil te utjecaji civilizacija brončanoga doba.....	5
1.3 Definiranje terminologije: klasicizam vs. neoklasicizam.....	7
1.4. Definiranje glavnog usporednoga konteksta – francusko moderno kiparstvo	9
1.5. Metodološka uporišta istraživanja – osvrt na domaću i inozemnu literaturu.....	10

I. DIO

KLASIČNE STILSKE TENDENCIJE TIJEKOM PRVA DVA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA

2. BEČKO-STUDENTSKO RAZDOBLJE, 1901.–1907.

2.1. Studij kiparstva i arhitekture na bečkoj Akademie der Bildenden Künste.....	15
2.2. Stavovi mladoga studenta o klasičnoj tradiciji.....	16
2.3. Klasične reminiscencije u ranim djelima Ivana Meštrovića.....	17
2.4. Konfrontacija modernizma i tema iz antičke mitologije.....	18
2.5. Začetci Meštrovićeva monumentalizma.....	20
2.5.1. Figurativni postamenti.....	22
2.5.2. Vaze.....	23
2.5.3. Skice za neizvedene spomenike.....	25
2.5.4. Skulpture i crteži vezani uz nacionalni program – počeci <i>Kosovskoga ciklusa</i> i <i>Ciklusa Kraljevića Marka</i>	27

3. PARIŠKO RAZDOBLJE, 1908.–1909.

3.1. Život i rad u Parizu.....	30
3.2. Sudjelovanje na pariškim izlozbama i identifikacija izloženih djela.....	31
3.2.1. Prisutnost Ivana Meštrovića u francuskoj likovnoj kritici 1908. i 1909. godine.....	34
3.3. Tradicija recepcije i reinterpretacije klasičnih elemenata u umjetnosti – od renesanse do Augustea Rodina.....	35
3.3.1. Fragment u povijesti europskoga kiparstva – od Michelangela do Rodina.....	37
3.3.2. Primjena principa fragmentarnosti u Meštrovićevoj umjetnosti.....	41

3.3.3. Primjeri asamblaža u skulpturama Ivana Meštrovića.....	45
3.3.4. Divergencije arhaističkoga stila: Antoine Bourdelle i Ivan Meštrović.....	47
3.4. <i>Kosovski ciklus</i> i <i>Ciklus Kraljevića Marka</i> u kontekstu antičke tradicije.....	53
3.4.1. Nagost u <i>Kosovskom ciklusu</i> – antičko ishodište kao temelj spolne diferencijacije.....	54
3.4.2. Feminilna strana <i>Kosovskoga ciklusa</i> – prikazi <i>Udovica</i> i <i>Sfinge</i>	55
3.4.3. Prepoznavanje antičkih i renesansnih utjecaja na arhitektonsku plastiku <i>Vidovdanskoga hrama</i>	57
3.4.4. Prostorna i simbolička pozicija glavnih kiparskih ostvarenja unutar neizvedenoga <i>Vidovdanskog hrama</i>	61
3.4.5. Izložbene inscenacije hrama.....	63
3.4.6. Definiranje utopijske skulpture – Partenon kao ishodište.....	65
3.4.7. Europski kontekst utopijske skulpture: prethodnici i sljedbenici <i>Vidovdanskoga hrama</i>	69
4. RAZDOBLJE DRUGOGA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA	
4. 1. Političko i umjetničko djelovanje na Starom Kontinentu.....	75
4.2. Varijacije antičkih i mezopotamskih tema i modela u djelima Ivana Meštrovića.....	76
4.2.1. Antički ikonografski obrasci na primjeru ženskih aktova – <i>Venera pudica</i>	77
4.2.2. Meštrovićeve plesačice – reminiscencija i reinterpretacija antičkih uzora.....	80
4.2.3. Varijacije muških aktova – od junaka do antijunaka.....	82
4.2.4. Meštrovićevi reljefi i medalje u drugom desetljeću 20. stoljeća – reperkusije klasične tradicije, arhaizma i monumentalizma.....	85
4.2.5. Recepcija arhaizma unutar sakralnih tema.....	86
4.2.6. Prepoznavanje utjecaja asirske kulture na primjeru autoportreta.....	87
4.2.7. Razmatranje aproprijacije klasičnih kodova na primjerima portretne plastike drugoga desetljeća 20. stoljeća.....	88
4.2.8. Početak medaljerskog opusa.....	91
4.3. <i>Pobjednik</i> – početak Meštrovićeva monumentalnoga spomeničkog opusa.....	93
4.3.1. Skica za nepoznati spomenik i Domagojevi ratnici kao tema (1917.–1955.): primjeri dugotrajne aproprijacije asirske stilizacije.....	96
4.3.2. Reljef <i>Kanadska falanga</i> 1914.–1918.....	99

II. DIO

KLASIČNE STILSKE TENDENCIJE TIJEKOM TREĆEGA I ČETVRTOGA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA

5. „ZAGREBAČKO RAZDOBLJE“, 1922.–1942.

5.1. Tendencije neoklasicizma i „povratka redu“ u likovnim umjetnostima i arhitekturi.....	102
5.2. Život i djelovanje Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju.....	105
5.2.1. Meštrovićeva uloga i utjecaj na formiranje nove pedagogije na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti.....	107
5.2.2. Nekoliko primjera kiparskih radionica – od antike do 19. stoljeća.....	111
5.2.3. Formiranje mladih kipara – način funkcioniranja Meštrovićevih kiparskih radionica i majstorskih radionica.....	113
5.3. Stvaralaštvo i esejistika Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju u kontekstu recepcije Michelangela Buonarrotija.....	116
5.3.1. Klasični uzori u Meštrovićevim sakralnim ostvarenjima – reinterpretacije obrazaca Michelangela Buonarrotija.....	118
5.3.1.1. <i>Tema i paradigma Mojsija</i>	119
5.3.1.2. <i>Bogorodica s djecom</i>	123
5.3.1.3. <i>Pietà</i>	124
5.3.2. Portreti Michelangela u Meštrovićevu opusu.....	126
5.3.3. <i>Uskrsnuće</i> – slučaj nepoznatoga i neizvedenoga Meštrovićeva reljefa za westminstersku katedralu u Londonu.....	127
5.4. Tema ženskoga i muškoga akta – paradigma europskoga neoklasicizma.....	129
5.4.1. Aristide Maillol i Ivan Meštrović – sličnosti i diferencijacije estetike „povratka redu“.....	131
5.4.2. Ženski aktovi trećega i četvrtoga desetljeća 20. stoljeća – primjeri asimilacije antičkih i renesansnih tematskih i kompozicijskih kodova.....	135
5.4.3. Poimanje shematskoga viriliteta – primjeri muških aktova dvadesetih i tridesetih godina.....	138
5.4.4. Primjeri neoklasicistički tendencija na Meštrovićevim crtežima, litografijama i slikama „zagrebačkoga razdoblja“.....	140
5.5. Meštrovićeve medalje i plakete – usustavljena stilizacija ponovljenih tema.....	142
5.6. Spomenici međuratnoga razdoblja – neoklasicizam i monumentalizam kao zalozi utjelovljenja i očuvanja državnih i nacionalnih identiteta.....	145

5.6.1. Početci bavljenja temom figure konjanika – reljefni prikazi u javnom prostoru.....	149
5.6.2. <i>Spomenik Simonu Bolivaru</i> – razvijanje spomeničkoga leksika.....	151
5.6.3. <i>Spomenik Oslobođenje – Kraljev kamen</i> : simbol narodnog suvereniteta i slobode.....	153
5.6.4. Dvije skice za nerealizirani projekt Speerova memorijala u Denveru – prilog poznavanju Meštrovićeve međuratne javne plastike.....	156
5.7. Meštrovićev utjecaj na spomeničku produkciju u Kraljevini SHS – definiranje „zagrebačke kiparske škole“ na nekolicini primjera spomenika na temu Prvoga svjetskog rata.....	160
5.8. Nekoliko primjera recepcije Meštrovićeva neoklasicizma i monumentalizma u javnoj plastici u srednjoj i sjevernoj Europi.....	164
5.9. Početci i principi arhitektonske prakse Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju.....	166
5.9.1. Odnos spomeničke plastike i arhitektonske produkcije Ivana Meštrovića.....	169
5.9.2. Meštrovićeva ostvarenja u kontekstu hrvatske i međunarodne arhitekture neoklasicizma.....	172
5.9.3. Povijesna ishodišta Meštrovićevih projekata memorijalne arhitekture.....	175

III. DIO

REKAPITULACIJA KLASIČNE TRADICIJE OD PETOGA DO POČETKA SEDMOGA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA

6. ŽIVOT I RAD U EMIGRACIJI, 1942. – 1962.

6.1. Transformacija kiparstva u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata.....	180
6.2. Meštrovićev život i karijera nakon napuštanja Hrvatske.....	182
6.2.1. Nastavak razvijanja teme o Mojsiju – neostvoreni projekt za <i>Židovski memorijal</i> u New Yorku.....	183
6.2.2. Rekapitulacija figurativne forme u poslijeratnom razdoblju u okviru mitoloških tema.....	184
6.2.3. Meštrovićeva „mitsko-moderna tjelesnost“ u kontekstu antimodernizma.....	189

7. ZAKLJUČAK.....

192

8. SLIKOVNI PRILOZI.....	198
9. IZVORI I LITERATURA	
9.1. Arhivski izvori.....	439
9.2. Knjige, katalozi, deplijani.....	442
9.3. Poglavlja u knjigama, katalozima.....	449
9.4. Članci.....	455
9.5. Internetski izvori.....	61
10. ŽIVOTOPIS AUTORICE.....	464
10.1. Objavljena djela (odabir).....	464

1. UVOD

1.1. Definiranje teme istraživanja

Od početka prvoga do početka sedmoga desetljeća dvadesetoga stoljeća umjetnički opus kipara, arhitekta i profesora kiparstva Ivana Meštrovića (Vrpolje, 15. kolovoza 1883.–South Bend, Ind., SAD, 16. siječnja 1962.) bio je obilježen mnogim stilskim promjenama. Karakteriziraju ga impresionistički, simbolistički, secesijski, arhaistički, ekspresionistički, artdekoovski, neoklasicistički te zreli realistički i ekspresionistički stilski impulsi. Ne priklanjajući se avangardnim tendencijama, koje su odredile umjetnička strujanja prve polovice dvadesetoga stoljeća, u cjelokupnom svom stvaralaštvu ostaje u domeni figurativnoga, a u skladu s tom činjenicom, i u domeni klasičnoga likovnog poimanja forme. Napose u kiparstvu, u kojem se kontinuirano osjeća figurativna inklinacija, a osobito je snažna mediteranska, antička, renesansna i klasicistička tradicija, na koju se Meštrović mnogo puta poziva veoma izravno.

O njegovu kiparskom, crtačkom, grafičkom, arhitektonskom, medaljerskom, literarnom i esejističkom opusu, ali i o političkom djelovanju, napisane su brojne monografije, znanstvene studije i članci, tekstovi u katalozima te drugim domaćim i inozemnim publikacijama. Na ovom je mjestu potrebno navesti hrvatske autore i autorice poput Duška Kečkemeta, Vesne Barbić, Božidara Gagre, Grge Gamulina, Željka Gruma, Vere Horvat Pintarić, Ane Adamec, Radovana Ivančevića, Tonka Maroevića, Zvonka Makovića, Irene Kraševac, Dalibora Prančevića, Ljiljane Čerine, Ljiljane Kolečnik, Ivana Mirnika i Vinka Srhoja koji su pisali ponajprije o kiparskom segmentu, Ane Deanović koja je proučavala arhitekturu, te Sandi Bulimbašić i Dragice Hammer Tomić koje su pisale o njegovu političkom angažmanu te društvenom i političkom kontekstu njegova stvaralaštva.¹ Vesna Barbić i Radovan Ivančević također su u manjem obujmu u svojim proučavanjima obuhvatili arhitektonski opus.

O Meštrovićevu životu i djelu najopsežnije je pisao Duško Kečkemet, koji je svoje dugogodišnje predano bavljenje kiparom okrunio dvosveščanom, faktografski iznimno iscrpnom monografijom. U prvom svesku obrađuje se razdoblje od 1883. do 1962.,² a u drugom

¹ Za bibliografiju autora koji se ovdje navode, kao i za relevantne tekstove Barbare Vujanović o Ivanu Meštroviću, vidjeti popis literature na kraju disertacije.

² Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, svezak I, Zagreb: Školska knjiga, 2009.

od 1962. do 2002. godine.³ Isti je autor objavio i monografiju koja daje pregled i analizu cjelokupna Meštrovićeva stvaralaštva.⁴ Ovaj povjesničar umjetnosti autor je i jedinog sveobuhvatnog kataloga umjetnikovih radova,⁵ a sabrao je i njegovu bibliografiju.⁶

Kada se pak govori o stilskoj i problemskoj obradi Meštrovićeva stvaralaštva, izdvajaju se dva znanstvena rada: magistarski rad Irene Kraševac (*Ivan Meštrović – rano razdoblje. Dokumentacija o životu i djelu kipara Ivana Meštrovića tijekom prvog desetljeća XX. st. i umjetnička djela u kontekstu izložbi bečke i Münchenske Secesije i onodobne likovne kritike*, Zagreb, 1999.) te doktorska disertacija Dalibora Prančevića (*Ivan Meštrović u kontekstu ekspresionizma i art décoa*, Zagreb, 2012.). Prvi je rad, baveći se djelom Ivana Meštrovića u kontekstu izložbi *Udruženja likovnih umjetnika Austrije – Secesija*, temeljito obradio razdoblje secesije u Meštrovićevu opusu i podastirao mnoštvo dotad nepoznatih podataka kojima se zaokružilo poznavanje prvoga i početka drugoga desetljeća njegova stvaralaštva, s naglaskom na djelovanje u Beču, Münchenu i Pragu.⁷ Dalibor Prančević nastavio je obradu sljedećih stilskih razdoblja, pomno se posvetivši istraživanju umjetnikovih doticaja s Velikom Britanijom i Sjedinjenim Američkim Državama.⁸

Slijedom prethodnih znanstvenih radova i na temelju obrade života i djela u sklopu kustoskoga rada u Muzejima Ivana Meštrovića – Atelijeru Meštrović u Zagrebu, u ovoj disertaciji donijet će se rezultati istraživanja dosad nepotpuno i necjelovito valorizirane klasične komponente Meštrovićeva stvaralaštva, ostvarene formalno i tematski u kiparstvu, arhitekturi, crtačkom i grafičkom segmentu, te pedagoškom radu na zagrebačkoj Akademiji i u njegovim zapisima o umjetnosti. Cilj je ovog doktorskog istraživanja analizirati i obraditi spomenutu komponentu kao jedno od najvažnijih obilježja umjetnikova opusa. Perzistentnost klasičnih elemenata analizira se u disertaciji u trima glavnim cjelinama: prva obuhvaća razdoblje od prva dva desetljeća 20. stoljeća, druga se odnosi na međuratno razdoblje, a treća govori o poslijeratnoj fazi, od 1946. do 1962. godine. U prva dva desetljeća prisutnost klasičnih elemenata u Meštrovićevu stvaralaštvu ostvaruje se kao jedna od tendencija, interferirana stilskim formacijama kao što su impresionizam, secesija, simbolizam i ekspresionizam. Za

³ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1932.–1962.–2002.)*, svezak II, Zagreb: Školska knjiga, 2009.

⁴ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, Split: Filozofski fakultet u Splitu, Duško Kečkemet, 2017.

⁵ Duško Kečkemet, *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu i Split: Duško Kečkemet, 2019.

⁶ Duško Kečkemet, *Bibliografija Ivana Meštrovića*, Split: Filozofski fakultet u Splitu, 2020.

⁷ Magisterij Irene Kraševac prerađen je u opsežnu knjigu: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija; Beč – München – Prag: 1900–1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002. U ovoj disertaciji citirat će se knjiga.

⁸ Doktorat je objavljen kao knjiga: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović i kultura modernizma: ekspresionizam i art déco*, Split: Sveučilište u Splitu / Filozofski fakultet, Muzeji Ivana Meštrovića, 2017. U disertaciji će se također citirati knjiga.

razliku od neoklasicizma, tj. „povratka redu“, ranija nekoherentna pozivanja na klasičnu tradiciju, poput arhaističkih tendencija, u kontekstu tadašnje međunarodne produkcije nisu popraćena proklamacijom estetskoga iskaza, kao što je to učinjeno u tekstu *Le rappel à l'ordre* (1926.) Jeana Cocteaua. U drugom segmentu klasična komponenta prepoznaje se kao glavna odrednica stila, dakle stil sâm (neoklasicizam). Jer, kao što pojašnjava Christopher Green, daleko je teže definirati pojam „klasičan“ nego što je slučaj s pojmom klasicizma.⁹ Riječ je o neoklasicizmu u skulpturi, crtežu i arhitekturi dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća. Međuratno razdoblje obilježeno je monumentalnim skulptorskim i arhitektonskim ostvarenjima, koja izravno proklamiraju (političkom sistemu itekako neophodne) ideje moći i stabilnosti, za što se idealni okvir nalazi u elementima preuzetima iz antike, renesanse i klasicizma.

Iako je većina ostvarenja iz toga razdoblja općepoznata i predstavljena u dosadašnjim tumačenjima Meštrovićeva djela, ona nisu bila cjelovito objedinjena i kontekstualizirana kroz predloženu stilsku obradu i kategorizaciju. U ovom radu ona će se sagledati kroz prizmu stila, koji je imao snažno uporište u klasičnoj tradiciji. Nju je Meštrović pomno i kontinuirano proučavao, što dokazuje i njegova zbirka fotografija i reprodukcija antičkih i renesansnih djela, koja dosad nije bila šire korištena kao bitna usporedna referenca. Tu je tradiciju prenosio novim generacijama kroz pedagoški rad na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, te angažiranjem suradnika na spomeničkim i arhitektonskim projektima.

Posljednje razdoblje – tijekom kojega Meštrović živi i djeluje u Rimu i Švicarskoj, a potom u Sjedinjenim Američkim Državama – vrijeme je rekapitulacije životnog i umjetničkog iskustva. Stilske derivacije prepoznaju se kao zreli ekspresionizam, realizam i autoreferencijalni neoklasicizam. Potonje nagnuće potvrda je dugoga trajanja klasične tradicije koja se ocrtava u tematskom sloju (mitologija, religija) te u kompozicijski autoreferencijalnoj i referencijalnoj (Michelangelo Buonarroti, Auguste Rodin, Antoine Bourdelle) figurativnosti. Kronološki i tematski raspon istraživanja proteže se od antike, od najranijih slojeva klasične inspiracije, pa sve do neoklasicizma, koji je svojevrsni vrhunac Meštrovićeve aproprijacije klasične komponente. Tumačenje se ovdje ne zaustavlja jer je sljedeće, poslijeratno razdoblje svojevrsni rezime dotadašnjeg umjetničkog i arhitektonskog razvoja na temeljima klasične tradicije.

⁹ Autor se koristi terminom klasicizam, no podrazumijevamo ga kao neoklasicizam. Christopher Green, „There is no antiquity“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 2.

Pojam klasične komponente koji se koristi u ovome radu podrazumijeva usvajanje i reinterpretaciju stilskih, kompozicijskih i tematskih obrazaca iz nekoliko povijesnoumjetničkih razdoblja: antičkoga, renesansnoga (u Meštrovićevu opusu posrijedi je ponajviše pozivanje na kiparstvo i slikarstvo Michelangela Buonarrotija) i klasicističkoga razdoblja. Kad je riječ o segmentu obrade koji se odnosi na antičku fazu – s obzirom na to da se antika definira kao razdoblje koje se proteže od pojave pisma (4. tisućljeće pr. Kr.), preko civilizacija Mezopotamije i Egipta, sve do raspada Rimskoga Carstva – referencijalno područje ne obuhvaća samo grčku i rimsku tradiciju već se širi i na ostale starovjekovne kulture.¹⁰

U skladu s navedenim okvirima, obrada prati kronološki slijed faza Meštrovićeva stvaralaštva. Kad se bude govorilo o umjetnikovu bavljenju određenim temama i kompozicijskim rješenjima u različitim razdobljima, te će se teme radi preglednosti obraditi, ako je to moguće, u cjelovitim razmatranjima u potpoglavljima. Time se dodatno prisnažuje i elaborira ideja kontinuiteta klasične komponente u Meštrovićevu opusu. Modaliteti apropijacije i reinterpretacije klasičnih kodova sagledavaju se kao dodatni poticaj za transformiranje aktualnih, na početku nabrojanih, stilskih interesa u kompleksnu paradigmu moderniteta. U tom smislu, jedno od polazišta može biti i sud Giulija Carla Argana kako „povijesni *revival* naravno isključuje svaki povratak na staro, ali potvrđuje da se staro ponovno rađa i ostvaruje u modernom“.¹¹

Istraživanje za ovu disertaciju temeljeno je na fundusu i dokumentaciji u Muzejima Ivana Meštrovića (Atelijeru Meštrović u Zagrebu i Galeriji Meštrović u Splitu), Gliptoteci HAZU i Arhivu za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu, Arhivu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Zbirci rukopisa i starih knjiga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, Gradskom muzeju Drniš. Njima treba dodati musée Rodin, musée Bourdelle, musée des Années 1930, Bibliothèque Nationale de France u Parizu, Národní galerie i Archiv Národní galerie u Pragu, British Museum i Victoria and Albert Museum u Londonu, Narodni muzej u Beogradu, knjižnicu i arhiv muzeja Latvijas Nacionālais mākslas muzejs u Rigi te djela i dokumentaciju u vlasništvu nasljednika Ivana Meštrovića i drugih privatnih vlasnika.

¹⁰ Vidi u: *Larousse Povijest umjetnosti*, (ur.) Claude Frontisi, Zagreb: Veble commerce, 2003., str. 22.

¹¹ Giulio Carlo Argan, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983., str. 6.

1.2. Definiranje terminologije: arhaizam, arhajski i arhaistički stil te utjecaji civilizacija brončanoga doba

Pokuša li se definirati pojam arhaizma, kao jednu od komponenti antičke tradicije, valja se vratiti određenju američkoga povjesničara umjetnosti Seymoura Howarda, koji ga je sagledao kao prihvaćanje utjecaja civilizacija brončanoga doba (od oko 2000. do 750. pr. Kr.).¹² Američka povjesničarka umjetnosti Susan Rather kao najvažnije modele za moderni arhaizam navodi umjetnosti pretklasične Grčke (arhajskoga razdoblja, 600.–480. pr. Kr.), srednjovjekovne Europe i staroga Bliskog istoka.¹³ Rather ističe arhajsku Grčku, stari Egipat i srednjovjekovnu Europu kao bitne uzore za arhitektonsku plastiku, te za njezin tretman, u smislu reduciranosti forme, njezine stilizacije, te oštre i linearne konture, kao eha mase i obrisa arhitekture s kojom je povezana.¹⁴ Kao najzapaženije kipare inspirirane povijesnim razdobljima u kojima su veze skulpture i arhitekture bile osobito jake, navodi Europljane, Aristidea Maillola (1861.–1944.), Antoinea Bourdellea (1861.–1929.), Erica Gilla (1882.–1940.) i Ivana Meštrovića, a pridružuje im i Amerikance, Paula Manshipa (1885.–1966.) i Karla Bittera (1867.–1915.).¹⁵

Prema američkoj povjesničarki umjetnosti Elizabeth Prettejohn utjecaj arhaizma na slikarstvo i kiparstvo ranoga modernizma očituje se u simplifikaciji i geometriziranosti ljudskoga tijela, koje pod utjecajem skulptura *kourosa* i *kora* postaje kompaktnije.¹⁶ K tome, Howard ukazuje kako asimiliranje arhaizma koincidira s novim načinom sagledavanja sebe, društva i prirode, te kako s novom percepcijom dolazi i do novoga razumijevanja prošlosti.¹⁷ Ukoliko se navedeno primijeni na Meštrovića, njegov period arhaizma poklapa se s intenzivnim pozicioniranjem na međunarodnoj likovnoj sceni (boravak u Parizu 1908.–1909. godine), te sa zamahom političkog angažmana (1908.–1919.).¹⁸ Howardovo razumijevanje arhaističkoga stila

¹² Seymour Howard, „Definitions and Values of Archaism and the Archaic Style“, u: *Leonardo* Vol. 14, No. 1 (1981.), str. 41.

¹³ Susan Rather, „Toward a New Language of Form: Karl Bitter and the Beginnings of Archaism in American Sculpture“, u: *Winterthur Portfolio* Vol. 25, No. 1 (1990.), str. 1.

¹⁴ Isto, str. 2.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Elizabeth Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek sculpture and modern art from Winckelmann to Picasso*, London / New York: I. B. Tauris, 2012., str. 181.

¹⁷ Seymour Howard, „Definitions and Values“, 1981., str. 41.

¹⁸ Prvo i najintenzivnije razdoblje Meštrovićeva političkoga angažmana (1908.–1919.) poklapa se s radom Društva hrvatskih umjetnika „Medulić“. Članovi Društva pronosili su ideju političkog i kulturnoga jedinstva južnih Slavena, suprotstavljali su se politici Austro-ugarske monarhije i težili stvaranju nacionalnog stila. Glavna platforma promicanja ideja bile su izložbe kao što su *Nejunačkom vremenu uprkos* (1910., Zagreb), *Međunarodna izložba* (Rim, 1911.) i dr. Meštrović, koji je za propagiranje političkih ideala koristio i samostalne izložbe (izložba u muzeju Victoria and Albert Museum, 1915.), bio je jedan od osnivača Jugoslavenskog odbora (1915.–1919.). Odbor, koji je okupljao hrvatske, srpske i slovenske političke emigrante, tijekom Prvoga svjetskog rata agitirao je

relevantno je i za Meštrovićevo arhitektonsko stvaralaštvo. Pojam arhaizma može se primijeniti i na ostvarenjima međuratnog razdoblja, s obzirom na to da Howard arhaistički ukus pripisuje i Ludwigu Miesu van der Roheu (1886.–1969.). Njegove posve pročišćene projekte odlikuje težnja elementarnom, jasnoća te autonomija strukture i funkcije, u detalju i cjelini, a sve radi isticanja vrijednosti dostojanstva, sigurnosti i integriteta.¹⁹

Francuska povjesničarka umjetnosti Catherine Chevillot podsjeća, pišući o kiparstvu Antoineta Bourdellea, ali i o djelima Aristidea Maillola, Henrija Gaudier-Brzeske (1891.–1915.), Raymonda Duchamp-Villona (1876.–1918.), Henrija Matissea (1869.–1954.), Jacoba Epsteinia (1880.–1959.) i Amedea Modiglianija (1884.–1920.) – dakle o cijeloj kiparskoj generaciji kojoj pripada i Meštrović, i kojoj je onodobna kritika zamjerala ovaj stilski zaokret – da je interes za arhajske umjetnosti posljedica distanciranja od klasičnih modela.²⁰ Od arhajske Grčke, nadodaje Chevillot, potpuno se logično može skliznuti prema starom Egiptu,²¹ što je bilo evidentno i u slučaju Meštrovićeva koncipiranja skulpture i arhitekture *Vidovdanskoga hrama*.

Mnogoznačnost pojmova „arhaizam“ i „klasicizam“ te njihova međusobna uvjetovanost, ali i određeno preklapanje, naznačeni su i u odabiru terminologije u knjizi *Sculpture 1900 – 1945. After Rodin* britanske povjesničarke umjetnosti Penelope Curtis. Pišući o njemačkom kiparu Adolfu von Hildebrandu (1847.–1921.) ona navodi pojam „arhaizirani klasicizam“,²² da bi stilsku pojavu s početka 20. stoljeća, koja podrazumijeva zainteresiranost za pretklasične i nezapadne utjecaje, nazvala „ranim klasicizmom“, što je zapravo istovjetno „arhaizmu“. ²³ Vezano uz samu terminologiju (no ne i za vremenski raspon povijesnih izvorišta inspiracija) kao referentno polazište za tumačenja donesena u ovome radu korisno je pozvati se na sljedeću natuknicu iz *Hrvatske enciklopedije* Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“:

za oslobođenje južnoslavenskih zemalja i za njihovo ujedinjenje sa Srbijom i Crnom Gorom. Meštrović je svoj politički angažman kapitalizirao ulogom državnog umjetnika nove države, Kraljevine SHS. Bio je blizak kraljevskoj dinastiji Karađorđević, no zastupao je i hrvatske političke (sastavljanje *Zagrebačkoga memoranduma*, 1934.) i kulturne (borba da zagrebačka Akademija dobije rang fakulteta) interese.

Najopsežniji prikaz DHU „Medulić“: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“*. *Umjetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 2016. O Meštrovićevu političkom djelovanju: Ivan Meštrović, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1993.; Dragica Hammer Tomić, *Jugoslavenstvo Ivana Meštrovića*, Zagreb: Srednja Europa, 2011.

¹⁹ Seymour Howard, „Definitions and Values“, 1981., str. 43.

²⁰ Catherine Chevillot, „Bourdelle et les archaïsmes – Vers la sculpture de demain“, u: Claire Barbillon et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (Pariz, Paris musées, musée Bourdelle, Pariz, 4. 10. 2017.–4. 2. 2018.), 2017., str. 25.

²¹ Isto.

²² Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945. After Rodin*, Oxford: Oxford University Press, 1999., str. 215.

²³ Isto, str. 219.

„Arhajski (grč. ἀρχαῖος: star), početni, najraniji, starinski. – *Arhajska umjetnost*, u povijesti umjetnosti, najstarije stilsko razdoblje umjetnosti u pojedinoj sredini. Uglavnom se upotrebljava kao oznaka za razdoblje helenske umjetnosti prije Fidijske: *primitivno-arhajska* (VIII. do VI. st. pr. Kr.), *arhajska* (VI. do V. st. pr. Kr.) i *zrela arhajska* (oko 460. pr. Kr.). Njezine su značajke: jednostavan i primaran izraz, grubo isticanje najznačajnijih oblika i osobina, nedostatak tehničke vještine u obradbi materijala. Za likove helenske arhajske plastike značajni su tzv. arhajski smiješak, koji daje fizionomijama ukočen izgled bez individualnoga psihološkog izraza: ruke spuštene i priljubljene uz trup, stisnute noge, stav mirovanja i stroga simetrija čitavoga lika. Ta su se obilježja, značajna za kipove istesane od drvenog trupca (*ksóana*), zadržala i u arhajskoj kamenoj skulpturi. Za velik broj djela helenističko-rimske umjetnosti, koja oponašaju oblike grčke arhajske umjetnosti značajan je *arhaistički stil*. U kiparstvu XX. st. u arhaističkim su oblicima radili E. Barlach, A. Bourdelle, I. Meštrović i dr.“²⁴

U sklopu *Kosovskoga ciklusa* i *Ciklusa Kraljića Marka* (1908.–1911.) utjecaji civilizacija brončanoga doba (mezopotamske i egipatske kulture) nerazdruživo su povezani s arhajskim i antičkim elementima. Stoga je nužno i njih sagledati unutar okvira klasičnih komponenti u djelu Ivana Meštrovića. Objedinjeno ti se utjecaji u ovom radu determiniraju kao arhaistički stil, prisutan u spomenutim herojskim ciklusima te na medaljama i reljefima nastalima u drugoj polovici drugoga desetljeća prošloga stoljeća.

1.3. Definiranje terminologije: klasicizam vs. neoklasicizam

U literaturi o Ivanu Meštroviću i o međuratnom kiparstvu nailazi se na različite termine kojima se određivao pojam klasičnoga i njegova variranja. Nameće se pitanje koji se termin treba izabrati za međuratno razdoblje: neoklasicizam ili klasicizam? Naime, oba se termina koriste pri određivanju stila Ivana Meštrovića, kao i drugih umjetnika koji su djelovali između dvaju ratova. Slijede dva primjera – prvi iz pera Tonka Maroevića, a drugi Grge Gamulina – relevantna za pokušaj definiranja terminologije koja će se koristiti u ovoj disertaciji. Maroević zapisuje:

²⁴ Preuzeto s mrežne stranice *Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža: Arhajski*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3714> (pregledano 13. lipnja 2019.)

„Nakon uglavnom epizodnih odjeka grupe kipara formiranih oko *Proljetnog salona*, unutar grupe *Zemlja* javlja se zametak nastojanja koja će obnoviti hrvatsko kiparstvo tridesetih godina u smjeru dramatičnog verizma (Augustinčić, Radauš) ili mediteranske sinteze česte forme (Kršinić). Ta je generacija također uspješno prebacila most od prijeratnog klasicizma (podcrtala B. V.) prema poratnom monumentalizmu, plaćajući povremeno dug tendencioznim zahtjevima normativnog ‘socijalističkog realizma’.“²⁵

Termin klasicizam uz koji se veže vremenska odrednica uistinu se može – temeljem navedenog tumačenja – poistovjetiti s terminom neoklasicizam. Gamulin pak navodi:

„A dosegaio je već 1907. veliku oznaku modernosti: svedene senzualne površine koje ovijaju unutrašnju jezgru oble sfere, koje oblikuju cjelinu bloka i cjelovitost kiparske zamisli *bez doktrine* (doktrine oblutka ili jajeta), najčešće u idealnoj konekciji s dnevnim idealom: tijelom žene; ali ne u klasičnoj (podcrtala B. V.) ili klasicističkoj (podcrtala B. V.) impasibilnosti (i u tome je Meštrovićeva *differentia specifica*), nego u pasionantnom sudjelovanju s kojim je, kao u ‘Sjećanju’, znao doseći klasičnu (podcrtala B. V.) *ravnotežu* duhovnoga života i tjelesne ljepote. U idealnost novog Maillolova neoklasicizma (podcrtala B. V.), koji se upravo rađao sam sebi dovoljan u svojoj ‘formalnoj koherenciji’ (Lionelli Venturo), Ivan Meštrović je, u okviru svoje prkosne balkanske ideologije (ili ‘mitologije’), postigao ono zgušnjavanje emocije i forme, koje je u tom trenutku bilo dragocjeno i u Parizu, 1907. i 1908. godine, *poslije* Rodina, a u isto vrijeme dok je u Brancusijevoj radionici nastajala ‘Usnula muza’; dakle *ne* poslije nje.“²⁶

U hrvatskoj povijesti umjetnosti termin klasicizam uvriježen je za „stil u arhitekturi i lik. umjetnostima Europe koji traje otprilike od 1760. do 1830.“²⁷ U anglo-američkoj povijesti umjetnosti za isto razdoblje koristi se pak termin *neoclassicism*.²⁸ Znanstveni skup *Klasicizam u Dalmaciji II* (Split, 2012.) okupio je istraživače koji se bave klasicizmom kao i one koji proučavaju skulpturu i arhitekturu međuratnoga razdoblja. Potonji su se u svojim izlaganjima

²⁵ Tonko Maroević, „Kiparstvo 19. i 20. stoljeća“, u: *Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, Muzejski prostor, ožujak–lipanj 1991.), (gl. ur.) Igor Fisković, Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, Muzejski prostor, 1991., str. 97.

²⁶ Grgo Gamulin, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999., str. 27, 31.

²⁷ Usp.: Anđela Horvat, „Klasicizam“, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti, svezak 1 A – Nove*, (gl. ur.) Žarko Domljan, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1995., str. 429–432.

²⁸ Usp.: *Klasicizam u Hrvatskoj / Neoclassicism in Croatia*, programska knjižica znanstveno-stručnoga skupa, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 30. i 31. svibnja 2014.; radovi sa skupa objavljeni su u: *Zbornik radova Klasicizam u Hrvatskoj*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2016.

koristili terminima klasicizam i neoklasicizam.²⁹ Prvenstveno radi diferencijacije od ranijega stila 18. i 19. stoljeća uputno je za razdoblje 20-ih i 30-ih godina prošloga stoljeća koristiti se terminom neoklasicizam. No, jednako tako uputno je koristiti se različitim varijacijama termina klasiciziran, kao što je primjerice „klasicizirani modernizam“.³⁰

1.4. Definiranje glavnog usporednoga konteksta – francusko moderno kiparstvo

Istraživanja koja su proveli Irena Kraševac i Dalibor Prančević imala su osim kronoloških definirane i geografske koordinate. Tako će i ovo istraživanje biti usmjereno ponajprije na francuski umjetnički kontekst, iako će se doticati i drugih kulturnih sredina. Pariška sredina pruža za ovu temu glavni komparativni materijal. U tome je gradu Meštrović živio, djelovao i izlagao na samostalnim i skupnim izložbama od konca prvoga do početka četvrtoga desetljeća 20. stoljeća.³¹ Izložbene manifestacije na kojima je sudjelovao, *Salon de la Société nationale des beaux-Arts* i *Salon d'Automne*, imale su presudnu ulogu u etabliranju forme torza i tendencija arhaizma. Valorizirat će se prisutnost u pariškoj likovnoj kritici koja dosad nije bila cjelovito obrađivana i citirana u domaćoj i stranoj literaturi o Ivanu Meštroviću.

Pariz je ishodište umjetnika koji su utjecali na Meštrovića, s kojima se susretao i kojima je bio blizak. To su Auguste Rodin, Antoine Bourdelle i Aristide Maillol, ali i drugi kipari koji su pripadali njihovim generacijskim i stilskim krugovima. Srodnost s prvim kiparom iščitava se u prihvatanju njegovih utjecaja i invencija, od simbolizma i impresionizma u bečkoj fazi, do istraživanja fragmentarne figure u sklopu herojskih ciklusa. Preuzimanjem značajki arhaizma Meštrović se udaljava od Rodinove poetike, a približava se Bourdelleovoj. I dok je odnos Rodina i Meštrovića relativno istražena tema u hrvatskoj povijesti umjetnosti,³² sličnost

²⁹ Stanko Piplović, „Klasicizam u arhitekturi Ivana Meštrovića“; Davor Stipan, „Odjeci klasicizma u Meštrovićevoj arhitekturi“; Tamara Bjažić Klarin, „Neoklasicizam u splitskim projektima zagrebačkih arhitekata dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća“. Vidi u: *Klasicizam u Dalmaciji II*, programska knjižica znanstvenoga skupa, Split, Palača Milesi, 14.–15. lipnja 2012., str. 36–39.

³⁰ Vidi sažetak izlaganja Tamare Bjažić Klarin „Neoklasicizam u splitskim“, 2012., str. 39.

³¹ Izlaže na izložbama *Salon d'Automne* (1908., 1909.), *Salon de la Société nationale des beaux-arts* (1909.), jedan je od organizatora i izlagača na izložbi *Exposition des Artistes Yougoslaves* u muzeju Petit Palais (1919.), izlaže na izložbi *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925.). Njegov pedeseti rođendan obilježen je 1933. godine velikom retrospektivnom izložbom u izlagačkom prostoru Jeu de Paume des Tuileries.

³² O odnosu dvojice umjetnika vidi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 32–36; Ljiljana Čerina, „Je suis sculpteur car je ne peux être autre chose“, u: *Ivan Meštrović chez Rodin – L'expression croate*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 18. 9. 2012.–6. 1. 2013.), Pariz: musée Rodin, Pariz, 2012., str. 19–31; Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika: Auguste Rodin i Ivan Meštrović (1902.–1915.)“, u: *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), (ur.) Jasminka Poklečki Stošić, Barbara Vujanović, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015., str. 60–84; Barbara

Meštrovićeva i Bourdelleova stvaralaštva isticana je u mnogim radovima, češće u onima o hrvatskom kiparu, no i u ponekima o njegovu francuskom kolegi. Međutim, dosad nije napisana opsežnija studija koja bi pružila detaljniju usporedbu i pregled njihovih izravnih i neizravnih doticaja, što će se učiniti u ovoj disertaciji.³³ Za ovo su istraživanje, u smislu određivanja teme i navođenja usporednoga konteksta, važne dvije izložbe i popratni opsežni katalozi koji su se bavili prisutnošću antičke i renesansne tradicije u opusima Rodina i Bourdellea. Riječ je o dvjema izložbama: *Rodin, La lumière de l'antique*, koju je 2013. godine priredio musée départemental Arles Antique,³⁴ te *Bourdelle et l'antique – une passion moderne*, koju je 2017./2018. godine ugostio musée Bourdelle u Parizu.³⁵

Sličnost s Aristideom Maillolom ocrta se u određenju prema heterogenoj pojavi neoklasicizma međuratnoga razdoblja, a ne u dubljem estetskom poistovjećivanju, kao što je slučaj s prethodnom dvojicom. Maillol je važan utoliko što se u razabiranju diferencijacije njihovih poetika i polazišta preciznije razaznaje pozicija Ivana Meštrovića unutar fenomena „povratka redu“. U radu će se objasniti podudarnosti i razlike Meštrovićeva i Maillolova stvaralaštva, i to u kontekstu kipareva *zagrebačkoga razdoblja*, tijekom kojega je imao odlučujuću ulogu u formiranju cijele jedne generacije mladih kipara, poglavito u okviru djelovanja na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, te angažiranjem studenata i mladih kipara u svojim radionicama.

1.5. Metodološka uporišta istraživanja – osvrt na domaću i inozemnu literaturu

Kao referentno metodološko uporište obrade teme ove doktorske disertacije nužno je apostrofirati još nekoliko istraživanja. Jedna od osnovnih teza na kojoj se temelji ovaj rad jest da se momenti stilske profilacije u djelima Ivana Meštrovića ostvaruju u trajnom dijalogu s klasičnim elementima. Oni se prepoznaju kao polazište razmatranja Meštrovićeva odnosa spram modernizma, u različitim razdobljima njegova stvaralaštva. Nezaobilazna su tumačenja

Vujanović, „Auguste Rodin and Ivan Meštrović – French connections in Croatian sculpture“, u: *Sculpture Journal* 25 (2) (2016.), str. 203–216.; Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 33–36; Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 81–91.

³³ Činjenica nedovoljne istraženosti odnosa s Bourdelleom i Maillolom navedena je u: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 345.

³⁴ Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, Arles: musée départemental Arles Antique. 2013.

³⁵ Claire Barbillon et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (4. 10. 2017.– 4. 2. 2018.), Pariz: Paris musées, musée Bourdelle, 2017.

transgresije od jugoslavenskoga antimodernizma – kako ga definiraju Zoran Kravar³⁶ te Frano Dulibić i Ana Šeparović³⁷ – prema antimodernizmu neoklasicizma.³⁸ Navedeni autori teze antimodernizma luče u odnosu na Meštrovićeve radove i nazore, ponajprije na primjeru neostvarenoga projekta *Vidovdanskoga hrama*, ali i temeljem umjetnikovih stavova i djela iz *zagrebačkoga razdoblja*.³⁹ Ovo istraživanje utvrdit će da se uz antimodernističku inklinaciju na djelima vezanima uz *Kosovski ciklus* i *Ciklus Kraljevića Marka* mogu pronaći razlozi njihova pripadanja tendencijama modernizma.

U razdoblju secesije i simbolizma umjetnikovo prihvaćanje kodova ondašnje literature, psihoanalize, filozofije te novih strujanja u kiparstvu, koje predvodi Auguste Rodin (1840.–1917.), formirano je na podlozi klasične tradicije, točnije u odnosu na njezinu negaciju i varijaciju. Klasični impuls postupno sazrijeva u paradigmu antimodernizma – u svjesni otklon od avangardnih tendencija, koji se manifestira u *Kosovskom ciklusu* i *Ciklusu Kraljevića Marka*. Kroz njih se, na premisama arhaističke stilizacije i monumentalizma, te apropijacije različitih starovjekovnih tradicija, afirmira pitanje južnoslavenskog identiteta kao i podloga političkog angažmana, koji Meštrović spremno nastavlja i u trećem te u četvrtom desetljeću. U vezi s razdobljem u kojem je Meštrović razrađivao ideju spomenutih herojskih ciklusa, neophodno je osvrnuti se na pojam monumentalizma, koji je u svojim radovima obrađivala Jelena Uskoković.⁴⁰

Ovom se temom, u segmentu prve kronološke dionice, bavila i izložba *Alegorija i arkadija – antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne* koju su priredile Irena Kraševac, Petra Vugrinec i Darija Alujević u Galeriji Klovićevi dvori (Zagreb, 2013.). Na izložbi te u katalogu, kojima je valorizirana prisutnost antičkih motiva u domaćem slikarstvu i kiparstvu u razdoblju moderne, bila su uvrštena kiparska ostvarenja Ivana Meštrovića iz prva dva desetljeća 20. stoljeća, koja se obrađuju i u ovoj disertaciji.⁴¹

³⁶ Usp.: Zoran Kravar, „Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi“, u: *Svjetonazorski separei, antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, (ur.) Nataša Polgar, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005., str. 43–62.

³⁷ Više o Meštrovićevu antimodernizmu: Frano Dulibić, Ana Šeparović, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37 (2013.), str. 199–210.; Frano Dulibić, Ana Šeparović, „Splitska međuratna likovna scena između modernizma i antimodernizma“, u: *Split i Vladan Desnica 1918.–1945.: Umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*, (ur.) Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016., str. 77–100.

³⁸ Usp.: Robert Storr, *Modern Art despite Modernism*, New York: The Museum of Modern Art, 2000.

³⁹ Više o ovoj temi u: Frano Dulibić, Ana Šeparović, „Nekoliko primjera“, 2013., str. 201–202.

⁴⁰ Usp.: Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.; Jelena Uskoković, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački“, u: *Život umjetnosti* 29/30 (1980.), str. 4–25.

⁴¹ Darija Alujević, Irena Kraševac, Petra Vugrinec, *Alegorija i arkadija – antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe (26. 9.–8. 12. 2013.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013., str. 140–148.

Nadalje, u vezi s domaćom literaturom, koja pruža ujedno i referentnu metodologiju obrade toga razdoblja, neizostavni su katalog izložbe i monografija *Realizmi dvadesetih godina: magično – klasično – objektivno u hrvatskom slikarstvu* Ivanke Reberski.⁴² U tim opsežnim studijama obrađeno je slikarstvo trećega desetljeća prošloga stoljeća u kontekstu „novih” tendencija realizama, koje su tada dominantno izbile na kulturnom prostoru cijele Europe“.⁴³ Govoreći o „povratku redu“ u hrvatskom slikarstvu, Ivanka Reberski upućuje na važnost Meštrovićeva kiparskoga idioma, kao i ulogu herojskoga i mitskoga monumentalizma Društva „Medulić“, kojemu je on pripadao.⁴⁴ U ovome radu pokazuje se da je ishodište te Meštrovićeve uloge bilo njegovo djelovanje kao profesora i rektora (današnja funkcija dekana) na zagrebačkoj Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt. Također, Ivanka Reberski ističe da „zato u tom našem hvatanju priključaka s Europom nije bilo skokova i prekida s tradicijom“.⁴⁵ Zbog takvoga poimanja neprekinute tradicije, koja se može smatrati krucijalnom za Meštrovića, bitno je ukazati na perzistentnost klasičnih elemenata u djelu Ivana Meštrovića. Na tragu tih zaključaka istraživanje i obrada proširuju se na ranije (prva desetljeća 20. stoljeća) i kasnije razdoblje (od početka četrdesetih do početka šezdesetih godina prošloga stoljeća).

Također, nužnost problematiziranja formiranja moderne umjetnosti kroz umjetnikovo ili umjetničko određenje prema klasičnoj tradiciji, očituju se u relativno recentnim međunarodnim izložbenim i istraživačkim projektima. Prva je izložba *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*, održana 2011. i 2012. godine u muzeju J. Paul Getty Museum u Malibuu, te 2012. godine u muzeju musée Picasso u Antibesu.⁴⁶ Signifikantna su tumačenja donesena u tekstovima kataloga jer naglašavaju varijabilnost odnosa prema klasičnom, te opasavaju relativno dugačko razdoblje od tri desetljeća: od 1906. do 1936. godine. Ne istražuje se samo razdoblje neoklasicizma već se klasično promišlja kao konstantna okosnica u formiranju osobnih i općih stilova kroz četiri prva desetljeća dvadesetoga stoljeća. Takav pristup bio je ključan i za ovo doktorsko istraživanje. Drugi referentan primjer je izložba *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, priređena 2011. godine u muzejima Solomon R. Guggenheim Museum i u Guggenheim Museum Bilbao, koja se bavi

⁴² Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo: magično, klasično, objektivno*, katalog izložbe (ožujak–travanj 1994.), Zagreb: Umjetnički paviljon, Zagreb, 1994.

⁴³ Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina: magično – klasično – objektivno u hrvatskom slikarstvu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Artresor studio, 1997., str. 7.

⁴⁴ Isto, str. 30.

⁴⁵ Isto.

⁴⁶ Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.

klasičnim estetikama koje su uslijedile kao reakcija na užase Prvoga svjetskog rata.⁴⁷ Razmatranjem klasične komponente navedeni primjeri izložbenih projekata i popratnih publikacija donose rekontekstualizaciju uglavnom poznatih djela autora koji su svojim djelovanjem formirali dominantne tendencije modernizma u prvoj polovici 20. stoljeća.

⁴⁷ Emily Braun, James D. Herbert, Jeanne Anne Nugent, Kenneth E. Silver, *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2011.

I. DIO

KLASIČNE STILSKE TENDENCIJE TIJEKOM PRVA DVA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA

2. BEČKO STUDENTSKO RAZDOBLJE, 1901.–1907.

2.1. Studij kiparstva i arhitekture na bečkoj Akademie der Bildenden Künste

Koncem listopada 1900. godine mladi Ivan Meštrović, koji do tada nije prošao nikakvo formalno obrazovanje,⁴⁸ zahvaljujući materijalnoj potpori mnogih pojedinaca, poput Bečanina Aleksandra Königa, vlasnika Dalmatinskih ugljenokopa, dolazi živjeti u austrougarsku prijestolnicu. Nakon što ga je umirovljeni profesor Škole primijenjenih umjetnosti Otto König besplatno pripremio za upis na Akademie der Bildenden Künste, Meštrović 1901. godine polaže prijamni ispit.⁴⁹ Za taj ispit oblikuje skulpturu *Pietà* prema poznatome Michelangelovu djelu,⁵⁰ koje će reminiscirati u kasnijim bavljenjima tom temom. Studirao je kiparstvo u klasama profesora Edmunda Hellmera (1901.–1902.) i Hansa Bitterlicha (1903.–1904.). Od 1904. do 1906. godine na bečkoj Akademiji studirao je arhitekturu kod profesora Friedricha Ohmanna (1858.–1927.).

Razdoblje ranoga formiranja vrlo dobro sažimlje zaključak Irene Kraševac kako je Meštrović, „daroviti mladić iz dalmatinskoga zaleđa“, vrlo brzo „postao umjetnik prema bečkim mjerilima s početka stoljeća“.⁵¹ Presudne impulse u smislu likovnih tema, kao i oblikovnoga pristupa, prima od Augustea Rodina i slikara Gustava Klimta (1862.–1918.). Meštrovićevo bečko razdoblje obilježeno je secesijskim, simbolističkim i impresionističkim stilskim predznacima [sl. 1, sl. 2]. Tematski fokus, prema prevladavajućoj klimi, inklinira bizarnim temama kao što su san, bolest, život i smrt.⁵² Od 1903. do 1910. godine Meštrović redovito i zamijećeno sudjeluje na izložbama umjetničke grupe Secesija (Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Secession), čiji je član.

⁴⁸ Godine 1900. radio je u klesarskoj radionici Pavla Bilinića u Splitu. Majstorova supruga, Regina Bilinić rođ. Vecchietti, podučavala ga je crtanju. Iste ga je godine profesor Ante Bezić primio na večernji tečaj za šegrt na splitskoj Realci. Više o ovoj temi u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 52–59.

⁴⁹ Po ustaljenim metodama Otto König je mladiću davao da kopira glave antičkih i francuskih kipara iz 18. stoljeća, a kasnije je modelirao po prirodi. Vidi u: Harry H. Hilberry, Norman L. Rice, Estelle S. Hilberry, *The Sculpture of Ivan Meštrović*, Syracuse: Syracuse University Press, 1948., str. 11.

⁵⁰ Duško Kečkemet navodi da je djelo po nekim podacima načinjeno samo u glini, a po drugima da je odliveno u sadri. Skulptura se nalazila u Beču, u vlasništvu Otta Königa i njegove udovice, a poslije toga njezin je vlasnik bio Wolfgang Velter. Duško Kečkemet, *Katalog radova*, 2019., str. 13.

⁵¹ Irena Kraševac, „Umjetnosti njezina sloboda“: Gustav Klimt i Ivan Meštrović, slikarski i kiparski odgovor na Secesiju“, u: *Izazov Moderne: Zagreb – Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke Secesije*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 9. 2.–7. 5. 2017.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 175.

⁵² Isto.

2.2. Stavovi mladoga studenta o klasičnoj tradiciji⁵³

U vrijeme Meštrovićeva studiranja bečka je Akademija bila tradicionalna institucija, koja je slijedila akademsko-konzervativni duh.⁵⁴ Na njoj su mu bile dostupne solidna biblioteka i slavna gipsoteka s odljevima antičkih skulptura.⁵⁵ Mladi je kipar ispočetka iskazivao otpor prema općeprihvaćenim i od svojih profesora nametnutim kanonima klasicizma. U kratkom tekstu „Ivan Meštrović: misli jednog kipara“ objavljenom 1905. godine u zadarskom listu *Lovor*, naveden je sljedeći njegov stav:

„Anatomija je ‘klasičnih’ umjetnika gotovo pretjerano lijepa i ‘klasični’ umjetnici scijenjahu, da su takvim radom časno riješili svoju zadaću. Njihovo mnijenje može opravdati nazor, da ne valja nikako mijenjati posvema točne predodžbe, koje su oni imali o božanstvima, što ih je trebalo predočiti. Ovi umjetnici bijahu odviše zabavljeni mitologijom i silesijom bogova, pa nijesu imali kad da se bave realnim svijetom i običnim životom. U malo pokušaja te vrsti opažamo strahovitu rigidnost. Nema niti jednog, ma kako anatomski savršenog produkta klasične umjetnosti, s kojim bi se moglo govoriti ili osjećati. Ti produkti, mučili se mi koliko nam drago, da im prodremo u samu dušu, uvijek su jednako ukočeni kao lješine, bez glasa i bez čuvstva!“⁵⁶

Ipak, u tekstu Milana Ćurčina iz Meštrovićeve londonske monografije razabire se da je mladi kipar odlazio u gipsoteku kopirati statue kako bi zaradio za život.⁵⁷ Pri tome je „na sreću, bio u dobru društvu – grčke su skulpture ostavile najjači utisak na njegovu dušu od onog trenutka kada je prvi put ugledao šibensku katedralu“.⁵⁸ Znakovito je da se sa svojim uzorom, Augusteom Rodinom, susreo u blizini sadrenih odljeva antičkih skulptura, u Akademijinoj gipsoteci. Meštrović ovako opisuje taj događaj: „Susreo sam se prvi put sa Rodinom god. 1902. u Beču, gdje sam pohađao Školu Lijepih Umjetnosti. (...) Jednoga dana, dok sam promatrao neki Torzo odljev na mramoru Parthenona, primijetim pored sebe dva posjetioca.“⁵⁹ Osvrt o

⁵³ Tema Meštrovićevih stavova o klasičnoj tradiciji za vrijeme bečkog studija obrađena je u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića: studentsko – zagrebačko razdoblje“, u: *Adrias* 18 (2013.), str. 233–247.

⁵⁴ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 21.

⁵⁵ Isto, str. 21–22.

⁵⁶ Ivan Meštrović, „Ivan Meštrović: misli jednog kipara“, u: *Lovor*, br. 3, Zadar, 1. veljače 1905., str. 91. U bilješci članka je navedeno da je tekst preuzet iz bečkoga umjetničkog časopisa *Kunst*. Tekst iz toga časopisa je donesen u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, str. 78–79.

⁵⁷ Milan Ćurčin, „The Story of an Artist“, u: *Ivan Meštrović: A Monograph*, (ur.) Milan Ćurčin, London: Williams and Norgate, 1919., str. 22.

⁵⁸ Isto.

⁵⁹ Ivan Meštrović, „Nekoliko uspomena na Rodina“, u: *Hrvatski glasnik*, Zagreb, 8. travnja 1939., str. 13.

Rodinovu posjetu bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti⁶⁰ također otkriva razlog posjeta francuskoga kipara, a to je njegova fasciniranost antikom: „Svaki dan je htio da ga se dovede u prostoriju sa sadrenim odljevima na umjetničkoj akademiji kako bi se još jednom divio odljevima skulptura sa zabata hrama iz Aegine.“⁶¹ Dakle, iako je izražavao negativne stavove o tradiciji, potonja anegdota i tekstovi njegovih suvremenika, a još više njegovi rani radovi, jasno svjedoče da je mladi Meštrović pomno proučavao klasična razdoblja, te se pozivao na njih.

2.3. Klasične reminiscencije u ranim djelima Ivana Meštrovića

Meštrovićevu bečku fazu karakteriziraju simbolističke i impresionističke predilekcije, no usporedo s time umjetnik oblikuje i manji broj radova koji su bili bliski klasičnoj tradiciji. Jedno od najranijih djela, sadreni plitki reljef *Prva ljubav* u realističnom prikazu sučeljenih profila dječaka i djevojčice pokazuje tendencije klasicizma i realizma [sl. 3].⁶² U nešto kasnijim djelima klasična tradicija transponira se kroz utjecaj Michelangela Buonarrotija (1475.–1564.). Skulptura *Rob*, objavljena kao ilustracija u *Viencu* 1903. godine,⁶³ [sl. 4] kompozicijski asocira na *Umirućega roba* iz Louvrea [sl. 5]. Drugi *Rob* reproduciran u bečkom časopisu *Kunst* 1904. godine pod naslovom *Muški akt* [sl. 6],⁶⁴ asocira na Rodinovo *Brončano doba* [sl. 7], koje također pronosi iskustvo talijanskoga renesansnog umjetnika. Ta je skulptura prvotno bila naslovljena *Pobijedeni*, zatim *Čovjek koji se budi*, a konačni je naziv dobila prema „trećem dobu čovječanstva“, kako ga je opisao grčki pjesnik Hesiod.⁶⁵ Rodinovo paradigmatško ostvarenje, kojim je dokazao apsolutnu sposobnost oponašanja prirode, označuje prekretnicu

⁶⁰ Rodin je u Beču boravio, u društvu čeških umjetnika Josefa Mařatke, Alphonsea Muche i Rudolfa Vache, od 3. do 9. lipnja 1902., na povratku iz Praga, gdje mu je u svibnju društvo Mánes priredilo veliku izložbu. Vidi u: Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, Pariz: Éditions musée Rodin, 1988., str. 228.

⁶¹ Josef Engelhart, *Ein Wiener Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle*, Beč: Wilhelm Andermann Verlag, 1943., str. 84. Citirano prema: Stephan Kojas, Sylvia Mraz, „Rodin's Impact on Austrian Art“, u: *Rodin and Vienna*, katalog izložbe (Beč: Belvedere, 1. 10. 2010.–6. 2. 2011.), (ur.) Agnes Husslein-Arco, Stephan Kojas, Beč: Belvedere, Beč, 2010., str. 153.

⁶² Duško Kečkemet datira reljef u 1901. godinu, a Irena Kraševac ostavlja dataciju otvorenom. Usp.: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 15; Irena Kraševac, „Ivan Meštrović – rano razdoblje Prilog istraživanju kiparevog školovanja u Beču“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23 (1999.), str. 186.

⁶³ *Vienac*, (ur.) Ljubo Babić, Milivoj Dežman Ivanov, 1903., br. 22, godište 35, str. 701.

⁶⁴ *** „Ivan Meštrović, Monographie mit 15 Abbildungen“, u: *Kunst*, 2, Beč, 1904., str. 10. Skulptura je također objavljena, bez analize i osvrta u magistarskoj radnji: Stevan Nosal, *Der Bildhauer Ivan Meštrović (1883–1962). Sein Schaffen zwischen 1903 und 1918*, magistarski rad, Heidelberg: Kunsthistorisches Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1985., str. 44.

⁶⁵ Više o ovoj temi u: Véronique Mattiussi, „Život i djelo Augustea Rodina“, u: *Rodin u Meštrovićevu Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, str. 21.

nakon koje se okreće subjektiviziranom, neidealiziranom, simbolističkom i impresionističkom prikazivanju ljudskoga tijela.

Meštrović će se u *zagrebačkom* i poslijeratnom razdoblju u temi muškog akta refererirati na ekspresivnu formu i snažnu simboliku Michelangelovih nedovršenih *Robova* iz firentinske Galleria dell'Accademia.⁶⁶ Za sada nije poznat kontekst i razlog nastanka Meštrovićevih aktova. Možda je posrijedi bila kakva akademska vježba ili neki drugi zadatak, na kojem je kipar opravdao svoju anatomsku vještinu i sposobnost dočaravanja ideje *pathosa*. Jedan od dva *Roba* može se atribuirati kao djelo navedeno u Meštrovićevoj londonskoj monografiji pod rednim brojem 14.⁶⁷ Kao tadašnja lokacija smještaja skulpture nastale 1903. godine u Beču spominje se Dubrovnik, no danas nije poznato je li djelo sačuvano, i ako jest, gdje se nalazi.

2.4. Konfrontacija modernizma i tema iz antičke mitologije

Iako se Meštrović isprva negativno izražava o klasičnoj umjetnosti, među njegovim ranim radovima pronalaze se primjeri koji na razini teme pokazuju snažnu referencu na klasičnu tradiciju, i to ponajprije na onu mitološku.⁶⁸ Naime, najizrazitija tematska referenca te tradicije je mit, koji se proteže od antike do danas, a u razdobljima klasicizma i neoklasicizma ima specifično značenje. U klasicizmu pruža mogućnost korištenja antičke scenografije i kostimografije, što se uvelike nadovezivalo na tadašnje arheološko otkrića Herkulaneja 1738. godine i Pompeja desetljeće ranije.⁶⁹

Za razumijevanje translacije antičkih kodova u suvremene umjetničke tokove, značajna je filozofska rasprava *Vesela znanost*, u kojoj se Friedrich Nietzsche (1844.–1900.) pita hoće li u „višem povijesnom smislu“ njegovo vlastito doba imati odvažnost „same rimske antike“ u njezinu prevođenju „starije grčke antike“ u „rimsku sadašnjost“.⁷⁰ Nietzscheova su razmišljanja o mitu i povijesti zamjetno utjecala na likovne *klasičare*. Mit je implicirao ideju tradicije, civilizacije i harmonije, što je imalo izrazitu važnost u razdoblju neoklasicizma. Sigmund Freud

⁶⁶ Michelangelo je za grobnicu pape Julija II., koja se trebala nalaziti u bazilici sv. Petra u Rimu, oblikovao dvije figure robova, koje se nalaze u Louvreu (*Umirući rob*, *Pobunjeni rob*, oba iz 1513.), te četiri nedovršene figure (*Rob – Atlas*, oko 1530.; *Bradati rob*, oko 1530., *Rob koji se budi*, oko 1530., *Mladi rob*, oko 1530.). Projekt otpočet 1505. godine dovršen je 1545. godine u reduciranoj inačici. *Robovi* su iz financijskih razloga otpali iz konačne koncepcije nadgrobno spomenika, koji se nalazi u rimskoj crkvi San Pietro in Vincoli.

⁶⁷ *Ivan Meštrović: A Monograph*, (ur.) Milan Čurčin, London: Williams and Norgate, 1919., str. 60.

⁶⁸ Ove dvije skulpture analizirane su u članku: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 233–247. Analize se sada produbljuju i dodatno kontekstualiziraju.

⁶⁹ „Romanticism: The Neoclassical Taste“, u: Helen Gardner, Richard G. Tansey, Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the ages*, Tenth Edition, Texas: Harcourt Brace College Publishers, 1996., str. 913.

⁷⁰ Citirano prema: Christopher Green, „There is“, 2011., str. 8.

(1856.–1939.), čiji su tekstovi snažno utjecali na bečke umjetnike poput Gustava Klimta, doprinio je novom iščitavanju klasičnih mitova sagledavanjem „heroja, bogova i čudovišta iz klasične mitologije kao manifestacija strasti u dodiru sa sakrivenim, unutarnjim sukobima“.⁷¹

Danas izgubljena skulptura *Venera mojih dana* (Beč, 1904.–1905.) [sl. 8a, sl. 8b] svojim dramatičnim skvrčenim položajem arhetipska je suprotnost popularnoj i veoma raširenoj klasičnoj temi Afrodite (Venere) koja se čučajući kupa [sl. 9]. Prva slavna skulptura toga tipa Afrodite, pripisanoga grčkom kiparu Doidalsasu iz 3. st. pr. Kr., nadahnula je brojne kopije i varijacije – od razdoblja antike sve do umjetnika kao što su Tiziano Vecellio (1488./1490.–1576.), Peter Paul Rubens (1577.–1640.), Pierre-Auguste Renoir (1841.–1919.) i drugi. Kompozicijsko rješenje i elegantan položaj kruškolikoga ženskog tijela utjelovljuje ideju plodnosti i senzualnosti, dodatno naglašenu naoko čednom gestom pokušaja prikrivanja golotinje, slično kao i u tipu *Venera pudica* koji će Meštrović u nekoliko navrata reinterpretirati.

Meštrović pod utjecajem umjetničke i intelektualne klime *fin de siècle*a i početka 20. stoljeća oblikuje mračniji antipod, „putenu Veneru koja svojim međunožjem sladostrasno stišće uspaničenog Erosa“.⁷² Dalibor Prančević opravdano u tom djelu uočava supostojanje „antičkoga“ i „modernoga“, naznačenog u samom naslovu djela. Ovoj tezi pridružuje i analize Klimtova slikarstva u kojima Carl Emil Schorske ustvrđuje kako su slikaru grčki motivi i simboli poslužili kao snažno sredstvo ogoljenja nagonškoga života, što ga je klasična tradicija sublimirala ili potiskivala.⁷³

Skulptura *Laokoon mojih dana* (Beč, 1905.) [sl. 10] kompleksan je primjer prepletanja različitih tematskih i stilskih slojeva te prožimanja klasične teme sa stilskim tendencijama modernizma (simbolizma i impresionizma). Tema iz Homerove *Ilijade* transponirana je kroz iskustvo rodenovskoga naturalizma i erotičnosti te na odjeku djelovanja bečkih intelektualnih i umjetničkih krugova, ponajprije istraživanja Sigmunda Freuda i radova Gustava Klimta.⁷⁴ Klasični mit Meštrović je asimilirao u alegorijsko razmatranje muško-ženskog odnosa. Književnik i dramatičar Božo Lovrić prepoznao je u toj skulpturi Nietzscheovo ruganje i žaljenje čovjeka u borbi već predanoga muškarca i dominantne, snažne i zavodljive žene.⁷⁵

⁷¹ Isto, str. 11.

⁷² Dalibor Prančević, „Nelagoda tijela (tenzije u prikazu: starost, erotizirani pathos, drugačija spolnost, neposredna putenost“, u: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Glijptoteka HAZU, 26. 1.–26. 2. 2016.), (ur.) Dalibor Prančević, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016., str. 8.

⁷³ Isto.

⁷⁴ Vidi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002. str. 58–61.

⁷⁵ Božo Lovrić, „Ivan Meštrović“, u: *Savremenik* 5 (1908.), str. 315. Citirano prema: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 59–61.

Kompozicijsko rješenje prepletanja ženskoga i muškoga tijela asocira na kasnorenesansna i maniristička rješenja kompozicije *serpentinata* [sl. 11].⁷⁶

U napetom odnosu između klasične tradicije, koja podrazumijeva estetsku idealizaciju, i modernizma koji ovakvim smjelim rješenjima negira tradiciju i idealizaciju, Meštrović je oblikovao, kako ih Irena Kraševac naziva, „naglašeno ružne aktove“,⁷⁷ koji su na onodobnim izložbama, zbog takve estetike i provokativne erotike, izazivali negodovanja i prijepore.⁷⁸ U oba primjera klasična je podloga, točnije njezina devijacija, Meštroviću polazište za odmak prema modernizmu (secesija, impresionizam, simbolizam), a ne krajnji cilj i potvrđivanje idealne vrijednosti, što će vrijediti za kasnija razdoblja, pogotovo za razdoblje neoklasicizma, kada se također vraća mitološkim temama.

2.5. Začetci Meštrovićeva monumentalizma

Početak Meštrovićeva razvijanja monumentalizma događa se na samome kraju bečkoga razdoblja. Irena Kraševac ističe kako će „antiklasične i antiakademske tendencije Augustea Rodina prihvatiti brojni sljedbenici, ali će proisteći vrlo malo originalnih rješenja“. ⁷⁹ I nastavlja: „U Beču će monumentalna arhitektura Ringstraße diktirati monumentalnu skulpturu, a tu monumentalnost odredit će njezine mjere, a ne i forma.“⁸⁰ Monumentalizam je impliciran njemačkoj, germanskoj tradiciji. U vezi s tim Penelope Curtis napominje kako je engleski književnik i povjesničar umjetnosti Kineton Parkes (1865.–1938.) 1921. godine prisposobio pojavu kolosalne skulpture kao fenomen tipičan za zemlje pod njemačkim i austrijskim utjecajem. Monumentalizam će svojim kasnijim razvitkom otvoriti put prema fašističkoj i komunističkoj propagandi, općenito prema propagiranju različitih političkih i ideoloških programa.

Na Meštrovića je koncem njegova bečkoga razdoblja najviše utjecao njemačko-austrijski kipar Franz Metzner (1870.–1919.). Njihovu korelaciju kao i značajke unutar „struje

⁷⁶ Dalibor Prančević prepoznao je kompozicijski obrazac sličan onom koji je Michelangelo koristio na crtežu Herkul i Antej. Dalibor Prančević, „Imaginarni razgovori Ivana Meštrovića“, u: *Kvartal – kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* 1 (2008.), str. 35.

⁷⁷ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 59.

⁷⁸ Antun Gustav Matoš za *Laokoona* *mojih dana*, izloženoga na izložbi *Meštrović – Rački*, u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1910. godine, napisao je da je „vrsta pornografije i spada u javnu kuću“. Antun Gustav Matoš, „Umjetničke novosti“, u: *Hrvatska sloboda*, 12. studenoga 1910., str. 101–103. Citirano prema: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 60.

⁷⁹ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 31.

⁸⁰ Isto.

arhaizirajućega monumentalizma“ sažimlje sljedeći sud Irene Kraševac: „Metzner i Meštrović jedini su kipari iz kruga bečke Secesije koji su se okušali u arhitekturi, sintetizirajući vlastitu skulpturu s arhitekturom, te ih u jednom razdoblju – Metznera do 1908., Meštrovića od 1908. – možemo označiti kao kipare s naglašenim arhitektonskim razmišljanjem i u tom krugu tražiti logičnu povijesnoumjetničku sponu između Rodina i apstraktnih umjetnika, posebice kubista.“⁸¹

Vrhunac srodnosti, koja se mogla pratiti na njihovim zajedničkim predstavljajima, mahom u sklopu izložbene djelatnosti bečkoga udruženja Secesije, ostvario se 1908. i 1909. godine. Tada je Meštrović u Parizu počeo oblikovati herojske, muške i ženske likove iz *Kosovskoga ciklusa*, te je stvarao pod dominantnim utjecajem arhaističkoga monumentalizma, usvojenoga u izravnom kontaktu s arhajskom grčkom, asirskom i egipatskom skulpturom u Louvreu, čime se dodatno približio Antoineu Bourdelleu. Za diferenciranje Meštrovićeve specifičnosti u odnosu na Metznera valja se pozvati na Jelenu Uskoković koja je ustvrdila: „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. Njegova skulptura unatoč ‘stilizmu’ ostaje znatno realističnija od Metznerove, a u svojim najboljim trenucima živi punom sugestivnom skulptorskom snagom.“⁸²

Meštrovićevo bečko razdoblje monumentalizma određuju sljedeće formalne karakteristike:

1. povezanost skulpture s arhitektonskim okvirom, njezina podređenost arhitekturi
2. posljedična sklonost *Gesamtkunstwerku*
3. arhitektonski elementi pokazuju srodnost s klasičnom tradicijom, koja je pak prilagođena secesijskim tendencijama
4. monumentalnost nije implicirana samim dimenzijama ostvarenja, koliko naglašenom muskulaturom nagih ili polunagih muških i ženskih likova
5. postupno usvajanje slavenske tematike, koja će u sljedećem pariškom razdoblju zaživjeti kao politički program.

Prva djela na kojima su prisutne izrazite tendencije monumentalizma nastaju 1906. i 1907. godine. Ta se ostvarenja mogu podijeliti u četiri skupine: figurativni postamenti, vaze,

⁸¹ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 105–106.

⁸² Jelena Uskoković, „Monumentalizam kao struja“, 1980., str. 14.

skice za neizvedene spomenike te skulpture i crteži vezani uz nacionalni program, odnosno uz početak *Kosovskoga ciklusa*.

2.5.1. Figurativni postamenti

Prvi primjeri Meštrovićeve skulpture koja sjedinjuje kiparstvo s arhitektonskim okvirom jesu dekorativni postamenti, oblikovani 1907. godine za bečku palaču mecene, industrijalca Karla Wittgensteina (1847.–1913.).⁸³ Riječ je o četiri inačice samostalnih figurativnih postamenata u patiniranoj sadri, koji na inventivan način spajaju cjelovitu i fragmentarnu (sic!) ljudsku figuru s kubusnom strukturom nosača: žena s djecom [sl. 12], žena s djetetom [sl. 13], dječak s usnom harmonikom [sl. 14] i dječak s balonom [sl. 15]. Jedan se postament vezuje uz neizvedeni projekt arhitektonskoga okvira *Vrela života* [sl. 16], također načinjenoga za palaču Wittgenstein [sl. 17]. Opise i analize djela donio je Dalibor Prančević, koji je, kao i Irena Kraševac, upozorio da najbližu usporedbu valja tražiti u *Gesamtkunstwerk* projektu – Weinhaus *Rheingold* u Berlinu, izvedenu prema projektu Brune Schmitza, a čiju je arhitektonsku plastiku izveo Metzner [sl. 18].⁸⁴ Već su se u antičkoj kulturi, grčkoj i rimskoj, javljali dekorativni elementi koji su združivali ljudsku figuru s arhitektonskom formom [sl. 19]. I dok će se za kasnije projekte *Vidovdanskoga hrama* ili *Spomenika neznanom junaku* Meštrović odlučiti za karijatide, kojima dominira cjelovita ljudska figura, na ovim primjerima evidentno inzistira na „nesvakidašnjoj atmosferi začudnosti“, ⁸⁵ koja je imanentna duhu secesije.

Mišićava nabijenost tijela prisutna je i na spomenutom granitnom reljefnom zdencu *Vrelu života* [sl. 20], Meštrovićevu „prvom monumentalnijem djelu“. ⁸⁶ Na njemu se zamjećuje stilizacija fizionomije lica i tijela, te frizura, koja nagovještjuje *vidovdansku* stilsku retoriku. Na istom tragu oblikovan je i trodijelni reljef *Seljaci* u bojenoj keramici (1906.–1907.) [sl. 21], postavljen 1907. godine na fasadu kuće Poppović u Zagrebu. To je djelo u kontekstu reljefne arhitektonske dekoracije ponovno moguće dovesti u vezu s Metznerovim ostvarenjem – figurama Atlasa na zgradi Zacherlhaus u Beču (1903.–1905.) [sl. 22], koju je projektirao slovenski arhitekt Jože Plečnik (1872.–1957.).⁸⁷

⁸³ Više o ovom segmentu opusa u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 104–105.

⁸⁴ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 237–242.

⁸⁵ Isto, str. 239.

⁸⁶ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 110.

⁸⁷ Više o reljefu u: Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak u Zagrebu*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2017., str. 40.

2.5.2. Vaze⁸⁸

Princip započet koncipiranjem figurativnih postamenata Meštrović je nastavio razvijati i na dekorativnim vazama. Neke je također radio za Wittgensteina, koji ih kupuje na izložbama *Secesije* ili izravno od umjetnika. Polazište je kružni oblik, kojemu pridružuje ljudsku figuru: relativno osamostaljenu [sl. 23] ili apliciranu u formi plitkoga reljefa [sl. 24, sl. 25]. Ponovno, otvara se mogućnost usporedbe s Metznerovim ostvarenjima, primjerice sa *Spomenikom svjetskoj pošti* za Bremen [sl. 26]. Podloga za razvijanje teme neosporno je tradicija antičkih vaza. To sugerira pet crteža – vjerojatno vježbi, studija – na kojima je Meštrović u temperi na papiru te u bijelom i crnom pastelu i tušu naslikao amforu i stamnos s oslikom u geometrijskom stilu, amforu i loutroforos u stilu crnih figura, te vrč u stilu crvenih figura [sl. 27–sl. 31]. Stamnos i loutroforos urešeni su oslicima sa scenama plesa, a amfora je dekorirana prizorima borbi ratnika mačevalaca i jahača, te prikazima muških i ženskih golih figura. Crteži se datiraju od 1908. do 1911. godine. Tada su mogli nastati u Parizu ili u Rimu, gradovima u kojima je Meštrović imao priliku proučavati antičke zbirke u muzejima. Ali moguće je da je posrijedi studentska vježba i da ih je načinio nekoliko godina prije u Beču.

I dok vaze bliske figurativnim postamentima vezu s temom uspostavljaju samo nazivom, drugi primjeri, s ručkama ili bez njih, formom asociraju na grčke vaze. *Vaza dugoga vrata* oblikovana 1908. godine u Parizu prema narudžbi Karla Wittgensteina ukrašena je povorkom plesačica i plesača u plitkom reljefu [sl. 32]. Očita je inspiracija oslicima grčkih vaza, ali i bliskost tada suvremenom secesijskom stilu, to jest slikama Gustava Klimta, u vidu izduženih, mišićavih tijela sudionica i sudionika povorke. Položaj elongiranih tijela odaje poveznicu sa staroegipatskim reljefima nastalima tijekom vladavine 18. dinastije.⁸⁹

Vijenac plesača, profinjeno oblikovan u niskom reljefu, s neskrivenom referencom na antičke grčke oslike, ukrašava i vazu nastalu godinu dana ranije u Beču, na koju je aplicirao i čovjekolike ručke [sl. 33]. Još je od antike bila praksa ručkama davati ljudski oblik, što je vidljivo na vazi iz muzeja British Museum čija se reprodukcija nalazila u Meštrovićevoj kolekciji fotografija antičkih i renesansnih djela [sl. 34]. Vaze koje su imale dekorativnu funkciju u sklopu rezidencija, privatnih kuća ili vladarskih palača, evidentno su umjetniku bile

⁸⁸ Tema je obrađena u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 233–247. Ovdje se proširuje, te se ispravljaju vlastiti pogrešni navodi.

⁸⁹ Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović: Sculptor and Patriot*, Syracuse: Syracuse University Press, 1959., str. 54.

važne jer ih je izlagao na skupnoj *Međunarodnoj izložbi minhenske Secesije* 1911.⁹⁰ te na samostalnoj izložbi u Victoria and Albert Museumu u Londonu 1915. godine.⁹¹

Na *Vazi s konjima* i *Vazi sa ženama i ratarima*, iz 1909. ili 1911. godine,⁹² uočava se naglašeniji zaokret prema monumentalizmu [sl. 35, sl. 36]. Dvije sumarno oblikovane scene dva su tematska kontrapunkta: rat i mir, nesigurnost i plodnost, između kojih se rađa jedna nacija. Kompozicijom ponavljanja likova u nizu Meštrović se koristio kao rješenjem prikaza ratnika na kasnijim reljefima, primjerice na *Domagojevim strijelcima* [sl. 230] i *Kanadskoj falangi* [sl. 251]. Nova nacija koju je Meštrović zagovarao u prvom desetljeću, i u čast koje je osmislio *Vidovdanski hram* i *Ciklus Kraljevića Marka*, trebala je zaživjeti u okviru Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (Kraljevine Jugoslavije). Razumljivo je da je početkom 1933. godine kralj Aleksandar I. Karađorđević naručio lijevanje baš tih dviju vaza u bronci za svoju rezidenciju na Dedinju.⁹³

U londonskoj monografiji reproducirana je brončana *Vaza s ručkama, bikovima i strijelcima* koju je načinio 1911. godine u Rimu [sl. 37]. Meštrović antičkom dekorativnom repertoaru pridružuje temu ratnika i konjanika, koju je obrađivao unutar *Kosovskoga ciklusa* i *ciklusa Kraljevića Marka*. Godinu dana ranije oblikovao je *Kraljevića Marka na Šarcu* [sl. 131], a sličan položaj konjanika i energičan pokret ruku, samo postavljenih zrcalno obrnuto, ponovit će šesnaest godina kasnije na spomeniku *Indijanci* izrađenom za Chicago [sl. 349, sl. 368]. Nadalje, tematske i stilske značajke reljefa na vazi mogu se povezati s onima arhitektonske dekoracije Paviljona Kraljevine Srbije, podignutoga za izlaganje na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu te iste 1911. godine [sl. 109].⁹⁴ Meštrovićevo bavljenje temom i oblikom vaze, te njegovo određenje prema klasičnoj tradiciji, prikladno je rezimirati tvrdnjom Ljiljane Čerine: „(...) Ivan Meštrović nije nostalgican prema antičkom lončarstvu, već je

⁹⁰ Izložio je *Vazu dugoga vrata*. Vidi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 135.

⁹¹ Pod kataloškim brojevima 61 i 62 navedene su dvije vaze u sadri. Vidi u: *Exhibition of the works of Ivan Meštrović*, katalog izložbe (London, Victoria and Albert Museum, ljeto 1915), London: Victoria and Albert Museum, 1915., bez paginacije. Na fotografijama s izložbe ne vide se ti izlošci pa se ne može tvrditi o kojim je vazama riječ.

⁹² Ovaj je par vaza odliven u bronci i isklesan u mramoru. Laurence Schmeckebier i Duško Kečkemet vaze datiraju u 1909. godinu. S datacijom se slaže Tijana Borić koja napominje da je mramorne vaze izveo vjerojatno za Wittgensteinov vrt. No, zbog stilskih i tematskih značajki moguće je dataciju pomaknuti na 1911., čime bi ih se povezal s dekoracijom Paviljona Kraljevine Srbije na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu. Usp.: Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 54.; Duško Kečkemet, *Katalog radova*, 2019., str. 89, 91; Tijana Borić, „Umetnički opus Ivana Meštrovića u dvorskom kompleksu na Dedinju“, u: *Nasleđe*, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 8 (2008.), str. 181.

⁹³ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1932.–1962.–2002.)*, 2009., str. 40.

⁹⁴ Ljiljana Čerina, *Stečevine Atelijera Meštrović, 1991.–2011.*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 17. 11. 2011.–18. 3. 2012.), Zagreb: Atelijer Meštrović, 2011., str. 7.

prihvatio obilježja antičke, klasicističke i secesijske primijenjene umjetnosti i u osobnome stvaralačkom izrazu realizirao taj arhitektonski ukrasni predmet.“⁹⁵

2.5.3. Skice za neizvedene spomenike

Meštrovićevo oblikovanje javne plastike, koje je obilježilo ponajviše *zagrebačko*, međuratno razdoblje, počinje još tijekom njegovih studentskih dana u Beču. Prvi postavljeni spomenik bio je onaj posvećen Luki Botiću, oblikovan 1905. godine u Beču i postavljen iste godine u Splitu. Kipar je prvi put konkurirao 1903. godine na natječaju za *Spomenik caru Franji Josipu I* za Ljubljanu. Mladi umjetnik, „akademski kipar iz Beča“ kako je spomenut u članku o natječaju u bečkim novinama *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, osvojio je treću nagradu, a prvu je osvojio slovenski kipar Svitoslav Peruzzi (1881.–1936.).⁹⁶ Meštrovićevo rješenje sačuvano je na fotografiji reproduciranoj na razglednici koja je upućena 1. rujna 1903. godine profesoru Anti Beziću u Split.⁹⁷ Na njoj su razvidni osnovni obrisi kompozicije spomenika – na četiri stepenice postavljen je visoki tron na kojem je posjednuta muška figura – car; ispod trona postavljena je grupa polunagih žena; na stražnjoj strani, iza trona nazire se barem jedna posjednuta naga ženska figura.⁹⁸ Prema Dušku Kečkemetu tim radom Meštrović, tada još uvijek student, očituje „istaknutu arhitektonsku monumentalnost“,⁹⁹ koja će karakterizirati mnoga njegova ostvarenja javne plastike u sljedećim desetljećima.

Za temu monumentalnosti važno je zaustaviti se na *Spomeniku pjesniku* iz 1906. godine, neostvorenu projektu, za koji nisu znani svi detalji niti su sačuvane skice [sl. 38]. Prema fotografijama snimljenima u kiparevu bečkom atelijeru može se donekle predočiti struktura spomenika. Slično kao i na figurativnim postamentima, spojio je arhitekturu i zbijene nizove nagih ljudskih figura. U smislu kompozicije i simboličke konotacije životnih ciklusa, Dalibor Prančević opravdano povezuje ovaj rad sa *Zdencem života* [sl. 400], čija je kružna forma optočena reljefnim frizom tijela.¹⁰⁰ Ipak, na *Spomeniku pjesniku* tijela su posve trodimenzionalna, svedena na značenje simboličkoga tereta položenoga na vrhu stepeničastoga

⁹⁵ Isto.

⁹⁶ ***, „Wettbewerb: Kaiser Franz Josef-Denkmal in Laibach“, u: *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, Nr. 1., XXI. Jahrgang, Beč, 2. listopada 1903., str. 16.

⁹⁷ Vidi u: Ljiljana Čerina, *CD-ROM Ivan Meštrović i Atelijer Meštrović*, Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2001. Reprodukcijska nije dostupna.

⁹⁸ Opis spomenika prema fotografiji nalazi se i u: Nevenka Bezić-Božanić, „Sjećanje na Meštrovićeve početke u Splitu“, u: *Ethnologica Dalmatica*, Vol. 3, No. 1 (1994.), str. 138.

⁹⁹ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 68.

¹⁰⁰ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 245.

prilaza, kao svojevrsna protuteža masivnoj strukturi koncipiranoj poput kule. Na arhivskoj fotografiji na bočnoj strani skice razaznaje se figura u čučućem stavu, vjerojatno jedan od dvojice čuvara grobnice, koja je možda bila namijenjena umjetnikovu prijatelju, pjesniku Silviju Strahimiru Kranjčeviću (1865.–1908.).¹⁰¹ Meštrović je 1906. i 1907. godine s prvom suprugom Ružom Klein (1883.–1942.) posjećivao Kranjčevića u bolnici u vrijeme njegova liječenja u Beču. Oblikovao je njegov portret u reljefu, koji se nazire na crtežu naslovljenom *Studija za spomenik pjesniku Kranjčeviću* nastalom u Beču ili Parizu 1908. godine [sl. 39].¹⁰² Studija pruža frontalni, plošni pogled na kompoziciju vjerojatno uspravnog, jednostranog spomenika, koji ne sliči na *Spomenik pjesniku*, zabilježenom tek na fotografijama.

Rješenje *Spomenika pjesniku* na tragu je skice neostvarenoga *Spomenika barunu Juriju Vegi*¹⁰³ (1904.) za Ljubljanu, čiji je izgled poznat posredstvom arhivske fotografije [sl. 40].¹⁰⁴ Iako ona pruža tek jedan rakurs, prepoznaje se piramidalna kompozicija spomenika koncipirana oko uspravnoga kubusa postavljenoga na dvostepenični podest. U donjem dijelu, uz prednju stranu postamenta posjednut je par, muški i ženski akt. Lijeva strana spomenika, kao što je vidljivo na fotografiji, polukružno je zaključena i na njoj je posjednuta muška figura naslonjena na središnji kubus, na čijem se vrhu nalazi vijenac gusto raspoređenih muških i ženskih aktova. Skica *Spomenika barunu Juriju Vegi* formalno, stilski i tematski, najavljuje *Zdenac života* i *Vrelo života*. Monumentaliziranje skulpture i njezino spajanje s arhitekturom također povezuje ovaj prijedlog sa *Spomenikom pjesniku*, koji je prema Daliboru Prančeviću srodan Metznerovim ostvarenjima, i zbog toga se uklapa u razvojni niz prema *Vidovdanskom hramu*.¹⁰⁵ Njemu bi se mogla pribrojiti i skica za Ljubljanu, pa je posve primjereno ustvrditi da se već na prvim prijedlozima za spomenike uočava začetak Meštrovićeva monumentalizma.

¹⁰¹ Isto.

¹⁰² Dalibor Prančević, *Crteži Ivana Meštrovića u Fundusu Galerije Meštrović*, katalog izložbe (Split, Palača Milesi 16. 1.–16. 2. 2004.), Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004., str. IV. Katalog daje najopsežniji pregled Meštrovićeva crtačkog opusa.

¹⁰³ Barun Jurij Vega (1754.–1802.) bio je slovenski matematičar i izumitelj logaritamskih tablica.

¹⁰⁴ U pismu Isi Kršnjavome od 14. listopada 1904., koje se čuva u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu, Ivan Meštrović piše da je načinio skicu na nagovor ljubljanskoga načelnika Ivana Hribara. Meštrović navodi: „S ovom sam donekle zadovoljan, ali ne samo da me ona puno stoji jer je kolosalna, nego mi se čini, da će mi jedino to plata biti – pa sam zadovoljan i ništa dalje.“ Mladi je kipar u pismu poslao fotografiju skice, što također spominje. Citirano prema: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 110.

¹⁰⁵ Više o spomeniku u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 244–245.

2.5.4. Skulpture i crteži vezani uz nacionalni program – počeci *Kosovskoga ciklusa* i *Ciklusa Kraljevića Marka*

Nakon aneksije Bosne i Hercegovine 1908. Meštrović, koji se početkom iste godine sa suprugom Ružom Klein skrasio u Parizu, dobiva snažnu motivaciju za rad na *Kosovskom ciklusu*, određenom mitološkim narativom južnoslavenskih legendi. Na taj se ciklus nastavlja i *Ciklus Kraljevića Marka*, koji započinje 1910. godine. Preludij, kako ga naziva Duško Kečkemet, započinje još 1906. godine u Beču.¹⁰⁶ Tada radi nekoliko reljefa i crteža koji se vezuju uz spomenute narative. Jedan od tih reljefa, *Umjetnik naroda mog*, u jednostavnoj kompoziciji pokazuje figuru slijepoga guslara u profilu, utjelovljenje usmene predaje o Bitki na Kosovu polju 1389. godine, i mladića koji ga vodi za ruku [sl. 41]. Reljef je trebao biti dio triptiha *Vidov dan*, kojim je prvi put obradio narodne motive.¹⁰⁷ Druga je scena trebala predstavljati „pusto krvavo Kosovo polje“, po kojem su se protegli ljesovi. „Sa strane“, kako se u članku objavljenom u *Narodnom listu* 1906. godine navodi, „oslonio se na mač osvetnik Miloš i gleda u pale bojovnike. Nasuprot njemu stoji izdajica srbskog cara Lazara, Vuk Branković, sakrivenih očiju od stida, a praćen od dvie sjene, kojega podsjećaju na njegova nedjela i pokazuju mu mrtvace.“¹⁰⁸ Treći je pak segment triptiha trebao prikazati pastira koji – „udara u diple i zabavlja čobanicu. Lake i nujne melodije krile se zelen gajem i Dubravom, gdje planduje krdo bijelo. Ponad krvavog razbojišta uzlebdile se bogolike vile i posestrime naših junaka sa ljutim cvielom niz polje Kosovo“.¹⁰⁹

Krvavo bojište na Kosovu polju Meštrović je predočio na dosad neobjavljenoj studiji za koju se ne zna je li sačuvana, a poznata je tek preko fotografskih zapisa koji se čuvaju u Fototeci Galerije Meštrović. Ispod jedne od fotografija olovkom je napisano: „Fresco, Dopo una sconfitta dei serbi, Motivo di un Tryptichon ‘Vidovdan’ (il giorno di S.Vito)“ („Freska, Poslije poraza Srba, Motiv triptiha ‘Vidovdan’ (dan sv. Vida)“ [sl. 42]. Razvidno je da kompozicija – polje na kojem gusto leže izginuli nagi muškarci, naglašene muskulature i lica zgrčenih ekspresivnim grimasama – ne odgovara u potpunosti prije navedenom opisu. Moguće ju je, u skladu s bilješkom i činjenicom da se crtež datira u 1906. godinu, dovesti u kontekst triptiha *Vidova dana*.

¹⁰⁶ Više o preludiju u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 72.

¹⁰⁷ ***, „Najnovije Meštrovićevo djelo“, u: *Narodni list*, 28. lipnja 1906., str. 3.

¹⁰⁸ Isto.

¹⁰⁹ Isto.

Iste je godine u Zagrebu Meštrović načinio reljef *Zidanje Skadra* [sl. 43], na temu srpske epske pjesme pretkosovskog ciklusa. Pozivajući se na Isu Kršnjavoga Duško Kečkemet donosi podatak da je Meštrović taj reljef velikih dimenzija modelirao nekoliko dana i lijevao ga u Umjetničkom paviljonu za izložbu Društva umjetnosti 1906. godine.¹¹⁰ Reproduciran je u članku Ludwiga W. Abelsa „Ivan Mestrovic“ u časopisu *Die Kunst für Alle* 1909. godine pod nazivom *Slavenska legenda*.¹¹¹ U 28. broju časopisa *Český svět* 1909. godine objavljen je crtež *Zidanje Skadra* [sl. 44].¹¹² Na njemu je, za razliku od reljefa, umjetnik dočarao trenutak uzidavanja mlade supruge Gojka Mrnjavčevića u temelje tvrđave Skadar na rijeci Bojani. Deset nagih likova, uz uzidanu ženu, dinamično variranih položaja, dočaravaju tragičnost događaja. Meštrović je načinio još jedan crtež ponešto izmijenjene kompozicije, na kojem je centriranjem postignut fokus na glavnu junakinju [sl. 45]. Crtež *Pet muških aktova (studija za Zidanje Skadra)* više odaje dojam akademske vježbe, ali na njemu se prepoznaju poze s dva prethodna primjera [sl. 46].

U časopisu *Český svět* ispod *Zidanja Skadra* objavljen je dosad nepoznati Meštrovićev crtež naslovljen *Izvor hrabrosti* [sl. 47]. Po temi i stilu moguće ga je pribrojiti tom pretkosovskom kiparevu opusu, u kojem je obrađivao srpske narodne mitove. Muški nagi likovi, vjerojatno ratnici, sabrani u već tipična *jata* tijela, napajaju se hrabrošću primajući na tijelo vodu što suklja iz figure lava, motiva koji će kao dekorativni element razrađivati unutar ciklusa *Vidovdanskog hrama* [sl. 163–sl. 166]. Tematski se naslanja i na ostvarenja zdenaca (*Zdenac života*, *Vrelo života*).

Duško Kečkemet zapisao je kako je „zanimljivo da je Meštrović glavni lik *Vidovdanskoga hrama*, Kraljevića Marka, oblikovao posljednjega, nakon svih stalih skulptura *Kosovskoga ciklusa*, tek 1910. godine pripremajući izložbu s Društvom hrvatskih umjetnika „Medulić“ u Zagrebu.“¹¹³ U mediju crteža tom se temom ipak počeo baviti ranije. Riječ je o nekoliko crteža iz 1905. i 1906. godine – *Prizor s vilom Ravijojlom* [sl. 48], *Šest muških glava* [sl. 49], *Kraljević Marko na gozbi* [sl. 50]. Potonji crtež ilustracija je narodne epske pjesme *Marko Kraljević i beg Kostadin*, koja ne slavi ratne uspjehe nego junakovu humanost. Kompozicija, na kojoj se nalazi stol s brojnim uzvanicima, zanimljiva je utoliko jer se na njoj prvi put javlja Kraljević Marko s prepoznatljivom fizionomijom, koju će za četiri godine

¹¹⁰ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 74.

¹¹¹ Ludwig W. Abels, „Ivan Mestrovic“, u: *Die Kunst für Alle* 12 (1909.), str. 290.

¹¹² Viktor Kopecký, „Ivan Meštrović“, u: *Český svět* 28 (1909.), str. 38.

¹¹³ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 134–135.

Meštrović kao konjaničku figuru ili kao studiju glave oblikovati snažnom gestom arhaističkoga idioma [sl. 131].

Uz ovaj preludij mogao bi se povezati još jedan crtež iz 1905. godine – *Poprsje muškog akta s kopljem* [sl. 51]. Profilni prikaz muškarca impostacijom, naglašenom muskulaturom i frizurom uvelike podsjeća na monumentalnu skulpturu *Miloša Obilića*, koju će oblikovati tri godine kasnije u Parizu [sl. 93]. Nejasno je pri tome je li crtež konkretna tematska referenca, puko istraživanje pokreta nagoga muškog tijela ili općeniti motiv ratnika. Ovaj rad svakako čini poveznicu s kasnijim herojskim ciklusima te s arhaističkim monumentalizmom, koji ih je obilježio. Kroz začetak razvijanja svoga karakterističnog leksika monumentalizma, pogotovo u mediju skulpture, Ivan Meštrović se ponajviše približio, kao što je već više puta navedeno, Franzu Metzneru – inzistiranjem na voluminoznosti tijela, mahom muških, sugeriranjem snage i sigurnosti, što je posebice pogodno za spomeničku plastiku, te uključivanjem arhitektonskog okvira i prilagođavanjem kiparske plastike arhitekturi. Svi spomenuti reljefi i crteži oblikovno i stilski, iako su još djelomično ukotvljeni u secesiji, upućuju na karakterističnu povezanost ljudske figure s arhitekturom, nagovješćujući time punokrvni monumentalizam pariškoga razdoblja, kao i njegovu dominantnu, herojsku tematiku.

3. PARIŠKO RAZDOBLJE, 1908.–1909.

3.1. Život i rad u Parizu

Početkom siječnja 1908. godine Ivan Meštrović, kao što je već spomenuto, seli se sa suprugom Ružom Klein u Pariz, u kojem ostaju pune dvije godine. Boravak je bio omogućen ponajviše otkupima Karla Wittgensteina. Nastanjuju se na adresi Hôtel du Maine, XIV. Boulevard du Montparnasse. Meštrovićev atelijer nalazio se na Montparnasseu u prostranoj vili Rubens, kasnije srušenoj.¹¹⁴ Točno nasuprot njoj nalazio se atelijer Antoinea Bourdellea, koji je za razliku od Meštrovićeva sačuvan (riječ je o povećem kompleksu građevina), te je prenamijenjen u musée Bourdelle, a i tadašnja ulica Impasse du Maine danas nosi ime po francuskom kiparu.

Montparnasse je tih godina privlačio brojne umjetnike poput Constantina Brâncușija (1876.–1957.), Eugènea Carrièrea (1849.–1906.), Marca Chagalla (1887.–1985.), Alberta Giacomettija (1901.–1966.), Amedea Modiglianija, Pabla Picassa (1881.–1973.) i kiparice Germaine Richier (1902.–1959.). Meštrović je bliske kontakte imao s Augusteom Rodinom, koji mu je i pomagao, dok je s Bourdelleom imao dosta napet i kompetitivan odnos. Zapravo, umjesto s umjetnicima radije se družio s umjetničkim djelima, te je najčešće zalazio u Louvre, u kojem je proučavao staroegipatske, asirske i antičke zbirke.¹¹⁵

Meštrovićev pariški atelijer vjerojatno je zabilježen na fotografiji reproduciranoj 1910. godine u članku austrijsko-talijanskoga povjesničara umjetnosti Leonea Planisciga (1887.–1952.), objavljenom u talijanskom časopisu *Emporium* [sl. 52].¹¹⁶ Na fotografiji radnoga prostora vide se skulpture koje je kipar načinio u Parizu (*Starica*, *Sfinga*) kao i tri manja, nepoznata djela (muška glava, fragment ruke, ženska figura). Časopis je objavljen u svibnju 1910. godine, pa je najvjerojatnije riječ o fotografiji pariškoga atelijera, u kojem je kipar djelovao do 1909. godine.¹¹⁷

¹¹⁴ Archives de Paris, Građevinska dozvola 1880.–1930., VO 11 1985, Nacrt pročelja Ville Rubens, Impasse du Maine 9, Pariz. Nacrt građevine prvi put je donesen u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 61.

¹¹⁵ „Ovdašnji muzeji na mene mnogo uzbudljivije djeluju nego sami umjetnici“, napisao je Meštrović u pismu odaslanom *Secesiji* iz Pariza 17. travnja 1909. Pismo je objavila Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 134.

¹¹⁶ Leone Planiscig, „Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic“, u: *Emporium*, Vol. XXXI, n. 185, (svibanj 1910.), str. 337.

¹¹⁷ Oko 15. prosinca 1909. Meštrović stiže u Beč radi pripreme velike samostalne izložbe u sklopu *Secesije*, koja je otvorena u siječnju iduće godine. U Beču je još bio zadržao prostrani atelijer u koji je smjestio skulpture koje je oblikovao u Parizu, prije svega djela iz *Kosovskoga ciklusa*, koja će predstaviti na spomenutoj izložbi. Stoga, ako se ne radi o pariškom atelijeru, djela su fotografirana u bečkom atelijeru. Vidi u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 196.

3.2. Sudjelovanje na pariškim izložbama i identifikacija izloženih djela

Meštrović je u samo dvije godine ostavio zapažen trag na pariškoj umjetničkoj sceni. Godine 1908. izlaže deset djela na izložbi *Salon d'Automne*.¹¹⁸ Prijavio je čak sedamnaest skulptura, a odbijene je radove smatrao boljima od onih koji su primljeni pa je napisao žiriju smjelo pismo, na koje je dobio odgovor od predsjednika žirija.¹¹⁹ Poručio mu je da su sve poslane stvari prema njegovu mišljenju izvanredne, pa ga moli da sam odabere deset stvari koje su mu po volji. Meštrović je bio posve zadovoljan objašnjenjem, pa je pristao da sve ostane kako jest. Za Meštrovića su se pri donošenju odluke žirija zauzimali slikar i kipar Albert Bartholomé (1848.–1928.), s kojim će se upoznati nekoliko godina kasnije, te Auguste Rodin.¹²⁰ Bartholoméova ostvarenja predstavljaju zanimljiv komparativni materijal za tumačenje stilskog zaokreta koji će hrvatski umjetnik načiniti u Parizu.

Na prvom pariškom predstavljanju kipar izlaže skulpture koje je 1907. godine oblikovao u Beču (mramornu skulpturu *Napuštenu*, pod rednim brojem 1408, i *Nevinost*, skulpturu u kamenu, pod rednim brojem 1407) [sl. 53, sl. 54], kao i dva portreta umjetnika, svojih prijatelja. Portret Vlahe Bukovca, izložen pod rednim brojem 1413, oblikovao je 1908. godine u Pragu, netom prije dolaska u Pariz [sl. 55]. Portret češkoga kipara Bohumila Kafke, izložen pod rednim brojem 1414, nastao je iste godine, vjerojatno u Parizu [sl. 56]. Stariji hrvatski kolega živio je i djelovao u Parizu od 1877. do 1893. godine, a Čeh od 1904. do 1908. godine. Na temelju njihovih uspjeha, kao i zajedničkog slavenskog identiteta, mladi je kipar neosporno htio pariškoj publici i kritici najaviti da će nastaviti širiti vlastitu, ali i slavensku slavu. Kako bilo, u likovnim kritikama je bio istican u kontekstu inozemnih, mahom slavenskih autora; primjerice, spominjani su Kafka te ruski kipar Séraphin Soudbinine,¹²¹ s kojim će Meštrović kasnije surađivati.

¹¹⁸ *Salon d'Automne de 1908 – Catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées*, katalog izložbe (1. 10.–8. 11. 1908.), Pariz: Grand Palais, 1908. Na 172. stranici nabrojena su sljedeća Meštrovićeva djela: 1405 (sc) *Saule pleureur* (plâtre), 1406 (sc) *Pour acquit* (plâtre) 1407 (sc) *L'Ingénue* (statue pierre), 1408 (sc) *L'abandonnée* (statue marbre), 1409 (sc) *Etude de femme* (bronze), 1410 (sc) *Tête de femme* (bronze), 1411 (sc) *Buste d'enfant* (marbre), 1412 (sc) *Tête de femme* (bronze), 1413 (sc) *Portrait de M. Bukovac* (bronze), 1414 (sc) *Portrait de M. Kafka* (bronze).

Popis djela je prvi put donesen u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 64.

¹¹⁹ Vidi u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 160.

¹²⁰ Povodom retrospektivne izložbe u Jeu de Paume 1933. godine, Meštrović je u pariškim novinama izjavio kako je Rodin bio prvi branitelj njegove umjetnosti u Francuskoj. Vidi u: R. B., „Une exposition Ivan Mestrovic sera inaugurée lundi au musée du Jeu de Paume“, u: *Paris-soir*, Pariz, 26. veljače 1933., str. 3.

¹²¹ Séraphin Soudbinine (1867.–1944.), ruski keramičar i kipar, koji je živio i djelovao u Parizu, 1918. godine isklesao je u mramoru, tijekom Meštrovićeva kratkotrajna boravka u Parizu, *Gospu s djetetom* (1917.). Vidi u: Ljiljana Čerina, *100 djela Ivana Meštrovića, katalog stalnoga postava Atelijera Meštrović*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2010., str. 141.

Za djela u bronci pod rednim brojevima 1409, 1410 i 1412 (*Studija žene, Glava žene, Glava žene*) ne može se sa sigurnošću odrediti o kojim je radovima riječ. U popisu djela iz londonske monografije ne pronalaze se moguće atributivne reference, a ni među arhivskim fotografijama nije moguće izlučiti poveznice. Mramorna skulptura pod rednim brojem 1111 (*Bista djeteta*) iz istog se razloga ne može identificirati. Skulpture *Saule pleureur* (*Tužna vrba*, redni broj 1405) i *Pour acquit* (*Zdravo za gotovo*, redni broj 1406) nepoznata su Meštrovićeva djela.

Sljedeće godine na istoj manifestaciji predstavlja 21 skulpturu, uglavnom fragmente *Vidovdanskog hrama*, a imenovan je i članom žirija.¹²² Sadrene skulpture *La Tête d'un héros* (*Glava junaka*, redni broj 1211), *Tête de guerrier* (*Glava ratnika*, redni brojevi 1225 i 1226) vjerojatno se odnose na *Glavu Miloša Obilića* [sl. 57] ili na *Srđu Zlopogledu* [sl. 58]. Sve je navedene skulpture oblikovao 1908. godine u Parizu. Iste godine Meštrović je načinio sadrene skulpture, koje će također izložiti tom prigodom: reljef *Kosovka djevojka* (redni broj 1213) [sl. 59] te skulpturu u bloku *Moja majka* (redni broj 1215) [sl. 60]. Godine 1908. i 1909. radi nekoliko skulptura na temu pastira koji sviraju instrumente [sl. 61–sl. 63], pa se ne može sa sigurnošću tvrditi koju je studiju u sadri izložio pod nazivom *Studija: Pastir* (redni broj 1218). Godine 1908. u sklopu razrade *Vidovdanskog hrama* počinje se baviti temom *Karijatida*. Nije moguće odrediti koje je djelo izloženo pod naslovom *Karijatida (fragment)* (redni broj 1214) jer niti jedna poznata karijatida ili njezina studija nije fragmentarna. Pod rednim brojem 1227 vjerojatno je izložena sadrena *Karijatida (ženski akt s draperijom)* [sl. 64]. Pod rednim brojem 1212 izlaže *Udovice* koje oblikuje 1909. u Parizu [sl. 65].

Meštrović je u to vrijeme surađivao s fotografima Émileom Jacobom i Eugèneom Druetom (1867.–1916.)¹²³ pa je moguće djela s njihovih fotografija povezati s nekim izloščima. Mramorna *Glava djevojke* (redni broj 1220) možda se odnosi na *Portret žene* (Pariz, 1908.–

¹²² *Salon d'automne – Catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées*, katalog izložbe, (1. 10.–8. 11. 1909.), Pariz: Grand Palais, 1909. Na str. 149–159. nabrojena su sljedeća Meštrovićeva djela: 1211. – *La Tête d'un héros (fragment)*, plâtre, 1212. – *Les Veuves (fragment)* (plâtre), 1213. – *La Jeune fille de Kosovo* (plâtre), 1214., *Une Cariatide (fragment)* (plâtre), 1215. – *Ma Mère* (plâtre), 1216. – *Etude de femme (fragment)* (plâtre), 1217. *Etude: le Désir* (plâtre), 1218. – *Etude: le Berger* (plâtre), 1219. – *Etude pour le tombeau d'un poète* (plâtre), 1220. – *Tête de jeune fille* (marbre), 1221. – *Vase* (bronze), 1222. – *Tête de femme* (pierre), 1223. – *Tête de paysan* (plâtre), 1224. – *Portrait de Mlle M. P...* (marbre), 1225. – *Tête de guerrier* (plâtre), 1226. – *Tête de guerrier* (plâtre), 1227. – *Etude pour cariatide* (plâtre), 1228. – *Paysan dalmate* (plâtre). Popis djela je prvi put donesen u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 64.

¹²³ U arhivu pohranjenih pisama u Atelijeru Meštrović nalazi se račun Eugènea Drueta, s datumom od 6. srpnja 1909., u kojem se navodi slanje fotografija u Split i u Beč, Karlu Wittgensteinu. Vidi u: Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Pisma u pohrani (dalje: AAMPup), oznaka pisma: 968 A1. Pisma su u vlasništvu dr. sc. Mate Meštrovića, pa mu najljepše zahvaljujemo što nam je dopustio uvid u sadržaj, te na dozvoli za njihovo objavljivanje.

1909.) s Jacobove fotografije iz Fototeke Galerije Meštrović [sl. 66].¹²⁴ Ne može se sa sigurnošću odrediti koju je brončanu vazu izložio pod rednim brojem 1221, no u Fototeci Galerije Meštrović čuva se Druetova fotografija prije spominjane *Vaze dugoga vrata* (FGM–1180–37) [sl. 32] pa je možda riječ o njoj. Kamena *Glava žene* (redni broj 1222) možda se odnosi na *Veliku žensku glavu* [sl. 67], a mramorni *Portret Gospođice M. P.*, izložen pod rednim brojem 1224, možda na mramorni *Portret žene* (Pariz, 1909.) [sl. 68].

Uz recentna djela, izložio je i nekoliko ranijih, nastalih još u Beču, poput sadrene *Strasti* iz 1904. pod rednim brojem 1217 [sl. 69] te studije za spomenuti *Spomenik pjesniku* iz 1906. godine (redni broj 1219) [sl. 38]. Skulpturu pod rednim brojem 1228, sadrenoga *Dalmatinskog seljaka*, moguće je povezati s *Portretom starca*, također iz bečkoga razdoblja, koji se usporedno navodi i kao *Glava dalmatinskoga seljaka*, odnosno *Glava dalmatinskoga ribara* [sl. 70].¹²⁵ Za dvije sadrene skulpture pod rednim brojevima 1216 i 1223 (*Studija žene (fragment)* i *Glava seljaka*), nedostaju podatci koji bi omogućili atribuciju. Godine 1909. na *Salon de la Société nationale des beaux-arts* zastupljen je s tri skulpture, dvije se ponovno vezuju uz *Kosovski ciklus* (*Fragment žene (Udovica)* i *Arhitektonski fragment*), a treća je vaza.¹²⁶ Ni jedno djelo ne može se atribuirati, s obzirom na to da imaju nazive koji se odnose na više skulptura koje Meštrović oblikuje u to vrijeme u Parizu.¹²⁷

Izložbene manifestacije *Salon de la Société nationale des beaux-arts* i *Salon d'Automne* ukazale su se kao glavne platforme promocije kiparskog motiva torza i afirmacije principa fragmentarnosti, koji su ključni za temu ove disertacije, jer predstavljaju sukus modernističke reinterpretacije klasične tradicije. Taj proces istraživanja koji je započeo Auguste Rodin, nastavila je sljedeća generacija francuskih i europskih kipara. Stoga je bilo potrebno načiniti sažet pregled Meštrovićeva sudjelovanja na ovim izložbama. Na njima je postupno sve više predstavljao ona ostvarenja na kojima je prisutan spomenuti princip, a koji je intenzivno razrađivao tih pariških godina kada je djelovao u neposrednoj blizini Rodina i Bourdellea.

¹²⁴ Istu je skulpturu, za koju se danas ne zna gdje se nalazi, Sandi Bulimbašić identificirala kao skulpturu *Curica*, nastalu 1905. u Beču. Prema crtama lica vjerojatnije je da se radi o portretiranoj djevojci, mladoj ženi, a ne djetetu. Usp.: Sandi Bulimbašić, „Prilog identifikaciji djela Ivana Meštrovića na izložbama u prva dva desetljeća 20. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (2015.), str. 150.

¹²⁵ Vidi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 94–95, 225.

¹²⁶ *Société nationale des beaux-arts, reconnue d'utilité publique, Salon de 1909 (XIXe exposition) – catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs, Exposés au Grand Palais*, katalog izložbe (Pariz, Grand Palais, 15. 4.–30. 6. 1909.), Pariz: Société nationale des beaux-arts, 1909. Na str. 286. nabrojani su sljedeći Meštrovićevi radovi: 1925. Un vase, 1926. Fragment femme (veuve) i 1927. Fragment (architectures). Popis djela prvi put je donesen u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 66.

¹²⁷ Vaze iz toga razdoblja obrađene su u: Duško Kečkemet, *Katalog radova*, 2019., str. 72, 74.

3.2.1. Prisutnost Ivana Meštrovića u pariškoj likovnoj kritici 1908. i 1909. godine

Meštrovićeva pariška kritička fortuna, koja se ovom prilikom proširuje u hrvatskoj literaturi neobjavljenim bibliografskim jedinicama, zanimljiva je stoga što precizno notira njegovu transgresiju od rodenovske, bečke, impresionističke poetike prema stilu arhaističkoga monumentalizma. Povodom prvoga pariškoga predstavljanja Meštrović je u jednoj kritici izložbe *Salon d'Automne* ocijenjen kao „plemenit i sjajan“.¹²⁸ Napominjući kako bi se u izlaganju skulptura i djela primijenjenih umjetnosti trebalo ubuduće uvesti više reda i metode, kritičar i književnik Roger Marx (1859.–1913.), ističe kvalitetu inozemnih umjetnika – Kafke, Meštrovića, Bugattija, Soudbininea, koji su „ujedinili, po veliku cijenu, skupine najvećega značenja“.¹²⁹ Književnik i esejist Charles Morice (1860.–1919.) zapisao je pak sljedeće u opsežnijem osvrtu na Meštrovićeva ostvarenja: „Divio sam se, zabrinuto u početku, čudnim djelima gospodina Ivana Meštrovića, a onda s radošću uvjerljivosti *Nevinosti*, *Napuštene*, *Studije žene*. U najbržim sintezama, koje se, čini se, posebno usmjeravaju, ako ne i isključivo, na inteligenciju, osjetljivost također pronalazi svoj udio u prepoznavanju dvostrukog uzbuđenja prirode: izrazu unutarnjeg života, na licima, i u titranju puti koje odaju tjelesni modeli. I sve to odjekuje spokojem, koji uistinu ima religioznu težinu.“¹³⁰

Kritičar Pierre Hepp (1882.–1948.) uočava harmoniju Meštrovićevih sadrenih i mramornih skulptura, ali dodaje i negativne tonove u svojem osvrtu:

„Ova slučajna napomena ostavlja netaknute ozbiljne osobine gospodina Meštrovića, koji nikada ne izaziva osmijeh. Jedna ljubomorna i tiranska savjest određuje precizan rad gospodina Meštrovića. Ništa joj ne promiče od mnogih detalja modela i ona ne pristaje žrtvovati ni jednu od individualnih ekspresija ideje. Tako da kod gospodina Meštrovića moć mašte podupire neprekinutu borbu protiv snage opisivanja, čijoj težini redovito podliježe. Rezultat su čudna djela, istovremeno analitička i sintetička, koja iskazuju pretjeranu iskrenost, obeshrabruju, jer njihov estetski značaj nije jednak zbroju umora koji su uzrokovale. Gospodin Meštrović barem slijedi svoje sklonosti i ima priliku, ako se pojednostavi, da to bude njegova prava priroda.“¹³¹

¹²⁸ F. M., „Le mois artistique – Au Salon d'automne“, u: *L'Art et les Artistes*, Pariz, listopad 1908.–ožujak 1909., str. 79–80. Članak je prvi put donesen u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, u: *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu*, 2015., str. 64.

¹²⁹ Roger Marx, „Le vernissage du Salon d'Automne“, u: *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, Pariz, 10. listopada 1908., str. 328.

¹³⁰ Charles Morice, „Art Moderne – La sixième Exposition du Salon d'Automne“, u: *Mercure de France: série moderne*, Pariz, 1. studenoga 1908., str. 163–164. Inače Charles Morice bio je autor predgovora Rodinovoј knjizi *Francuske katedrale* (1914.).

¹³¹ Pierre Hepp, „Le Salon d'Automne“, u: *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Pariz, srpanj 1908., str. 398–399. Prijevod B. V.

Ipak, na kraju mu priznaje prednost pred ostalim kiparima: „Daleko je ispred gospodina Kafke, koji se još nije odlučio između gospodina Rodina, École des Beaux-Arts i gospodina Troubetzkoya.“¹³²

Izlaganje na istoj izložbenoj manifestaciji 1909. godine popraćeno je ovom opservacijom: „Hrvatski kipar Meštrović, pokazuje niz barbarskih djela u kojima likovi imaju prapovijesne sirove glave, neposlušnu kosu, niska čela, stavove (...) koji su ponekad jedinstveni. Ne nedostaje im određena surova sila.“¹³³ U kritici izložbe *Salon de la Société nationale des beaux-arts* objavljenoj u listu *Gil Blas* tek je spomenut među izlagačima.¹³⁴ Autor članka, poznati francuski kritičar Louis Vauxcelles (1870.–1943.), upozorava kako na izložbi te godine kiparstvo ima primat kvalitete, dok je slikarska selekcija veoma predvidljiva.

Pierre Tournier je 1911. godine, pišući o *Međunarodnoj izložbi* u Rimu, na kojoj je Meštrović izlagao u srpskom paviljonu, podsjetio da je „gospodin Meštrović više puta slao svoje skulpture na naš *Salon d'Automne*“, ali da one tamo nisu „bile dovoljno predstavljane“.¹³⁵ Prisutnost na pariškim izložbama 1908. i 1909. godine bit će zalog francuskom praćenju Meštrovićeva djelovanja u idućim desetljećima. Također, francuska likovna kritika bit će bitna i za buduća tumačenja, s obzirom na to da pojedini tekstovi pružaju polazište za analizu klasične komponente u Meštrovićevim djelima u međuratnom razdoblju. Tada hrvatskoga kipara prepoznaju upravo francuski povjesničari umjetnosti kao baštinika francuske kiparske škole, koja je relevantna za lučenje klasičnih elemenata u Meštrovićevu opusu.

3.3. Tradicija recepcije i reinterpretacije klasičnih elemenata u umjetnosti – od renesanse do Augustea Rodina

Interes za antičku tradiciju prvi put se deklarativno formira u razdoblju renesanse. Prvi kipar koji je skupljao antička djela bio je Lorenzo Ghiberti (1375.–1455.), no ključan je Michelangelov odnos prema antici i fragmentarnoj skulpturi, o čemu će još kasnije biti riječ.¹³⁶

¹³² Isto, str. 399. Prijevod B. V.

¹³³ F. Robert-Kemp, „Au jour le jour – Sculpture“, *Objets d'art*, u: *L'Aurore*, Pariz, 4. listopada 1909., str. 1. Članak je prvi put citiran u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 64. Prijevod B. V.

¹³⁴ Louis Vauxcelles, „Le Salon de la Société nationale au Grand Palais“, u: *Gil Blas*, Pariz, 14. travnja 1909., str. 2. Članak je prvi put citiran u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., 66. Prijevod B. V.

¹³⁵ Pierre Tournier, „Les arts“, u: *Pan*, Lyon, siječanj 1911., str. 542.

¹³⁶ Više o Michelangelovu shvaćanju antike u: Jean-René Gaborit, „Michel-Ange: entre fragment et inachevé“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 85–95.

Klasični *revival* 19. i 20. stoljeća posljedica je „doba velikih arheoloških otkrića“, od 1870. do 1914. godine, tijekom kojega su iskopavani atenska Akropola, Delfi, Delos, Olimpija, svetište Here na Samosu i Korint. Ti su pothvati punili riznice europskih muzeja, a Louvre je u tome imao vodeću poziciju.¹³⁷ Arhajska se skulptura otkriva nakon iskapanja zabatnih figura u Aegini 1811. godine, te njihova izlaganja na izložbi u Münchenu 1830. godine. No njihov izgled nije odgovarao ondašnjem ukusu, makar je danski kipar Bertel Thorvaldsen (1770.–1844.), koji ih je restaurirao, pokušao oblikovati originalna djela u tom stilu. Daljnjim arheološkim istraživanjima, pogotovo onima u osamdesetim godinama 19. stoljeća, arhajska skulptura postaje sve poznatija, a krajem 19. i početkom 20. stoljeća privlači veću pozornost pa je tako zaokupila pažnju umjetnika, koji ugrađuju njezine značajke u moderno kiparstvo i slikarstvo.¹³⁸

Pablo Picasso tijekom studija na madridskoj Kraljevskoj akademiji San Fernando crta antičke kopije, te poput mladoga Meštrovića izražava bunt protiv nastavnoga programa. Godine 1906. počinje zalaziti Louvre. Na slici *Dva mladića* čistoća [sl. 71] i proporcije muških aktova korespondiraju sa skulpturama kurosa [sl. 72], a kao evidentni reperi naziru se antičke vaze u pozadini.¹³⁹ Shematizirane figure naricatelja koji si čupaju kose na fragmentima geometrijskoga kratera koji se čuvaju u Louvreu [sl. 73], bile su izravna inspiracija za Picassovu seriju studija za tijelo *Gospođice* sa strukom ose i uzdignutih ruku [sl. 74].¹⁴⁰

U kiparstvu vodeću ulogu u recepciji, promociji i reinterpretaciji antičke baštine ima Auguste Rodin. Véronique Mattiussi donosi važan Rodinov citat iz članka „Vénus. À la Vénus de Milo“ objavljenoga u ožujku 1910. godine u časopisu *L'art et l'artistes* (ožujak 1910.): „U Louvreu, nekoć, poput svetaca redovniku u njegovu samostanu, bogovi s Olimpa su mi kazivali sve što mladom čovjeku može biti korisno čuti; kasnije, oni su me štitili i inspirirali; nakon odsutnosti od dvadeset godina ponovno sam ih našao s neizrecivim ushićenjem i razumio sam ih.“¹⁴¹ Rodinovo referiranje na antičku i renesansnu tradiciju izravno je utjecalo na iduću generaciju kipara.

¹³⁷ Više o utjecaju arheoloških istraživanja na klasični *revival* u: Christopher Green, „There is“, 2011., str. 6.

¹³⁸ *Greek Sculpture: Archaic Period (c.600–480 BCE)*, <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/greek-sculpture-archaic-style.htm> (pregledano 28. prosinca 2014.)

¹³⁹ Vidi u: Christopher Green, „There is“, 2011., str. 5–6.

¹⁴⁰ Isto, str. 6.

¹⁴¹ Vidi u: Véronique Mattiussi, *Idées reçues – Auguste Rodin*, Pariz: Éditions Le Cavalier Bleu, 2011., str. 53. Prijevod B. V.

3.3.1. Fragment u povijesti europskoga kiparstva – od Michelangela do Rodina¹⁴²

Prepoznavanje autonomne i estetske samodostatnosti fragmenta u povijesti europskoga kiparstva započinje s *Belvederskim torzom* [sl. 75]. Mramorna figura sjedećega muškarca natprirodne veličine iz 1. st. pr. Kr. djelo je atenskoga kipara Apolonija, umjetnika neoatičke škole, koji je najvjerojatnije bio nadahnut brončanom skulpturom iz prve polovice 2. stoljeća pr. Kr. Tradicionalno se torzo identificira kao Heraklo, a prema nekima riječ je o Ajaksu, prikazanom u trenutku dok kontemplira samoubojstvo.¹⁴³ Skulptura, otkrivena prije 1432. godine, ušla je u papinsku zbirku početkom 16. stoljeća, te je smještena u dvorište vatikanskoga Belvedera, s drugim poznatim antičkim djelima. Slava *Belvederskoga torza* proširila se i zbog činjenice da ga se Michelangelo nije usudio restaurirati, smatrajući ga savršenim kakav jest.¹⁴⁴ U torzu je vidio predmet koji je utjelovio moć kipara da nadiđe prirodu i da samostalno ostvari potencijal vlastite kreativnosti.¹⁴⁵ Štoviše, ta ga je skulptura inspirirala pri osmišljavanju idealizirana Adamova tijela na freski u Sikstinskoj kapeli [sl. 76], kao i za druga naslikana i iskiparena tijela.¹⁴⁶ Michelangelo se čak proglasio njegovim učenikom.¹⁴⁷ *Belvederski torzo* postao je čest predmet citata u kiparstvu, slikarstvu i grafici, a u 17. stoljeću, kada su sve značajne škole i umjetnički atelijeri posjedovali njegove kopije, ustoličio se kao simbol kiparstva.¹⁴⁸ Zanimljiv je podatak da *torso* na njemačkom jeziku znači ‘torzo’, ali i ‘nepotpuno djelo’.¹⁴⁹

I Meštrović se osvrnuo na važnost ovoga fragmenta, doduše mnogo kasnije nego što je počeo primjenjivati načelo fragmentarnosti. Godine 1926. u eseju o Michelangelovoj umjetnosti ovako se referirao na njega:

¹⁴² U povijesti umjetnosti razmatranje važnosti fragmenta i njegova utjecaja na modernu umjetnost započinje knjigom J. A. Schmolla gen. Eisenwertha – *Der Torso als Symbol und Form*, Baden-Baden: Bruno Grimm, 1954. God. 1959. André Chastel sudjeluje na simpoziju *Das Unvollendete als Künstlerische Form: ein Symposium*, koji je u Bernu organizirao Schmoll, s izlaganjem „Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé“. Zadnji veliki prilog ovoj temi dan je izložbom i istoimenom publikacijom: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990.

¹⁴³ Više o skulpturi u: Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London: The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015., str. 238.

¹⁴⁴ Vidi u: Antoinette Le Normand-Romain, „Torse de Belvedere“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 101–102.

¹⁴⁵ Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty*, 2015., str. 240.

¹⁴⁶ Isto.

¹⁴⁷ Vidi u: Jean-René Gaborit, „Michel-Ange“, 1990., str. 88.

¹⁴⁸ Antoinette Le Normand-Romain, „Torse de Belvedere“, 1990., str. 101, 107.

¹⁴⁹ Isto, str. 107.

„Naša djela na zemlji nisu drugo do otisci krila naše duše, koja iako nisu vjekovječna ali su otisci besmrtnog bića. Krila Mikelandelove duše bila su jača, jači je bio njihov zamah, i zato su njegova djela veća i trajnija. Kad ovako mislimo, odmah nam pada na pamet Vatikanski Torzo, da ga uporedimo sa Mikelandelom, koji ga je toliko puta pomilovao. Kao što je Torzo, odoljevajući vremenu, izgubio noge i ruke a ipak ostao lijep i snažan, tako će ostati i Mikelandelovo djelo. Od velikih ostane torzo i u nedogledno vrijeme, a malima ni za dogledno ništa; velikima se najprije slome prsti, pa onda ruke i noge, a torzo im je neslomljiv, – a malima se najprije slomi torzo. Eto, to je razlika između djela i djela! Treba biti zaljubljen u vječnost, da djelo bude bar sjena njezina. Besmrtnost je u nama zatvorena kao u tamnici, treba da je pustimo na svjetlost – u harmoniju sa onim što je besmrtno oko nas i iznad nas. To je inspiracija, muza, i otkrovenje.“¹⁵⁰

Kipar koji je nametnuo fragment kao autonomnu i cjelovitu kiparsku formu bio je Auguste Rodin.¹⁵¹ Prvo fragmentarno djelo nastalo je pukim slučajem, koji je Rodin odmah prigrlio, prepoznavši u njemu novu estetsku i simboličku vrijednost. U dosluhu s helenističkom tradicijom i Michelangelom oblikovao je 1864. godine skulpturu *Čovjek sa slomljenim nosom* [Sl. 77]. Zbog vrlo hladne zime glinena glava se smrznula i napukla, cijeli stražnji dio je otpao, a skulptura je svedena na masku. Kao fragment, bila je odbijena za izlaganje na *Pariškom salonu* [sl. 78].¹⁵² Kipar je portret siromaha zvanoga Bibi smatrao svojom „prvom dobrom skulpturom“.¹⁵³ Godine 1874. upotrijebio je *Belvederski torzo* u gotovo originalnoj veličini za motiv arhitektonske dekoracije na Palači Akademije u Bruxellesu, i to u funkciji simbola medija skulpture.¹⁵⁴ Odnosom prema *Belvederskom torzu*, koji uzdiže od umanjenog atributa do nositelja i glavne teme kompozicije, Rodin iskazuje bliskost s Michelangelom. Samo tri godine kasnije francuski umjetnik oblikuje prva torza: *Torzo* [sl. 79] i *Torzo Ugolina* [sl. 80]. I u oblikovanju paradigmatškoga *Mislioca* (1881.–1882.) [sl. 81], napose u njegovoj fragmentarnoj studiji, torzu, prepoznaje se pozivanje na ovaj antički uzor.¹⁵⁵

Osim što se divio antičkim djelima u francuskim, britanskim i talijanskim muzejskim zbirkama, i sam je 1893. godine zasnovao kolekciju. Svoje je primjerke uglavnom nabavljao

¹⁵⁰ Ivan Meštrović, „Mikelandelo (uvod u studiju)“, u: *Nova Evropa*, knj. XIV, Zagreb, 11. studenoga 1926., str. 245. Isti odlomak, u ponešto izmijenjenoj inačici nalazi se i u: Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji umjetnika o umjetniku*, Zagreb: Školska knjiga, 2010., str. 7–8.

¹⁵¹ Dominique Viéville, „Rodin, fragments et assemblages“, u: *La passion à l'œuvre. Rodin et Freud collectionneurs*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 15. 10. 2008.–22. 2. 2009.), Pariz: musée Rodin, 2008., str. 161.

¹⁵² Vidi u: Véronique Mattiussi, „Život i djelo“, 2015., str. 21.

¹⁵³ Isto.

¹⁵⁴ Antoinette Le Normand-Romain, Martine Denoyelle, Emmanuel Schwartz et al., *Rodin, La lumière*, 2013., str. 93.

¹⁵⁵ Vidi u: Catherine Chevillot, „L'Enfer et la sculpture au XIXe siècle“, u: *L'Enfer selon Rodin*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 18. 10. 2016.–22. 1. 2017.), Pariz: musée Rodin, 2016., str. 26.

kod pariških antikvara, pomagali su mu prijatelji i suradnici, poput Antoinea Bourdellea.¹⁵⁶ Antičke skulpture izlagao je u neposrednoj blizini vlastitih djela, kako bi još više naglasio bliskost svoje estetike s onom antičkom.¹⁵⁷ Zbirka je postavljena u Meudonu, u vrtu vile i po peristilu paviljona Alma, na naizgled neuredan, no veoma intiman način, koji je odražavao Rodinov doživljaj posjeta vatikanskim zbirkama [sl. 82].¹⁵⁸ Sakupljao je fragmente i svojim se svjesnim odabirom, te jasnim izricanjem divljenja prema formi koju je u njezinoj necjelovitosti smatrao savršenom, pobunio protiv tradicije, aktualne još koncem 18. stoljeća, po kojoj „skulptura ne može ostati osakaćena i fragmentarna“.¹⁵⁹

Znakovit je i postupak asamblaža,¹⁶⁰ to jest Rodinovo spajanje ženskih torza s originalnim antičkim vazama, iz zbirke, i njihovim odljevima. Fragmentarne aktove aplicirao je na vanjske stijenke ili ih je stavljao u vaze, čime se asocira aranžiranje cvijeća [sl. 83]. Kolekcija se na taj način postulira kao živi, promjenjivi organizam, kao pripadajući dio moderne umjetnost, a ne kao relikv prošliosti. Rodin je u svrhu eksperimentiranja stvorio repozitorij fragmenata glava, savijenih i ispruženih ruku i nogu, koje je reproducirao u serijama.¹⁶¹ Gdje kad je svojim fragmentarnim skulpturama kao postament namijenio replike antičkih stupova.

Ono što je bilo antičkoj skulpturi tijekom vremena slučajno oduzeto, za Rodina je postao namjerni i svjesni postupak koji skulpturu svodi na njezinu esenciju.¹⁶² Sažimanjem mase, lišavanjem svega suvišnoga, ponajprije slojeva narativnosti, Rodin iz kiparske forme izvlači njezin apsolutni i autonomni potencijal. Fragmentarnošću je na skulpturi *Čovjek koji hoda* (1907.) dodatno naglasio dojam pokreta, koji se ostvaruje u ritmu pomaka među nogama, pri čemu su ruke i glava doista suvišne [sl. 84]. Kao što je Leo Steinberg ustvrdio, Rodinovi fragmenti utjecali su na revidiranje samoga pojma skulpture: portretna poprsja smatrana su kao *pars pro toto*, utjelovljenje dijela koji označuje cjelinu.¹⁶³ Rodinov rad tražio je proširenje te

¹⁵⁶ Bénédicte Garnier, „Tel un dieu antique“, u: *La passion à l'œuvre. Rodin et Freud collectionneurs*, katalog izložbe (Pariz: musée Rodin, 15. 10. 2008.–22. 2. 2009.), Pariz: musée Rodin, 2008., str. 70.

¹⁵⁷ Isto, str. 75.

¹⁵⁸ Više o zbirci: Pascale Picard, „Meudon, l'atelier sacré“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles, musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.) Pariz: Gallimard, 2013., str. 47.

¹⁵⁹ Hélène Marraud, *Un main révèle l'homme*, Pariz: Éditions du musée Rodin, 2006., str. 35.

¹⁶⁰ Termin asamblaža u kontekstu Rodinovih skulptura preuzet je iz francuske povijesti umjetnosti. Vidi: *Rodin u Meštrovićeve Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, str. 127–132.

¹⁶¹ Danas se gotovo šest tisuća fragmenata, skulptura u sadri i terakoti čuva u musée Rodin u Parizu. Vidi u: Véronique Mattiussi, „Život i djelo“, 2015., str. 49.

¹⁶² Hélène Marraud, *Un main*, 2006., str. 35.

¹⁶³ Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, Oxford: Oxford University Press, 1972., str. 370.

jednostavne logike na bilo koji anatomske dio, i još više od toga: on nije više smatran dijelom cjeline, već dijelom kao cjelinom, te je fragmentu u potpunosti imanentna cjelovitost.¹⁶⁴

Osim što je načelo fragmentarnosti utjecalo na cijelu generaciju francuskih kipara i inozemnih kipara koji su početkom 20. stoljeća djelovali u Parizu, odjek se na razini forme i nostalgije za iščezlim svijetom prenio i u druge umjetnosti – u poeziju britanskih autora T. S. Eliota (1888.–1965.) i Wystana Hugh Audena (1907.–1973.), američkog autora Ezre Pounda (1885.–1972.) i Grka Konstantina Kavafisa (1863.–1933.).¹⁶⁵ Princip koji je svojom oblikovnom i idejnom pojavnošću snažna poveznica između moderne umjetnosti i antičkoga perioda, otvara put daljnjem redefiniranju kiparske forme. Ona će se u idućim desetljećima dodatno pojednostaviti i osloboditi od nužnosti deskripcije i naracije, koje su determinirale kiparstvo u 19. stoljeću. I u tome će procesu kipari poput Bourdellea, Maillola te Meštrovića idealni komparativni materijal ponovno nalaziti u arhajskoj skulpturi.

Od 80-ih godina 19. stoljeća, a još intenzivnije od 90-ih, Auguste Rodin počinje izlagati fragmente na izložbama, na primjer na izložbi *Rodin – Monet*, na kojoj je predstavio dva torza i dvije maske, kao i na izložbi *Salon de la Société nationale des beaux-arts* iduće godine.¹⁶⁶ Od razdoblja oko 1905. godine, torzo postaje jedan od omiljenih motiva kipara kao što su Lucien Schnegg (1864.–1909.), Bernhard Hoetger (1874.–1949.), Raymond Duchamp-Villon, koji 1908. godine na *Salon d'Automne* izlaže sadreni *Torzo nagnute žene* [sl. 85], Aristide Maillol, Constantin Brâncuși, Alexander Archipenko (1887.–1964.), Alfred Janniot (1889.–1969.), Ossip Zadkine (1890.–1967.), Alberto Giacometti, Eduardo Chillida (1924.–2002.) i Eugène Dodeigne (1923.–2015.).¹⁶⁷ I Henri Matisse, koji je na početku Rodinovim skulpturama zamjerao fragmentarnost, 1908. godine na *Salon d'Automne* izlaže skulpturu *Sluga bez ruku* [sl. 86].¹⁶⁸ Što se kritičke recepcije tiče, često se Rodinu zamjerila nedovršenost njegovih skulptura. To je bio slučaj s *Unutarnjim glasom*, izlaganim 1897. na *Salon de la Société nationale des beaux-arts*¹⁶⁹ [sl. 87], ali i s *Whistlerovom muzom*, izlaganom 1908. godine [sl. 88].¹⁷⁰ Meštrović na spomenutim manifestacijama nije izlagao torza, već druga fragmentarna

¹⁶⁴ Isto.

¹⁶⁵ Pierre Pachet, „Regard rétrospectif“, u: Pierre Pachet, Antoinette Le Normand-Romain, *Du fragment*, Pariz: Institut national d'histoire de l'art, Pariz: Éditions Ophrys, 2011., str. 18.

¹⁶⁶ Dominique Viéville, „Rodin, fragments“, 2008., str. 162.

¹⁶⁷ Antoinette Le Normand-Romain, „‘Êtreindre sans bras et tenir sans mains’: Rodin et la figure partielle“, u: Pierre Pachet, Antoinette Le Normand-Romain, *Du fragment*: Pariz, Institut national d'histoire de l'art, Pariz: Éditions Ophrys, 2011., str. 57.

¹⁶⁸ Isto, str. 45.

¹⁶⁹ François Blanchetière, „Rodin, la Voix intérieure“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles: musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, 2013., str. 182–183.

¹⁷⁰ Hélène Marraud, *Un main*, 2006., str. 27.

ostvarenja, poput *Udovica*. No, francuski istraživači u kontekstu povezanosti salona i torza spominju mramorni torzo *Banovića Strahinje* (Pariz, 1908) kao dokaz izravne recepcije Rodinove invencije [sl. 89].¹⁷¹ Znakovito je što se uz pojedine nazive njegovih skulptura izloženih 1909. na *Salon d'Automne* u zagradi navodi da je riječ o fragmentu: *Glava heroja, Udovice, Studija žene, Karijatida*.¹⁷²

3.3.2. Primjena načela fragmentarnosti u Meštrovićevoj umjetnosti

U analizama likovnoga odnosa Augustea Rodina i Ivana Meštrovića uglavnom se inzistiralo na tome da je njihova srodnost prisutna u Meštrovićevu bečkom razdoblju, te da s dolaskom hrvatskoga umjetnika u Pariz i početkom rada na *Kosovskom ciklusu* slabi utjecaj francuskoga kipara, a da jača utjecaj germanskih kipara.¹⁷³ Meštrović u pariškom razdoblju odustaje od impresionističkog oblikovanja, komponiranja grozdastih kompozicija i simbolističkih tema. Promjenom tematskoga i stilskoga fokusa, kipar ukružuje i pojednostavljuje formu, stavlja naglasak na pojedinačne figure, parove i osobito na fragmente (glava, torzo, ruka). Dalibor Prančević također primjećuje srodnost s Rodinovim rješenjima: „Često se isticalo kako Rodinov utjecaj slabi Meštrovićevim dolaskom u Pariz, međutim, upravo će u Parizu Rodinov koncept polifokalne skulpture Ivan Meštrović dovesti do kraja.“¹⁷⁴

Zapravo je Rodinovu, a i Michelangelovu, pouku o fragmentarnosti prihvatio još kao student oblikujući kompozicije kojima izolira upravo one dijelove figure koji su bitni za simbolički i dramatični dojam djela [sl. 90].¹⁷⁵ Za Rodinove je invencije Meštrović bio otvoren zbog proučavanja antičkih odljeva u gipsoteci bečke Akademije likovnih umjetnosti te zbog odlazaka u Louvre. Dosad nije zapaženo da je prilikom posjeta Augusteu Rodinu u ljetnikovcu Villa des Brillants u Meudonu zacijelo imao priliku razgledati njegovu bogatu zbirku egipatskih, grčkih i rimskih skulptura [sl. 82]. Iako Meštrović u osvrtima na druženja sa starijim kolegom ne spominje zbirku,¹⁷⁶ neosporivo ju je vidio, te je ona zacijelo, kao i Rodinove skulpture, ostavila trag u njegovim razmišljanjima o kiparskoj formi. Meštrović svoju zbirku nije formirao. Na početku karijere nije si još mogao osigurati lagodan život. Do početka 20-ih

¹⁷¹ Isto, str. 57.

¹⁷² *Société nationale des beaux-arts*, 1909., str. 66.

¹⁷³ Usp.: Ljiljana Čerina, „Je suis“, 2012., str. 19–31; Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 81–91.

¹⁷⁴ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 391.

¹⁷⁵ Na ovu je činjenicu prvi put upozoreno u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 44.

¹⁷⁶ Ivan Meštrović, „Nekoliko uspomena“, 1939., str. 13.

20. stoljeća nije imao trajno mjesto boravišta i rada na kojem bi smjestio sve svoje radove, a kamoli ovakvu zbirku. Međutim, tijekom godina na svojim je putovanjima sakupio velik fond fotografija i reprodukcija antičkih djela i arhitekture, Michelangelovih ostvarenja i djela drugih renesansnih umjetnika.¹⁷⁷ Prije spomenuta kolekcija dio je Fototeke Galerije Meštrović i u ovoj disertaciji služi kao krucijalna referenca i izvor vizualnoga materijala za razmatranje teme.¹⁷⁸

Jedan od najindikativnijih primjera recepcije fragmentarnosti u Meštrovićevu stvaralaštvu jest motiv torza. Prvi put ga je obradio u mediju crteža 1904. godine u Beču (*Povratak k heroizmu*) [sl. 91], a u *Kosovskom ciklusu* 1908. godine u Parizu razvio je torzo kao samostalnu temu. Oblikuje *Banovića Strahinju*, skulpturu gotovo iste kompozicije kao torzo na spomenutom crtežu, na kojem također prikriva genitalije – na ranijem dijelu, crtežu, sakriva ih klečeća muška figura.¹⁷⁹ Na skulpturi su reducirane i dodatno asimilirane u blok, iz kojega izranja muški torzo po Michelangelovu i Rodinovu načelu „rasta iz kamena“.

Mutilacija je u opreci s virilnošću fragmentarne figure, koja je naglašena simetrijom i muskulaturom. Sama nagost sugerira herojski moment, koji je usklađen s kontekstom bitke. Iako je u pojedinim istraživanjima isticano kako Meštrović u *Kosovskom ciklusu* odstupa od klasičnih kanona i ideala ljepote,¹⁸⁰ negiranje ili umanjivanje spolnih obilježja izričita je referenca na antičke uzore. U klasičnoj grčkoj plastici na prikazima mladića, atleta i ratnika spolovila su umanjena, kako bi se uputilo na moralne vrijednosti, koje dodatno naglašavaju ideali tjelesne ljepote.¹⁸¹ Taj će se oblikovni element uskladiti s modernističkim interesom za sabijeno i koncizno oblikovanje mase, a gdjegdje će se uskladiti i s avangardnim tendencijama.¹⁸²

¹⁷⁷ Prvo studijsko putovanje u Italiju Meštrović poduzima 1907., potom 1910. i 1913. posjećuje London, u kojem će često boraviti tijekom Prvoga svjetskog rata. U tom periodu živi i radi u Rimu. Godine 1927. posjećuje Egipat, Palestinu i Grčku. Velik broj fotografija nosi pečat Fratelli Alinari – najstarije svjetske fotografske tvrtke, osnovane u Firenci 1852. godine. Za sada se ne zna kada i gdje je Meštrović prikupljao fotografije i reprodukcije. Značenje ove kolekcije prvi put je istaknuto u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa i dviju Afrodita. Klasično poimanje tjelesnosti“, u: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 26. 1.–26. 2. 2016.), (ur.) Dalibor Prančević, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016., str. 55, 73, 75.

¹⁷⁸ Fotografije pripadaju zbirci fotografija koju je 1956. godine Ivan Meštrović darovao Galeriji Meštrović. Vidi u: ***, „Meštrović poklonio galeriji svoju biblioteku“, u: *Slobodna Dalmacija*, 10. ožujka 1956.

¹⁷⁹ Dalibor Prančević, „Nelagoda tijela“, 2016., str. 17.

¹⁸⁰ Isto, str. 18.

¹⁸¹ Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty*, 2015., str. 115.

¹⁸² U daljnjem i radikalnijem razvijanju forme i modernizma prema avangardnim tendencijama izdvaja se ostvarenje Jacoba Epsteina *Metalni torzo iz 'Bušilice kamena'* (1913.–1915.). Skulptura koja utjelovljuje zanimanje za mehanizaciju, utjecaje futurizma i vorticisma, iako ima nadodane ruke i glavu, određena je stamenom simetrijom torza čija je muskulatura prevedena u mehaničku strukturu. Prije lijevanja u bronzu Epstein je uklonio bušilicu te odrezao figuru iznad pasa kako bi time iskazao ranjivost i nemoć čovjeka – stroja, nekoč prijeteće figure. Više o skulpturi na mrežnoj stranici muzeja Tate u čijem se fundusu skulptura nalazi: *Sir Jacob Epstein, Torso in Metal from 'The Rock Drill', 1913–4*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340> (pregledano 20. travnja 2018.)

Meštrovićevi fragmenti nisu pripremna etapa ili rezultat oduzimanja, već konačna djela. Unutar *Kosovskoga ciklusa* Meštrović stvara mnoštvo monumentalnih i fragmentarnih muških i ženskih figura. Simbolička nabijenost emocijama ratničke srdžbe i tuge udovica koje oplakuju gubitak dramatski je iskazana naglim prekidom kiparske forme, oduzimanjem onoga što se očekuje i što treba biti nadoknađeno u oku promatrača. Najizrazitiji primjeri primjene načela fragmentarnosti su *Udovica* (1908.) [sl. 92], *Rob* (1908.) [sl. 102], *Udovice* (1909.) [sl. 65] i *Miloš Obilić* (1908.) [sl. 93], kojim je Meštrović u jezik arhaističkoga monumentalizma transponirao rješenje iskoraka *Čovjeka koji hoda*.¹⁸³ Skulpturu odlikuje upečatljiva kompozicija, koju je Zvonko Maković analizirao na sljedeći način: „Profilni položaj glave, karličnog pojasa i jakog iskoraka prekinut je u sredini širokim postavom ramena, grudi i gornjeg dijela trbuha čime je pokret dobio na snazi i brzini.“¹⁸⁴ Ovakvim načinom komponiranja dijelova tijela – koji međusobnim oprekama, raspoređivanjima u osi plitke ravnine, ističe napetost forme – Meštrović potvrđuje poznavanje rješenja predstavnika realističnoga smjera u starogrčkom kiparstvu. Primjerice Mirona (djelovao u prvoj polovici 5. st. pr. Kr.), koji je skulpturom *Diskobola* ustoličio novi kanon nagoga muškog tijela. Kanon je počivao na „sintezi umjetno spojenih elemenata koji čine apstraktni ideal profinjene muške ljepote, sazdane kroz niz binarnih oprečnosti“¹⁸⁵ [sl. 94].

Uz *Miloša Obilića* u najkvalitetnija djela ciklusa, prema ocjenama hrvatskih povjesničara umjetnosti, ubraja se *Sjećanje* [sl. 95]. Vera Horvat Pintarić u tom aktu uz načelo *rasta iz kamena* prepoznaje i Michelangelove principe građenja kompozicije – „prinudu bloka“, prema kojoj je oblikovao *Robove* i položaj tijela skulpture *Noć* u firentinskoj kapelici Medicejaca.¹⁸⁶ Meštrović će ovu kompoziciju ponoviti i u zagrebačkom razdoblju, kada je načinio cjelovitu skulpturu *Sjećanje II* (1928.–1929.) [sl. 96]. U međuratnom je razdoblju pri oblikovanju ženskih aktova vrlo često posezao u repozitorij Michelangelovih kompozicija, koje je varirao i prilagođavao vlastitim htjenjima i tendencijama ondašnjega neoklasicizma.

Uz imenovane junake, čiji su podvizi opjevani u narodnim pjesmama, Meštrović stvara nekoliko anonimnih, ranjenih ratnika, u literaturi neobrađivanih i neobjavljenih. U londonskoj

¹⁸³ Usporedba *Čovjeka koji hoda* s *Milošem Obilićem* spominje se u: Flavio Fergonzi, „Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889–1915)“, u: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 89–90 (veljača–travanj, 1998.), str. 40–73.

¹⁸⁴ Zvonko Maković, „Kipar Ivan Meštrović“, u: *Meštrović: u povodu 100-obljetnice rođenja Ivana Meštrovića (1883–1983)*, Vrpolje: Spomen-galerija „Ivan Meštrović“, Slavonski Brod: Odbor za obilježavanje 100-obljetnice rođenja Ivana Meštrovića, Čakovec: RO „Zrinski“ TIZ, 1984., str. 21.

¹⁸⁵ Ian Jenkins, „The human body in Greek art and thought“, u: Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London, The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015., str. 24.

¹⁸⁶ Vera Horvat Pintarić, *Tradicijska i moderna*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka, 2009., str. 601.

monografiji u popisu djela pod rednim brojevima 117. i 118. navedene su skulpture – *Ranjeni kosovski borac* i *Drugi ranjeni kosovski borac*.¹⁸⁷ Kao vrijeme i mjesto nastanka navedeno je Pariz, 1909., a pod mjestom (tadašnjega) smještaja spominje se Split. Riječ je najvjerojatnije o sadrenim skulpturama *Ranjeni junak* i *Muški akt*. Obje je skulpture u Parizu fotografirao Eugène Druet. Torzo *Ranjeni junak* naglašene muskulature, dramatično zgrčen ponad pripadajućeg mu fragmenta arhitektonske dekorativne plastike, doimlje se poput fragmenta devastiranoga hrama [sl. 97]. Modelacija *Muskog akta*, uspravno postavljenog borca, fragmentarno prekinutih ekstremiteta, puno je mekša, muskulatura je ublaženija, te izraz lica umjesto srdžbe i ponosa odaje bol, čime kipar uvodi drugačiji emotivni naboj i sadržaj u temu bitke [sl. 98]. Stilski i sadržajno ta je skulptura karika prema „postvidovdanskim“ muškim aktovima antijunaka.

Skulptura *Majka Jugovića* (Pariz, 1908.) na intrigantan način spaja fragment muške ruke s fragmentarno koncipiranom figurom starice [sl. 99], veoma slične skulpturi *Starica*, koju je Meštrović oblikovao iste godine u Parizu [sl. 100]. Kipareva inscenacija poziva se na prizor iz narodne pjesme *Smrt majke Jugovića* i istoimene drame Ive Vojnovića (1907.), u kojem majci dva gavrana bacaju u krilo ruku njezina sina Damjana, poginuloga na Kosovom polju. Fragment ruke Meštrović obrađuje u studijama ruku sa šakom dolje i sa šakom gore, koje je načinio 1908. godine u Parizu za Karla Wittgensteina.

Meštrović se fragmentarnom ljudskom figurom bavio i na pripremim crtežima za skulpture, poput *Studije za dvije udovice* [sl. 101]. Figure udovica bit će pogodne za uvođenje erotskih podtema, a slični značenjski i narativni slojevi imanentni su i nekim muškim figurama. Fragmentarni *Rob* svojom reduciranošću i uvlačenjem prema sebi, te sagibanjem glave prema zgrčenim koljenima istovremeno odražava osjećaj muke, boli, ali i tjelesnoga užitka, sugerirajući time bliskost antičkom pojmu „lijepe smrti“ (*kalos thanatos*) [sl. 102]. Načelo fragmentarnosti kod Meštrovića konotira i političku simboliku, koju je vrlo dobro uočio Aleksandar Ignjatović, razvijajući ideje Linde Nochlin iz njezine knjige *The Body in Pieces* iz 1994. godine:

„Meštrovićeva umjetnost doista ukazuje na složen odnos između fragmentacije i rekonstitucije, zamjene i obnove, što odgovara ideji cjelovitosti i jedinstva, doslovne i metaforičke. Fragmenti *Vidovdanskoga hrama* u isto vrijeme izražavaju bojni poklič sjećanja na izgubljene stvari (to jest, predraskolnički jugoslavenski identitet) i anticipacije rekonstitucije slomljenoga tjelesnog jedinstva (aluzija na ponovno rađanje iskonske jugoslavenske nacije). Stoga, značenja

¹⁸⁷ Ivan Meštrović: *A Monograph*, 1919., str. 62.

fragmentarne forme – ne samo *Vidovdanskoga hrama* nego i jugoslavenskoga naroda – odnosi se ili na zamišljanje prošlosti ili na ‘sjećanje na budućnost’.¹⁸⁸

Ta će se simbolika oživotvorena fragmentarnošću skulptura i samoga ciklusa očitovati izložbenim inscenacijama 1910. i 1911. godine. U smislu kontinuiranog istraživanja fragmentarne forme, sukladno dominantnim temama pojedine skulpture (herojstvo, srdžba, bol, senzualnost), te zbog činjenice da Meštrović prvi u hrvatsko kiparstvo uvodi ovaj princip, *Kosovski ciklus* mora se sagledati kao važna karika hrvatskoga modernizma. Svi analizirani primjeri pokazuju promišljen pristup kojim Meštrović unutar politički determiniranoga ciklusa primjenjuje modernističke kodove, koje su razrađivali francuski suvremenici tijekom njegova boravka u Parizu. Dokaz njegove aktualnosti pronalazi se i u spomenutom podatku da je fragmentarne skulpture izlagao na pariškim izložbenim manifestacijama koje su bile ključne za propagiranje spomenutih invencija.

3.3.3. Primjeri asamblaža u skulpturama Ivana Meštrovića

Proces fragmentacije vodi Meštrovića ka drugom Rodinovu načelu – asamblažu.¹⁸⁹ Francuski kipar pronašao je poticaj u antičkim vazama iz Canose (4.–3. st. pr. Kr.), izloženima u „galeriji Campana“ u Louvreu.¹⁹⁰ Te je vaze, na koje su aplicirane ljudske figure, za svojih posjeta muzeju vjerojatno vidio i Meštrović. Princip asamblaža Meštrović je primijenio na tri skulpture. Prva je *Karijatida*, izložena na *Salon d'Automne* 1909. godine, te reproducirana u časopisu *L'Art et les Artistes* 1917. godine [sl. 103].¹⁹¹ Ženskoj figuri, koja je u kontekstu *Vidovdanskoga hrama* mišljena kao jedna u nizu skulptura nadnaravnih dimenzija u funkciji arhitektonskoga nosača, pridružio je dekorativnu vazu oblikovanu 1905. u Beču. Riječ je vjerojatno o narudžbi Karla Wittgensteina koji je u pismu od 22. listopada 1908. tražio od Meštrovića karijatidu “odjevenu”, koja bi također poslužila kao postament, a koju će vjerojatno

¹⁸⁸ Aleksandar Ignjatović, „Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism“, u: *Slavic Review*, Vol. 73, No. 4, 2004., str. 839. Prijevod B. V.

¹⁸⁹ Tema asamblaža, koja se ovdje proširuje, obrađena je u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 74–75.

¹⁹⁰ Violaine Jeammet, „Les assemblages ‘baroques’ de Canosa: une confirmation par l'antique du processus créateur chez Rodin“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles: musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, 2013., str. 258–259.

¹⁹¹ Fotografija Eugènea Drueta reproducirana je u: Armand Dayot, „Quelques notes sur l'art moderne“, u: *L'art et les artistes*, Pariz, ožujak 1917., str. 64. Usp.: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 74–75; Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 244.

Meštrović htjeti izvesti u mramoru.¹⁹² U istom pismu traži i dvije ruke u bronci kao postamente koji će nositi figure. Jedna od njih je *Antejeva desnica*. U skulpturi komponiranoj na način dekorativnoga, simboličkoga postamenta, nastaloj 1908. u Parizu, Dalibor Prančević prepoznaje inspiraciju Danteovim spjevom [sl. 104].¹⁹³ Radi se o asamblažu postamenta oblikovana u formi ruke koja u dlanu drži kubus na koji je postavljen muški torzo. *Karijatida* i *Antejeva desnica* snimljene su u pariškom fotografskom studiju Druet.

Sadrena *Antejeva desnica* izložena je pod tim nazivom na *Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi* 1908. godine u Splitu. Kompozicija je dezintegrirana na *Veliku studiju ruke sa šakom gore* [sl. 105] te na torzo koji Sandi Bulimbašić identificira kao djelo pod nazivom *Vječni idol*¹⁹⁴ [sl. 106]. Tu je skulpturu, inače jednu od studija za monumentalnoga *Miloša Obilića*, moguće identificirati kao torzo koji u ruci drži *Krilata ženska figura* (Pariz, 1908./1909.) [sl. 107]. Skulptura je navedena u *Popisu mojih stvari* iz 1941., pod brojem 53 kao *Studija za pylon (krilata figurica), bronza*.¹⁹⁵ Riječ je o krilatoj ženskoj figuri koja u rukama drži draperiju što joj se u paralelnim naborima spušta niz bedra i seže do koljena, dok njezina monumentalna inačica, *Dekoratívna figura za pylon*, u rukama uz draperiju drži i muški torzo [sl. 108]. Skulptura je još poznata i pod nazivom *Andeo smrti*.

U popisu djela u londonskoj monografiji pod rednim brojevima 139 i 140 navode se skulpture *Studija za figuru na pilonu* te *Kolosalna krilata figura (namijenjena da stoji na pilonu ispred Srpskoga paviljona u Rimu, 1911.)*, obje datirane u 1911., a kao mjesto nastanka navodi se Rim.¹⁹⁶ Suprotno navedenome, skulptura se na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu nije nalazila ispred Paviljona kraljevine Srbije, nego su, kao što je vidljivo na fotografiji, dva brončana odljeva bila postavljena na kulama s lijeve i desne strane ulaza u paviljon [sl. 109].

Istovjetnu je figuru ponovio i na crtežu, *Skici za Spomenik pobjedi*, neizvedenoj inačici za spomenik *Pobjednik* u Beogradu, na kojem je počeo raditi 1912. godine [sl. 110]. Na crtežu su dvije inačice spomenika, krilata figura postavljena je na konjsku zapregu koja se nalazi na visokom, kubusnom stupnjevanom postamentu. U tom kontekstu simboličko značenje figure postaje krilata boginja pobjede – grčka Nika ili rimska Viktorija. Skulptura izvedena za Paviljon kraljevine Srbije može se identificirati kao „simbolički prikaza *Pobjede*, glasnice bogova, ili

¹⁹² Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 166.

¹⁹³ Dalibor Prančević, „Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27 (2003.), str. 248–249.

¹⁹⁴ Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 131–132.

¹⁹⁵ Vidi u: Arhiv Galerije Meštrović, Split, Ivan Meštrović, „Popis mojih stvari u zagrebu, Splitu, Josipovcu, Ilici 12, prvi originali, maj 1941“ – „Popis stvari koje se nalaze u Splitu u mojim objektima na Mejama“, pisano vlastoručno.

¹⁹⁶ *Ivan Meštrović: A Monograph*, 1919., str. 63.

Andeo koji silazi na zemlju da bi okrunio pobjednike u oružju, atletici i pjesništvu“.¹⁹⁷ Lik krilate ženske figure preuzet iz antike čest je motiv Meštrovićevih spomenika. Kipar se za svoga boravka u Parizu (1908.–1909.) zasigurno mnogo puta u Louvreu susreo s *Nikom sa Samotrake*,¹⁹⁸ čija se fotografija nalazi u njegovoj zbirci reprodukcija antičkih djela [sl. 111].

Ovo je za Meštrovića neuobičajen primjer dvostruke primjene načela asamblaža: korištenja torza, studije za *Miloša Obilića*, za dvije kompozicije (*Antejeva desnica*, *Andeo smrti*) te inkorporiranja krilate ženske figure, Nike iz kompozicije *Andeo smrti*, u rješenje za beogradski spomenik. Ovaj postupak, iako nema značenje modernističkih eksperimenata kakve je ostvarivao Auguste Rodin u procesu rada na *Vratima pakla*, ipak predstavlja atipičan i time važan korak u Meštrovićevu kreativnom razvoju. On će uvelike odrediti i način njegova koncipiranja spomeničke plastike u međuratnom razdoblju – u smislu razvijanja određenoga tematskog i simbolističkog repertoara koji će na različite načine kombinirati. U konačnici, bitno je naglasiti da je repertoar, čiji se začetak poklapa sa zaključenjem herojskih ciklusa, formom i značenjem posve uronjen u antičku tradiciju.

3.3.4. Divergencije arhaističkoga stila: Antoine Bourdelle i Ivan Meštrović

Meštrović je u Parizu, rečeno je, stvarao u neposrednoj blizini Antoinea Bourdellea, s kojim se *susretao* i na izložbenim manifestacijama – pariškim *Salonima* i izložbama *Secesije*.¹⁹⁹ Odnos Bourdellea i Meštrovića obilježen je napetošću i kompetitivnošću, čiji je vrhunac bio prijemor povodom izložbe *XI. Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia* 1914. godine, kada je Meštrović bio optužen da je skulpturom *Srđe Zlopogleđe* [sl. 58] kopirao Bourdelleova *Herakla strijelca* (Pariz, 1909.) [sl. 112]. Taj prijemor razriješen je u Meštrovićevu korist.²⁰⁰ U musée Ingres sačuvano je, u hrvatskoj literaturi dosad nepoznato, pismo koje je Bourdelle 1. svibnja 1914. napisao prijatelju Julesu Quercyju u Montaubanu, u

¹⁹⁷ Vidi u: „Krilata ženska figura“, u: *Galerija Ivana Meštrovića – katalog stalnog postava*, (ur.) Igor Maroević, Guido Quien, Maja Šeparović, Dalibor Prančević, Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 2005., str. 98–99.

¹⁹⁸ O tome više u: Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih modela u modernoj umjetnosti: primjeri monumentalizma u spomeničkoj plastici Ivana Meštrovića“, u: *Adrias* 21 (2015.), str. 159.

¹⁹⁹ Od 1902. do 1913. godine Bourdelle je izlagao na devet izložbi *Secesije* u Beču, Zürichu, Stuttgartu i Münchenu. Vidi u: Stéphanie Cantarutti, *Bourdelle*, Pariz: Gallimard, 2013., str. 120.

²⁰⁰ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 277–279.

čijem se zadnjem odlomku spominje taj skandal.²⁰¹ Kipar izražava mišljenje da je Meštroviću „nanesena nepravda i da je čitav događaj bio nepotreban i neugodan“.²⁰²

Takve epizode kao i činjenica da su stvarali u istoj ulici u Parizu lišili su njihov odnos korespondencije, kakva je proistekla iz Meštrovićeve prijateljstva s Rodinom. Ipak, prema sjećanjima udovice Antoina Bourdellea, francuski je kipar običavao navečer dolaziti hrvatskom kolegi na kartanje.²⁰³ Da su se uvažavali, sugerira podatak da je Bourdelle posjedovao fotografije Meštrovićevih djela,²⁰⁴ kao i da je 21. listopada 1915. godine u Montaubanu sastavio pjesmu njemu u čast.²⁰⁵ Pjesma je zapravo potpora srpskoj borbi u ratu.²⁰⁶ U arhivima Muzeja Ivana Meštrovića nije sačuvan dokaz prispjeća ovoga pisma Meštroviću.

Važno je osvrnuti se na Bourdelleove zapise o mlađem kolegi, koji se nalaze u Arhivu musée Bourdelle u Parizu. Te u hrvatskoj literaturi nepoznate bilješke, a koje idu u prilog tezi o zategnutim odnosima dvojice kipara, služe kao kratke i indikativne ilustracije stilskih tendencija arhaizma koje se vezuju uz oba umjetnika, kao i uz njihove suvremenike, koji se također spominju u bilješkama. Antoine Bourdelle se osvrće na posjet *XXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* u Beču (1909.).²⁰⁷ U lapidarnim opaskama izražava stav o djelima austrijskoga kipara i slikara češkoga podrijetla Antona Hanaka (1875.–1934.) – poprsje pod nazivom *Magdalena* vidi kao „genre Mestrowitz“

²⁰¹ Fotokopija pisma nalazi se u Arhivu muzeja musée Bourdelle u Parizu. Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 2, AB/B.3.8, CORRESPONDANCE DE BOURDELLE A QUERCY 1896–1914, CORRES: DOSSIERS NOMINATIFS, JULES QUERCY, Pismo Antoina Bourdellea Julesu Quercyju u Montaubanu, 1. svibnja 1914.

²⁰² De Rome (podcrtano). Autre projet de l'état que je ne dois pas dire = est la Presse (?) et les artistes et les officiels m'ont mis au premier rang. Le premier (podcrtano u pismu) Jugez ! Un artiste Italien le Rodin de là-bas – a placé – un Serbe, sculpteur connu à Paris et (podcrtano u pismu) qui a présent est fixé à Rome – au-dessus de lui-même qui est le Rodin Italien. = Ce Serbe, Mestrovicz (podcrtano u pismu) ! Expose à Venise dans une salle immense lui seul. Mais toute la grande presse a dit. Stupéfiant : Suspende la Salle Française, révélation profonde Mestrovich vient de Bourdelle, qui, lui, dépasse tout ! Alors – le pauvre diable et sa femme faisaient peine (?) à voir = on avait l'air de dire qu'il m'avait copié – et c'est un trop grand succès – parce qu'il fait du tort à ce jeune sculpteur en me plaçant le premier = On aurait pu me louer sans l'écraser = cela nous a été pénible.

²⁰³ Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, zapis Vesne Barbić, Vanja Radauš, Dne. 16. ožujka 1966., Razgovor o Meštroviću, rukopis.

²⁰⁴ U arhivu muzeja musée Bourdelle nalazi se razglednica na kojoj je fotografija Meštrovićeve *Karijatide* i *Sfinge* na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu 1911. godine. Archives du musée Bourdelle, Pariz, Divers, AB/A 1.6.

²⁰⁵ Colin Lemoine, *La modernité de Bourdelle à travers ses rapports avec le symbolisme et ses environs*, magistarski rad, Pariz: l'Université de Paris IV–Sorbonne, 2001., str. 107. Autor samo spominje pjesmu, ne navodeći njezin sadržaj.

²⁰⁶ Pismo Antoina Bourdellea Ivanu Meštroviću, Montauban, 21. listopada 1915., Archives du musée Bourdelle, Pariz, 21 octobre 1915. Montauban. / Au Sculpteur Serbe Mestrovich. / Depuis le début de la guerre / je fais les vœux les plus ardents / pour que l'admirable nation Serbe / soit sauvée et agrandie. // Je l'ai plus haute religion / pour ce peuple absolument sublime / Du cœur de mon labeur mon / regard demeure sur lui avec / la vision tenace du Triomphe. // Vous crier cela à vous un de / ses enfants élevés – m'apparaît un devoir d'honneur. // Le Sculpteur Bourdelle (ime je podcrtano) / A – Montauban, Tarn et Garonne.

²⁰⁷ U bloku datiranom od 1905. do 1910. godine nalaze se bilješke i skice s Bourdelleovih putovanja po Njemačkoj, Austriji, Reimsu i Poljskoj. Po komentiranim izložbama moguće je zaključiti o kojoj je izložbi riječ. Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 1–7, AB/A, 2, Notes et carnets de voyage, 7200.17. Blok je transkribiran u: *Antoine Bourdelle, Chemin faisant – Notes & relations de voyages, 1901–1927*, (ur.) Marc Kopylov, Colin Lemoine, predgovor: Juliette Laffon, Pariz: Paris – Musées / Éditions des Cendres, 2010., str. 64.

(Mestrowitz zaokruženo).²⁰⁸ Tu je sličnost zamijetio istom prigodom i Karl M. Kuzmany koji je Hanakovo djelo u svojoj kritici pogrešno atribuirao Meštroviću.²⁰⁹ Za Ivana Meštrovića Bourdelle u bilješkama zaključuje da je vješt,²¹⁰ no da je sklon imitiranju, a time i zamoran, te da ne posjeduje nikakvu osjećajnost.²¹¹ Znakovito je i kako Antoine Bourdelle prosuđuje djela njemačkih umjetnika koja je vidio u bečkoj Modernoj galeriji, među kojima izdvaja njemačkoga kipara i slikara Bernharda Hoetgera: „Ovi Nijemci / oni imitiraju sve / imaju veliki apetit/ponos za novcem (?) / naviru na svaku / manifestaciju francuske umjetnosti. Hoetger je imitirao / Rodina, Maillola i mene. / Egipćane / arhajske Grke – oni će imitirati i vraga (...).“²¹² Zajedljiva Bourdelleova opaska iznimno precizno definira fenomen arhaističkoga stila, kao i recepciju francuskoga kiparstva, te njegov utjecaj na srednjoeuropski umjetnički kontekst, kojem pripada i Ivan Meštrović.

Arhaistički stil se u Francuskoj razvio kao opreka impresionizmu Bourdelleova učitelja, Augustea Rodina. Antoine Bourdelle kratkotrajno se školovao na akademijama likovnih umjetnosti u Toulouseu i Parizu; u glavnom gradu profesor mu je bio kipar Alexandre Falguière (1831.–1900.). Na njegov umjetnički razvitak znatno su utjecali odlasci u Louvre, u koji zalazi od dolaska u Pariz 1884. godine.²¹³ Za njegovo umjetničko formiranje presudno je i djelovanje u Rodinovo radionici od 1893. godine.²¹⁴ Spajao ih je interes prema antici, te on ubrzo postaje Rodinov najcjenjeniji suradnik. Godine 1900. skupa otvaraju Académie Rodin, koja je kratko djelovala.²¹⁵ Iako nikada, kao ni Rodin, nije posjetio Grčku, poznao je grčku umjetnost i civilizaciju, zahvaljujući brojnim dokumentima, knjigama, grafikama i fotografijama.²¹⁶ Također, važna je i prisutnost njegove druge supruge, Grkinje Cléopâtre Sevastos (1882.–1972.), te razgovori s Rodinom, koji su učinili Grčku jednim od najvažnijih izvora inspiracije.²¹⁷

²⁰⁸ Ivan Meštrović i Anton Hanak, studenti Edmunda Hellmera, bili su na početku karijera stilski i tematski bliski. Više o tome u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 26.

²⁰⁹ Isto, str. 97–98.

²¹⁰ Antoine Bourdelle, *Chemin faisant*, 2010., str. 64.

²¹¹ Meštrović je izložio tri djela: *Portret doktora C.*, *Portret dame*, *Ženska glava*. Vidi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 2002., str. 98.

²¹² Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 1–7, AB/A, 2, Notes et carnets de voyage, 7200.16. Također: Antoine Bourdelle, *Chemin faisant*, 2010., str. 64.

²¹³ Claire Barbillion, „Dessiner, copier, s'approprier l'antique: La formation et l'inspiration du sculpteur“, u: Claire Barbillion et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (Pariz: musée Bourdelle, 4. 10. 2017.–4. 2. 2018.), Pariz: Paris musées, musée Bourdelle, Paris, 2017., str. 72.

²¹⁴ Antoinette Le Normand-Romain, „La Tête d'Apollon – La 'cause de divorce' entre Rodin et Bourdelle“, u: *La revue du Louvre et des Musées de France*, N° 3 (lipanj 1990.), str. 212.

²¹⁵ Isto.

²¹⁶ Sva trojica su dolazili u muzej British Museum, u kojem su razgledali Elginove mramore. Rodin londonski muzej posjećuje od 1881. godine, Meštrović ga prvi puta posjećuje 1910. godine, a Bourdelle 1912. godine.

²¹⁷ Stéphanie Cantarutti, *Bourdelle*, 2013., str. 92.

Bourdelleova rana ostvarenja pokazuju bliskost s Rodinovim impresionističkim i simbolističkim djelima. U vezi s trokutom Rodin – Bourdelle – Meštrović, koji je u jednom od fokusa teme ovoga rada, može se navesti Bourdelleov reljef *Nedovršena fontana* [sl. 113] koji kao i Rodinova *Vrata pakla* [sl. 114] te Meštrovićev *Timor Dei* [sl. 2] pokazuje istu morfologiju građenja kompozicije ljudskim grozdovima i inspiriranost Danteovom *Božanstvenom komedijom*. Rodinov učenik i suradnik vrlo je brzo počeo težiti drukčijim formama od onih koje su zanimala njegova učitelja i prijatelja, pa 1908. godine napušta Rodinovu radionicu.²¹⁸ U godinama 1903.–1905. oblikovao je *Torzo Palade*, koji odlikuju pojednostavljene linije, čime je naznačio nov stilski pravac u svojem stvaralaštvu [sl. 115]. Skulptura je suvremena Maillolovoj *Meditranki*, koja je 1905. prikazana na izložbi *Salon d'Automne* [sl. 116].²¹⁹ Kritičari ističu bliskost toga Bourdelleova rada s umjetnošću arhajske Grčke.²²⁰ Na sličnim je postulatima sintetiziranja i fragmentiranja forme Meštrović 1907. godine u Beču oblikovao skulpturu *Nevinost* [sl. 54]. Iako se zbog ponešto detaljnijega pristupa i ostavljanja cjelovitih ruku Meštrovićev akt čini realističnijim ostvarenjem od *Torza Palade*, postignut je sličan dojam smirene diviniziranosti, dijametralno suprotan karakteru *Udovica*, koje će hrvatski kipar oblikovati dvije godine kasnije [sl. 135].

Paradigmatsko djelo kojim je označeno Bourdelleovo odvajanje od Rodinova stila jest *Glava Apolona* (1898.–1909.), koja se doimlje poput arheološke iskopine [sl. 117]. Skulpturu odlikuje arhaistička stilizacije i sintezno građenje forme, lišeno suvišnih detalja i deskripcije.²²¹ Na sličnim premisama Meštrović oblikuje *Veliku žensku glavu* [sl. 67], prenoseći iz arhajskoga kiparstva nabijenost monumentalne forme i blagu dekorativnu stilizaciju kose. Ne odlučuje se za otvrdnutu stilizaciju lica poput one *Srđe Zlopoglede*, već blažom modelacijom varira između antičkih uzora i portretnih značajki. Drama, koja nedostaje Maillolovu helenizmu, determiniranu smirenom klasičnom stilizacijom, dominira Bourdelleovim²²² i Meštrovićevim helenizmom. Ta je karakteristika, koja se iskazuje u dinamičnoj agitiranosti Bourdelleovih skulptura, vjerojatno prouzrokovala spornu usporedbu *Herakla strijelca* sa *Srdom Zlopogledom*.

²¹⁸ Colin Lemoine, *Antoine Bourdelle*, Pariz: Éditions Cercle d'Art, 2004., str. 12.

²¹⁹ Stéphanie Cantarutti, *Bourdelle*, 2013., str. 92.

²²⁰ Isto.

²²¹ Riječima samoga umjetnika: „Tražio sam bit strukture ostavljajući u drugom planu prolazne valove, i štoviše tražio sam univerzalni ritam“. Antoine Bourdelle, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Pariz: librairie Plon, 1955., str. 67. Citirano prema: Colin Lemoine, *Antoine Bourdelle – L'œuvre à demeure*, Pariz: Paris musées, les musées de la Ville de Paris, 2009., str. 53. Prijevod B. V.

²²² O tome više u: Marina Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce: Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Atena: Akademia Atinon, 1985., str. 18.

Zajedničku im sklonost sintetizaciji Duško Kečkemet sažeo je opaskom kako je „Bourdelle, arhitekt skulpture, pobijedio u Meštroviću Rodina, analitičara skulpture“.²²³ Ovaj zaključak rezimira Meštrovićevu transgresiju građenja forme, kao i njegovu korelaciju spram francuskih kolega, no kad je riječ o odnosu spram Bourdellea, ne može se ustanoviti Meštrovićevo potpadanje pod njegov utjecaj. Solidna čvrstoća i invencije arhaističkoga stila otvorit će put kubizmu, te se Bourdelleova uloga, prema tumačenju Marine Lambraki-Plaka, može usporediti s onom Paula Cézannea (1839.–1906.) u povijesti modernoga slikarstva.²²⁴ Slijedit će ga, sukladno istom tumačenju, Aristide Maillol (ponajviše spomenicima), Charles Despiau (1874.–1946.), Joseph Bernard (1866.–1931.), Constantin Brâncuși, Henry Moore (1898.–1986.), Arturo Martini (1889.–1947.) i Marino Marini (1901.–1980.).²²⁵

Arhaistički monumentalizam oba će kipara u drugom i trećem desetljeću dvadesetoga stoljeća transponirati u dekorativno, plošno oblikovanje reljefa. Najeklatantniji primjeri su Bourdelleovi reljefi za pročelje pariškoga kazališta Théâtre des Champs-Élysées (detalj reljefa *Muze trče za Apolonom*, 1910.–1913.) [sl. 118] te friz za kazalište L'opéra municipal de Marseille (reljef *Tragedija*, 1912.) [sl. 119]. Meštrovićevi reljefi uzidani u trijem splitske Galerije Meštrović, *Djevojka s lutnjom* (Zagreb, 1924.–1928.) [sl. 120] i *Djevojka s harfom* (Zagreb, 1924.–1930.) [sl. 121], kao i Bourdelleovi, temom, formom i detaljima (morfologija profila lica, ženske frizure i odjeća) odaju pozivanje na klasičnu formu antičkih ostvarenja.

Inklinacija antičkoj tradiciji još je vidljivija u temi plesa, koja je pružala priliku da se prepoznatljiva stilizacija, mahom ženskoga, nagog ili polunagoga tijela, uskladi s arhajskim i klasičnim kanonima. Početkom dvadesetoga stoljeća umjetnici su prikazima plesa povezali antičku tradiciju s modernim plesom, koji je preuzimao mnoge elemente iz antičkih plesnih oblika. Tema plesa bila je izazovna kiparima poput Augustea Rodina i Švedanina Carla Millesa (1875.–1955.), koji je 1913. godine oblikovao reljef *Menada koja pleše*, kao rezime proučavanja grčke skulpture i praćenja suvremenih plesnih kreacija, poput onih američke plesačice Loïe Fuller (1862.–1928.) [sl. 122].²²⁶ Bourdelle se družio s američkom plesačicom Isadorom Duncan (1877.–1927.), koja ga je uz Vaclava Nižinskoga (1889.–1950.), inspirirala za mnoga djela, poput reljefa *Ples* (1912.) za pročelje kazališta Théâtre des Champs-Élysées [sl. 123].²²⁷ U usporedbi s Meštrovićevim reljefima iz istoga razdoblja [sl. 190, Sl. 191],

²²³ Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Spektar, 1970., bez paginacije.

²²⁴ Marina Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce*, 1985., str. 76.

²²⁵ Isto.

²²⁶ Evelina Berglund, „Katalog izloženih djela Carla Millesa“, u: *Meštrović i Milles: Milles kod Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 16. 4.–16. 6. 2013.), (ur.) Barbara Vujanović, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2013., str. 70.

²²⁷ Colin Lemoine, *Antoine Bourdelle*, 2009., str. 63.

Bourdelleova plesačica, kojoj je pridružena i muška figura, mnogo je ukočenija te podređenija zadanom formatu i antičkim uzorima na koje se neosporivo poziva.

I u kasnijim će se razdobljima potvrđivati srodnost francuskoga i hrvatskoga kipara. Kao *klasični eklektici*, obojica su na prepoznatljiv način prisvajali mediteransku tradiciju, koja predstavlja krucijalni segment njihovih umjetničkih identiteta. Monumentalne ženske figure, Bourdelleova *Penelopa* (1912.) [sl. 124] i Meštrovićeva *Žena u seljačkom kostimu iz Posavine* (Zagreb, oko 1933.) [sl. 125], zaogrnete stiliziranom tradicijskom odjećom (grčkom ili hrvatskom), pokazuju istovjetan arhitektonski pristup građenju kompozicije, vođen logikom dorskoga stupa,²²⁸ odnosno karijatide.²²⁹ Uz antičku, asimilirali su i renesansnu tradiciju. Uočljiva je sličnost Bourdelleova *Svetoga Sebastijana* (1883.) [sl. 126] i Meštrovićeva *Prometeja* (Rim, 1946.) [sl. 454], budući da obje muške figure puno duguju Michelangelovim *Robovima*.

Ako bi se željela odrediti gradacija umjetničkih i estetskih postignuća, promatrajući dvojicu kipara kroz točke stilskoga i tematskoga doticanja, pogodnom se čini ocjena trećega skulptora, koji je također pripadao skupini „arhajskih kipara početka stoljeća“, američkoga Britanca Jacoba Epsteina. On je zapisao kako je Meštrović bio iz „iste skupine, ali daleko sposobniji“ (u odnosu na Bourdellea, op. B. V.).²³⁰ Unutar politički angažiranih *Kosovskoga ciklusa* i *Ciklusa Kraljevića Marka* Meštrović je ishodio autentičniji iskaz, zasnovan na povijesnim uzorima, koje je transponirao u kôd slavenskoga, barbarskoga arhaizma, koji je istovremeno uključivao tendencije modernizma (načela fragmentarnosti i asamblaža). U usporedbi s francuskim kolegom nameće se dojam kako je Meštrović uskladio stilski, formalni aspekt s temom, koja uvjetuje suptilne varijacije navedenih aspekata, dok kod Bourdellea forma kruto dominira temom. Antoine Bourdelle, Ivan Meštrović i njihov kolega Paulanship bili su, prema britanskoj povjesničarki umjetnosti Penelope Curtis, veoma entuzijastično prihvaćeni u periodu Prvoga svjetskog rata, jer je njihovo kiparstvo bilo smatrano kao mogući put napretka modernoga kiparstva.²³¹ Taj je put bio određen zaokretom od utjecaja Augustea Rodina, što se očitovalo u oblikovanju figura otežalih udova, te u građenju arhitektoničnih kompozicija, nasuprot narativnosti i spontanosti oca moderne skulpture.²³²

²²⁸ Prema kataloškoj jedinici preuzetoj s mrežne stranice musée Bourdelle: Jérôme Godeau, *Penelope*, <http://www.bourdelle.paris.fr/en/oeuvre/penelope> (pregledano 3. siječnja 2019.)

²²⁹ Vidi u: Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 176.

²³⁰ Jacob Epstein, *Let there be sculpture*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1940., str. 205.

²³¹ Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, 1999., str. 216.

²³² Isto, str. 220.

3.4. Kosovski ciklus i Ciklus Kraljevića Marka u kontekstu antičke tradicije

Koncem prvoga i početkom drugoga desetljeća 20. stoljeća Meštrović je svoju kreativnu i medijatorsku koncentraciju usmjerio na osmišljavanje, izvedbu te izložbenu promociju zahtjevnoga i kompleksnoga projekta *Vidovdanskoga hrama*. U razdoblju od 1908. do 1911. godine u Parizu, Zagrebu, Beogradu i Rimu oblikovao je pedesetak skulptura koje su zamišljene kao dio Hrama, bilo kao slobodna ili arhitektonska plastika (reljefi, karijatide). Njima se kipar referirao na bitku koja se povel na Kosovom polju 1389. godine.²³³ Protagonisti bitke, proizašli iz legendi i narodnih pjesama – ratnici, pastiri, udovice – sinteza su stečevina antičkoga kiparstva, koja je prerasla u Meštrovićev individualni stil – herojski monumentalizam. Godine 1912. oblikuje maketu Hrama, koji nikada nije bio podignut [sl. 127, sl. 128].

Usporedo s *Kosovskim ciklusom*, od 1910. godine posvećuje se *Ciklusu Kraljevića Marka*.²³⁴ Iste ga godine predstavlja na *Izložbi Meštrović – Rački* i na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu [sl. 129]. Iduće godine na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu predstavlja, uz druga djela, monumentalnu konjaničku figuru Kraljevića Marka [sl. 130, sl. 131]. Ciklusi su sjedinjeni unutar *Vidovdanskoga hrama*. *Kraljević Marko na Šarcu* zamišljen je kao središnja figura jednog od triju pobočnih odjela Hrama (period robovanja: uz Kraljevića Marka, uskoci i hajduci i ostali).²³⁵

O *Kosovskom ciklusu* i o *Ciklusu Kraljevića Marka* mnogo se pisalo u onodobnim kritikama²³⁶ te u različitim monografskim i problematskim pregledima Meštrovićeva stvaralaštva. Ovim se radom herojski segment opusa želi spoznati u potpunosti u kontekstu utjecaja antičke tradicije, koji dosad nije bio cjelovito valoriziran i analiziran. Nakon što su skulpture razmotrene u kontekstu fragmentarnog načela građenja forme i arhaističkoga stila, nastavlja se s razmatranjem značenja nagosti te s analizom arhitektonskih elemenata Hrama, kao i samostalnih skulptura. Također, prvi put se uvodi pojam *utopijske skulpture*, izlučen iz konceptualne i povijesne reperkusije arhitekture i skulpture *Partenona* na europsku skulpturu

²³³ Bitka na Kosovom polju vodila se 15. lipnja 1389., na Vidovdan. Osmansku je vojsku predvodio sultan Murat I., a njezinim su krilima upravljali njegovi sinovi Jakub i Bajazid. Tijek bitke i danas je nejasan, prema izvorima s bosanskoga dvora Tvrtka I., pobijedili su kršćani. No, nakon bitke Srbi su plaćali sultanu danak. U bitki je poginuo sultan Murat I., prema legendi ubio ga srpski junak Miloš Obilić.

²³⁴ Marko Mrnjavčević, poznatiji kao Kraljević Marko (oko 1355.–1395., Rovine, Vlačka), srpski kralj koji je vladao od 1371. do 1395. godine u kraju oko Prilepa. S vremenom je prerastao u mitološku figuru narodnih predaja i pripovijetki Bugara, Srba, Makedonaca, Hrvata, Slovenaca, Crnogoraca i Rumunja. U narodnoj predaji smatra se zaštitnikom i spasiteljem kršćanstva za vrijeme duge otomanske okupacije Balkana.

²³⁵ *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933., bez paginacije.

²³⁶ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 98–101.

kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća. Pojam se tumači na primjeru *Vidovdanskoga hrama*, a na temelju stilske i ideološke srodnosti proširuje ga se na još nekoliko suvremenih primjera.

3.4.1. Nagost u *Kosovskom ciklusu* – antičko ishodište kao temelj spolne diferencijacije

Antička grčka skulptura precizno određuje razlike između muških i ženskih figura, koje impliciraju i različitu konotaciju spolnosti. Povijest muškoga akta počinje u 5. stoljeću pr. Kr. s arhajskim skulpturama atleta – kurosima.²³⁷ Statičan, simetričan stav, dinamiziran blagim iskorakom jedne noge, derivacija je egipatske skulpture. *Frulaš*, mladi pastir, kojeg je Meštrović oblikovao 1908. godine u Parizu, proporcijama, odnosom glave koja sedam puta ulazi u tijelo, idealnom simetrijom dokinutom pomaknutim položajem dlanova u kojima drži instrument, očita je reminiscencija na kurose [sl. 61].²³⁸ Na sličnim je načelima koncipiran *Pastir s frulom*, nastao u Rimu 1913. godine, koji prema Meštrovićevoj monografiji iz 1919. godine ne pripada *Kosovskom ciklusu*,²³⁹ ali mu je morfološki vrlo srodan [sl. 132]. U prizorima ratova i bitaka grčki su kipari predočavali nage vojnike, jer za razliku od starih Egipćana i drugih civilizacija, nagost nisu poistovjećivali s podređenošću i sramom koje su trpjeli pobijeđeni.²⁴⁰ Kako tumači Kenneth Clark – „najraniji aktovi u grčkoj umjetnosti, tradicionalno znani kao Apoloni nisu lijepi. Oni su oprezni i samouvjereni, pripadnici pobjedničke rase, mladi, vedri gospodari valova.”²⁴¹

Djevojke, kore i karijatide²⁴² bile su odjevene [sl. 133]. Meštrovićeve karijatide nose haljine, no određeni dijelovi tijela, poput grudi i bedara, posve su otkriveni pogledu, dok su neke karijatide oblikovane kao aktovi koji pridržavaju komad draperije, čime se stavlja još veći naglasak na njihovu nagost [sl. 134]. Tek je uvođenjem teme *Venera pudica* u antici stvoren pandan muškoj herojskoj nagosti. Nagost, popraćena gestom prekrivanja, konotirala je u

²³⁷ Daniela Hammer-Tugendhat, „Of the Semantics of Male Nudity and Sexuality. A Retrospective“, u: *Nude Men – From 1800 to the present Day*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 19. 10. 2012.–4. 3. 2013.), Beč: Leopold Museum, 2012., str. 37.

²³⁸ Ova je analiza donesena u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 238.

²³⁹ *Ivan Meštrović: A Monograph*, 1919., str. 64.

²⁴⁰ Više o temi u: Ian Jenkins, „The human body“, 2015., str. 17.

²⁴¹ Kenneth Clark, *The Nude – a study of ideal art*, 1960., str. 26.

²⁴² U grčkoj arhajskoj plastici lik djevojke, uvijek uspravan i odjeven. U arhitekturi klasičnoga doba često ima funkciju karijatide („trijem kora“ Erehtejona na atenskoj Akropoli; → karijatide). Muški pandan kore, kuros (grč. κούρος; plemenit mladić), uvijek je gol. Vidi članak na mrežnoj stranici LMZK: *Kora. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33106> (pregledano 12. srpnja 2020.)

pasivnost i erotičnost, dok je muško golo tijelo savršenim, kanonski određenim proporcijama, emaniralo autonomnost (građana), kontrolu i hrabrost (ratnika).²⁴³ Odabir nagosti i spolna diferencijacija u *Kosovskom ciklusu* evidentno je pozivanje na antičke kanone: nage figure udovica, samostalnih ili u paru, prožete su naglašenom čulnošću i erotiziranošću. Ivo Vojnović ovako ih je opisao u predgovoru izložbi *Meštrović – Rački*: „okamenjene od užasa i bola i u paroksizmu prekinute ljubavne želje“.²⁴⁴ S druge pak strane, nagost pastira i ratnika sugerira prije navedene značajke samouvjerenosti i hrabrosti.

I Meštrovićeви suvremenici povezali su nagost s antičkom tradicijom. Antun Gustav Matoš pišući o *Izložbi Meštrović – Rački* ističe kako su njegovi epski junaci u svojoj golotinji zapravo varijacija partenonskih junaka, dok jedino *Kraljević Marko*, onako brkat, ima čisto obilježje naše rase.²⁴⁵ Analizirajući ovo djelo u okviru kritike izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos*, Matoš nagost heroja sagledava u kontekstu njegova uzdizanja na razinu simbola, koji izmiče vremenskoj i lokalnoj determinaciji.²⁴⁶

3.4.2. Feminilna strana *Kosovskoga ciklusa* – prikazi *Udovica* i *Sfinge*

Feminilni segment *Kosovskoga ciklusa*, prikazi majke i udovica, zanimljive su za lučenje antičkih i renesansnih reminiscencija, dok je *Sfinga* pogodna za iščitavanje egipatskih i antičkih utjecaja, te za kontekstualiziranje ovog tematskog i oblikovnog obrasca unutar simbolizma i arhaističkoga modernizma. U Meštrovićevoj monografiji iz 1933. godine dano je sljedeće objašnjenje uz reprodukciju pod rednim brojem XVI. *Udovica*, po mramoru, a koje se odnosi na ženski kosovski temat [sl. 135]:

„U nizu *ženskih* kosovskih fragmenata – počevši od Sfinge i od Karijatidā pa do pridodate ‘Moje majke’ i studije za ‘Majku Jugovića’ –, posebno mjesto zauzimaju *udovice*, kojih je čitav niz. One predstavljaju ostavljene majke s djecom ili tugujuće žene za muževima, u raznim stavovima. U mramoru su do sad samo ‘Sjećanje’, jedna ‘Udovica s djetetom’, ‘Dvije udovice’, i ‘Udovica’

²⁴³ Daniela Hammer-Tugendhat, „Of the Semantics“, 2012., str. 37.

²⁴⁴ Ivo Vojnović, „Akordi posvećeni Ivanu Meštroviću“, u: *Izložba Meštrović – Rački*, katalog izložbe (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910.), Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1910., str. 5.

²⁴⁵ Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša (1873–1914–1973)*, sv. XI. *O likovnim umjetnostima. Putopisi*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1973., str. 82.

²⁴⁶ Isto, str. 95.

(XVI); ostale su još u sadri. Studijom udovice koja je dobila ime 'Sjećanje', Meštrović se kasnije – poslije Rata – poslužio za figuru čiji snimak donosimo pod brojem XLVIII.²⁴⁷

Vera Horvat Pintarić je precizno zaključila da spomenute skulpture ne pronose svojom formom mit o junakinjama, koliko kiparev zanos ženskim tijelom.²⁴⁸ Kao i u svojim ponajboljim rješenjima ženskih aktova iz međuratnoga razdoblja, Meštrović bez imalo suhe doslovnosti prenosi pouku klasične grčke skulpture, Michelangelovih i Rodinovih ostvarenja, filtrirajući ove impulse kroz imanentno vlastiti autorski rukopis. Na svim primjerima razaznaje se Michelangelov i Rodinov princip rasta iz kamena. Postignuti kontrast grublje obrađene baze skulpture, sa savršeno uglačanim oblinama bujnoga i mišićavoga ženskoga tijela još više naglašava dominantni aspekt ovoga feminilnog ciklusa – erotičnost i senzualnost.

Kao i kod *Venere mojih dana* prepoznaje se antički uzor Venere (Afrodite) koja se čučajući kupa. Položaj koji podjednaki naglasak stavlja na rukama zakriljenu prednju stranu tijela, kao i na obrise lagano savinutih leđa, vjerojatno je bio idealan poticaj kiparu koji je formu načelom fragmentacije dodatno intenzivirao i dinamizirao [sl. 136]. Meštrovićev eklekticizam podrazumijeva dovodenje michelangelovski korpulentnih žena u stav grčke boginje iz 3. ili 2. stoljeća prije Krista, uz pridodavanje arhaistički ukružene i secesijski stilizirane frizure.²⁴⁹ Uvjerljiva sinergija koegzistiranja različitih stilskih referencijalnih slojeva unutar djela koja se nimalo ne doimlju poput pastiša, svjedoči Meštrovićev stav prema periodima u koja poseže. Antika za Meštrovića, ako se parafrazira Josef Strzygowski, predstavlja „antiku u njezinu današnjem stanju“,²⁵⁰ više kao poticaj nego kao krajnji cilj definiranja forme i sadržaja.

Sfinga, drugi feminilni element ciklusa bila je prvotno namijenjena za nadgrobni spomenik pjesniku Silviju Strahimiru Kranjčeviću. Nešto kasnije će kipar uvećati rješenje i odrediti *Veliku Sfingu* za *Vidovdanski hram* kao simboličku figuru sudbina južnoslavenske rase [sl. 137].²⁵¹ Pri njezinu koncipiranju Meštrović se, prema Dušku Kečkemetu, oslonio na egipatsku tradiciju, koja podrazumijeva ovo fantastično biće kao čuvaricu grobova, dok njezin stav i forma evocira grčke uzore – poliuspravljene sfinge i oslonjene na pružene ruke.²⁵² Iako tematski okvir Hrama ne upućuje na takvo značenje, impostacija tijela, koje u cijelosti (trup,

²⁴⁷ Meštrović *MCMXXXIII*, 1933., bez paginacije.

²⁴⁸ Vera Horvat Pintarić, *Tradicijska i moderna*, 2009., str. 599.

²⁴⁹ Isto, str. 607–610.

²⁵⁰ Jos(ef) Strzygowski, „Meštrovićevo mesto u razvoju svetske umetnosti“, u: *Nova Evropa*, knj. X, 1. srpnja 1924., str. 4.

²⁵¹ *Exhibition of the Works of Ivan Meštrović*, 1915., bez paginacije.

²⁵² Više o tome u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 121.

ruke, noge) ostaje humanizirano, izuzev pridodavanja stiliziranih krila, implicira svojevrsnu erotiziranost skulpture.

Motiv sfinge *revival* doživljava u periodu simbolizma u 19. stoljeću, kada enigmatični spoj ljudskog i životinjskog tijela i principa biva shvaćen kao poticaj za razradu teme *femme fatale*, primjerice na slikama francuskoga slikara Gustavea Moureaux (1826.–1898.) – *Edip i Sfinga* (1864.) [sl. 138], te *Pobjedonosna sfinga* (1886.). Početkom 20. stoljeća u Parizu nastaje nekoliko ostvarenja na istu temu – Bourdelleova *Sfinga* iz 1903., glava postavljena na arhitektonski element (kapitel ili dio arhitrava) [sl. 139], te *Sfinga* iz 1902. poljskoga kipara Boleslawa Biegasa (1877.–1954.), realizirana u formi poprsja [sl. 140]. Sličan sepulkrarni kontekst, ali i mnogo inventivnije pozivanje na asirske i egipatske uzore, donosi Jacob Epstein sa *Sfingom* (1912.) na grobu irskoga književnika Oscara Wildea (1854.–1900.) na pariškom groblju Père Lachaise [sl. 141]. Upravo u kontekstu modernističkih reinterpretacija i citiranja ove starovjekovne forme te njezina simboličkoga sadržaja možemo promatrati i Meštrovićevu *Sfingu*.

3.4.3. Prepoznavanje antičkih i renesansnih utjecaja na arhitektonskoj plastici *Vidovdanskoga hrama*

Vidovdanskim hramom Meštrović je amalgamirao suvremeni izraz secesijske stilizacije i monumentalizma s iskustvom antičke, staroegipatske i asirske, te srednjovjekovne i renesansne arhitektonske tradicije.²⁵³ Jezgra građevine, koncipirane u formi latinskoga križa, koja je trebala biti dugačka 200 i visoka 100 metara, oktogonalna je središnja građevna nadstvođena kupolom, kao izravna referenca na kasnoantički Dioklecijanov mauzolej, dok je romanički zvonik splitske katedrale bio podloga za razrađivanje tornja razdijeljenoga u pet katova.²⁵⁴ Meštrović je iskoristio dragocjeno iskustvo na obnovi mauzoleja i zvonika tijekom šegrtovanja u Splitu koncem 19. stoljeća.²⁵⁵ Središnja kupola trebala je biti veća od one u crkvi

²⁵³ Duško Kečkemet dao je sljedeću analizu: „Čitavom svojom arhitektonskom kompozicijom, a pogotovo skulptorskim elementima i ukrasima, *Vidovdanski hram* je secesijska, odnosno jugendstilska, zamisao, ali je njegovo građevno nadahnuće ipak povijesno, eklektično. Očito je da se mladi Meštrović u osnovnoj zamisli ugledao na mauzolej i zvonik splitske katedrale, dok su prilazni portik i trijemovi sa stupovima nesumnjivo egipatski i antički elementi“. Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 105.

²⁵⁴ Opisi *Vidovdanskoga hrama* dani su u: Mirna Kump, „Popis arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 133; Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 105.

²⁵⁵ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 105.

sv. Petra u Rimu.²⁵⁶ Preostale tri manje kupole također su oktogonalne. Hram je trebao biti urešen freskama, poput *Studije za fresco*, reproducirane u katalogu izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos* [sl. 142], na kojoj je prikazana sabijena grupa od tri krilate žene (anđela), slične impostacije i fizionomije poput *Udovica*.²⁵⁷

Kao što je isticano u mnogim studijama Meštrović često arhitekturu shvaća kao podlogu kiparskim ostvarenjima. Katovi tornja, koji se stepeničasto sužava prema vrhu, u potpunosti su prekriveni elongiranim, secesijski stiliziranim figurama „krilatih duša naših mučenika“²⁵⁸ [sl. 143, sl. 144]. Na arhivskim fotografijama vidljiv je kubus, urešen plitkim figurativnim reljefom, kojim je zaključen peterokatni toranj [sl. 145a, sl. 145b], a koji nije dio sačuvane makete. Miodrag Ibrovac²⁵⁹ u članku „Ivan Meštrović et son Temple“, objavljenom 1918. godine u časopisu *La Patrie serbe*, donosi sljedeći opis tog elementa: „Na vrhu, dim vječne vatre penjat će se u nebo, poput molitvi duša. To je baklja Slobode, napokon zapaljena na ovoj nekropoli žrtava put puta svjetovnih.“²⁶⁰

Na temelju tog opisa skulptura *Bakljonoše (Skica za spomenik u Rimu)* [sl. 146] može se identificirati kao studija za ovaj element Hrama. Reljefi na stranama kubusa, na kojima su prikazana četvorica bakljonoša, elongiranih tijela i pognutih glava ponad kojih se uzvisuje plamen baklji, korespondiraju sa simbolikom vrha tornja. Prva voditeljica Atelijera Meštrović, Vesna Barbić, u katalogu tadašnjega Muzeja Drniške krajine (današnji Gradski muzej Drniš) to je djelo dovela u kontekst neostvarenoga *Spomenika Dositeju Obradoviću*, na kojem je Meštrović radio 1911. i 1912. godine u Rimu.²⁶¹ Na vlastitom je pak primjerku kataloga, koji se nalazi u biblioteci Atelijera Meštrović, i na fotografiji makete *Vidovdanskoga hrama* iz Fototeke Muzeja, napisala bilješke kojima skulpturu iz drniškoga muzeja pripisuje Hramu [sl. 147].

Impostacija i secesijska stilizacija nastavlja se na rješenje povorke plesačica i plesača s *Vaze dugoga vrata* (Pariz, 1908.) [sl. 32]. Ponovno je riječ o reminiscenciji antičkih uzora.

²⁵⁶ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović et son Temple“, u: *La Patrie serbe: Revue mensuelle de la jeunesse serbe en exil*, 2 (1918.), str. 59. Prijevod B. V.

²⁵⁷ *Nejunačkom vremenu uprkos, izložba Medulića*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 31. listopada 1910.–1. siječnja 1911.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910., bez paginacije.

²⁵⁸ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović“, 1918., str. 58. Za razumijevanje simbolike tornja važan je i sljedeći opis: „Temelji Hrama su beskrajne pravedne žrtve naše rase, stupovi su mu svi oni koji trpe i podnose, litanije u njemu pevanje ljudskih muka, tamjan mu je ljubav, sveta voda suze poniženih i željnih pravde. Toranj Hrama su očišćene duše, koje zemlju s nebom spajaju, a zvona njihov veliki glas koji kaže: živite u miru i ljubavi s ljudima...“. Opis je preuzet iz: *Meštrović. MCMXXXIII.*, 1933., str. 13.

²⁵⁹ Miodrag Ibrovac (1885.–1973.), srpski povjesničar književnosti, romanist, akademik i profesor Univerziteta u Beogradu.

²⁶⁰ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović“, 1918., str. 59.

²⁶¹ Vesna Barbić, „10. Skica za spomenik“, u: Vesna Barbić, Jordanka Jalić, *Meštrović: Drniš – Otavice*, Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983., str. 7–8.

Zbog tehnike reljefa rezanoga u sadri Vesna Barbić djelo datira u 1911./1912. godinu.²⁶² Također, na istom mjestu Barbić zamjećuje da su figure lučonoša veoma slične figurama na *Plaketi kosovskim osveticima* koju je kipar načinio 1913. godine u Rimu u čast srpskoga ponovnog osvajanja Kosova u Drugom balkanskom ratu [sl. 218 a]. Meštrović je taj element Hrama najvjerojatnije oblikovao između 1911. i 1913. godine.

Na skicama *Vidovdanskoga hrama* prepoznaje se još jedan detalj koji nije ostvaren na maketi: u podnožju tornja sumarno su naznačene glave [sl. 143, sl. 144]. Riječ je, zasigurno, o glavama junaka (vojnika). Ova je pretpostavka uvjerljiva s ikonografske strane budući da su katovi zvonika ili „kule vjekova“ simbolizirali petostoljetno ropstvo, a sami likovi duhove narodnih mučenika, odnosno ratnika.²⁶³ Meštrović je 1909. i 1910. godine oblikovao arhaizirane glave boraca pod kacigama, smještene u pravokutne kasete te postavljene u profilu, frontalno ili emancipirano od okvira: *Glava vojnika I*, *Glava vojnika II*, *Glava junaka I*, *Glava junaka II* i *Glava junaka III* [sl. 148–sl. 152]. Izdvajaju se *Glava vojnika I* i *Glava vojnika II* na čijim su kacigama u posve plitku reljefu prikazana dva ratnika u borbi u maniri starogrčkih reljefa i vaza. Na crtežu, glave nisu smještene u kasete, a raspoređene su u dva niza od po sedam glava. Kao moguća inspiracija nameću se glave na šibenskoj katedrali.²⁶⁴ Usporedba s Jurjem Dalmatincem tim je zanimljivija jer Meštrović na skici nije pokazao intenciju da nacrti ista lica, pa je vjerojatno bila riječ o individualiziranim fizionomijama junaka.

Eksterijerom Hrama, njegovim pročeljem te bočnim stranama propileja na maketi dominiraju reljefi i dekorativni elementi. Radi se o pet motiva: konjima, lavovima, sokolima, ratnicima i ratnicima na konjima [sl. 153].²⁶⁵ Konji, koji simboliziraju slobodu i spiritualnost, pojavljuju se kao samostalne figure konzola u obliku konja na lijevoj i desnoj strani iznad visokih vrata staroegipatskog stila, a točno iznad njih nalazi se devet sokola. Na *Studiji za dekorativnoga konja* (Rim, 1912.) i *Pastuhu* (Rim, 1912.) [sl. 154, sl. 155] razvidno je oponašanje antike i pojednostavljena stilizacija te sličnost s konjima na frizovima grčkih hramova, čije je reprodukcije Meštrović posjedovao [sl. 156]. Konjske glave neobjavljenoga *Modela stupa s kapitelom u obliku četiri stilizirane konjske glave* karakterizira začudno inzistiranje na anatomskim detaljima, poput naglašavanja kostiju lubanje (Pariz, 1908.) [sl. 157]. Usta konja su otvorena te se na nekima vide i zubi; uši su horizontalno spuštene čime se

²⁶² Isto, str. 7.

²⁶³ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 105.

²⁶⁴ Sandi Bulimbašić također uspoređuje *Glavu junaka I* i *Glavu junaka II* s glavama Jurja Dalmatinca na šibenskoj katedrali. Vidi u: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 216.

²⁶⁵ U londonskoj monografiji navodi se kako su kiparski uresi pročelja – koplja, sokoli, pastusi i lavovi – reference na motive iz pjesme *Majka Jugovića*. Vidi u: *Ivan Meštrović: A Monograph*, 1919., str. 93.

naglašavaju širom otvorene oči i raširene nozdrve. Unošenje animalističkih elemenata u formu kapitela tipično je za starogrčku antičku arhitekturu, pa je ovo rješenje Meštrovićeva osobna reinterpretacija klasičnih uzora [sl. 158].

Najizričitiije pozivanje na starogrčke antičke uzore jesu karijatide u unutrašnjosti i reljefi ratnika koji su trebali ukrašavati vanjske zidove Hrama te činiti frizove duž zidova ulazne dvorane u nj, iza karijatida.²⁶⁶ *Polazak u Boj*, koji je Meštrović oblikovao u glini 1909. godine u Parizu, jedan od reljefa iz unutrašnjosti [sl. 159]. Unutar sabijene kompozicije nalazi se dvanaest profilno postavljenih, nagih ratnika s kacigama i štitovima. Stilizacija tijela je klasična, a ritam stupanja ne podliježe repetitivnoj jednoličnosti. Vera Horvat Pintarić na reljefu zamjećuje „posredni utjecaj stela na kojima se prikazuju rimski vojnici, a dijelom i simetrijski ritam asirskih reljefa u Louvreu“.²⁶⁷ Na sadrenom reljefu *Borci*, koji je načinio 1908. godine u Parizu, prikazao je šest parova sukobljenih vojnika [sl. 160]. Naga tijela su stiliziranija od onih na prethodnom primjeru. Reljef koji je bio izložen na Meštrovićevoj samostalnoj izložbi u sklopu *Secesije* 1910. godine u Beču²⁶⁸ vjerojatno je bio namijenjen frizu ulazne dvorane *Vidovdanskoga hrama*.

Likovno najzanimljiviji reljef je *Kosovka djevojka* (Pariz, 1909.) [sl. 59]. Narativno polazište je istoimena srpska narodna pjesma, mnogo puta interpretirana, poglavito u slikarstvu.²⁶⁹ Kao i u ostatku ciklusa nagost protagonista lišava ih nacionalne determinacije, što doprinosi njihovoj univerzalnosti. Glave djevojke i Pavla Orlovića arhaistički su stilizirane. U mišićavu tijelu ratnika prepoznaje se odjek paradigmatskoga *Belvederskog torza* [sl. 75]. *Borac* (Rim, 1911.), fragmentarni prikaz nagoga vojnika s kopljem, arhaistički stiliziran uz natruhe secesijske dekorativnosti, označava kraj četverogodišnjega rada na ciklusu reljefa [sl. 161].

Dvanaest karijatida koje su trebale stajati u atriju što vodi prema središnjoj dvorani Hrama, zamišljene su kao utjelovljenje dvanaest tipova srpske ženstvenosti tijekom turske opresije, odnosno kao alegorijske figure koje predstavljaju različite južnoslavenske zemlje: one „izbavljene“, to jest Srbiju, Crnu Goru i „Staru Srbiju“, te „one koje nisu izbavljene“ – Bosnu i Hercegovinu, Dalmaciju, Hrvatsku–Slavoniju, Istru–Sloveniju i Vojvodinu [sl. 162].²⁷⁰ Što se

²⁶⁶ Meštrović *MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933., bez paginacije.

²⁶⁷ Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, 2009., str. 616.

²⁶⁸ Vidjeti fotografiju iz Fototeke Galerije Meštrović u Splitu: FGM–961. Usp.: XXXV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, katalog izložbe (1910.), Beč, bez paginacije. Djelo je u katalogu izložbe navedeno pod brojem 39.

²⁶⁹ Pjesma pripovijeda o mladoj djevojci koja poslije Kosovske bitke luta po Kosovu polju, poji i vida rane ranjenim ratnicima, tražeći zaručnika, kuma i djevera – Toplicu Milana, Miloša Obilića i Kosančića Ivana. Napokon nailazi na teško ranjenog ratnika, po narodnoj pjesmi viteza Pavla Orlovića, i dok njemu pomaže, on joj otkriva da su sva trojica junaka koje traži poginula u bitci. Nakon ispovijesti, i Pavle umire na njezinim rukama.

²⁷⁰ *Exhibition of the Works of Ivan Meštrović*, 1915., bez paginacije.

tiče stilske analize i detektiranja mogućih uzora karijatida, najprikladnije se poslužiti onom Duška Kečkemeta: „(...) posegnuo je za starijom arhaiskom grčkom skulpturom 6. stoljeća prije Krista. Dovoljno je pogledati poprsje žene iz Grammichelea na Siciliji, mladića iz Atike, žene iz Državnoga muzeja u Berlinu, Heru sa Samosa u Louvreu ili Koru i akropolskom muzeju, da se vide izravni utjecaji grčke skulpture na Meštrovićeve karijatide.“²⁷¹ Svakako valja uputiti na interpretaciju Dalibora Prančevića koji, kao i Vesna Barbić, u plisiranim draperijama što omataju tijelo karijatida prepoznaje slavnu svilenu *Delphos* haljinu, koju je 1907. kreirao dizajner Mariano Fortuny y Madrazo (1871.–1949.), inspiriran antičkom tunikom *chitonom*.²⁷²

Meštrović se alegorijskim načelom koristi i pri koncipiranju kasnijih spomeničkih i arhitektonskih rješenja. Osam karijatida *Spomenika neznanom junaku* (1934.–1938.) na Avali simboliziraju majke poginulih vojnika te narode i regije koje su sačinjavale tadašnju Kraljevinu Jugoslaviju – Dalmaciju, Hrvatsku, Bosnu, Crnu Goru, Šumadiju, Banat, Makedoniju i Sloveniju. Četiri Viktorije, postavljene na visokim postamentima ispred konjaničke figure kralja Ferdinanda I. (1940.) u Bukureštu, predstavljale su alegorije Valahije, Moldavije, Transilvanije i Besarabije. Ulaz u glavnu dvoranu *Njegoševa mauzoleja* (1924.–1974.) na Lovćenu flankiran je dvjema karijatidama – Crnogorkama u narodnoj nošnji.

Stilska analiza arhitektonske dekoracije *Vidovdanskoga* hrama zaključuje se lavovima koji su ukrašavali glavno i bočna pročelja. Meštrović 1911. godine u Rimu oblikuje lava kojeg je postavio ispred Srpskoga paviljona na *Međunarodnoj izložbi*. U tom smislu valja izdvojiti skulpturu većih dimenzija [sl. 163] te manju studiju i konzolu u obliku lavlje glave [sl. 164, sl. 165]. Sve skulpture, kao i ona s fotografije iz Fototeke Galerije Meštrović [sl. 166], karakterizira dekorativna morfologija asirskih i babilonskih skulptura koje je kipar viđao u pariškim i londonskim muzejima.²⁷³

3.4.4. Prostorna i simbolička pozicija glavnih kiparskih ostvarenja unutar neizvedenoga *Vidovdanskog* hrama

Nakon opisa i analize arhitekture slijedi osvrt na pozicioniranje glavnih kiparskih elemenata unutar građevine koju je Meštrović zamislio kao „hram religije vrhovne žrtve“, čiji je svećenik „slijepi pjesnik, koji hodajući po zemlji, gleda u carstvo vječnosti, odakle se vidi da

²⁷¹ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 121.

²⁷² Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 255.

²⁷³ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 138.

su svi ljudi braća, da su sve vjere samo jedna velika vjera, sve crkve mali plamenovi koji gore u slavu vječnog plamena koji ih je sve zapalio i koji sve osvjetljava.“²⁷⁴ Perzistencija sličnih sinkretističkih ideja utjelovljena je u crkvi Presvetog Otkupitelja u Otavicama (1928.–1930.), jer je u neostvarenom ikonografskom programu kupole obiteljske grobnice naumio prikazati predstavnike svjetskih religija.

U Ibrovčevu tekstu navedeno je da je od ulaza vodila dugačka aleja obrubljena karijatidama, monumentalnim figurama čiji su izrazi lica odražavali mučeništvo srpskih žena, ponosnih na teret koji nose.²⁷⁵ Na kraju aleje postavljena je sfinga. Ona je prema Ibrovcu „jedina enigma mauzoleja“, te se on pita „da li je to zao duh našega naroda, sudbina bez žaljenja, grijeh bez oprosta, nekažnjeni zločin“,²⁷⁶ ili je riječ o „simbolu naše budućnosti, neminovne pravde, buduće Jugoslavenske države, snažne i budne, snažno usađene u rodno tlo“.²⁷⁷

Iza Sfinge nižu se heroji, ranjenici, udovice, groteskne glave turskih osvajača, ritmičke grupe vjekovnih boraca koje se protežu na frizovima. U središtu svetišta nalazi se gigantski Kraljević Marko na konju. Pokraj njega uzdiže se *heraklovska* figura Miloša Obilića, srpskoga Rolanda, kojega Ibrovac ističe kao vrhovnoga heroja ove epopeje u kamenu.²⁷⁸ Autor opisa Hrama upozorava da su fragmenti, poput glave Miloša Obilića, ravnopravno smješteni unutar svetišta, čime naglašava da oni nisu pripremna faza u realizaciji kiparske kompozicije, već autonomno djelo: „studija, enormna glava, nagnuta, sabita, kao da je pritišće nacionalna sudbina, predstavlja nam jedan drugi aspekt heroja: on je više od ratnika, on je mislilac“.²⁷⁹ Ibrovac nabraja i druge fragmente koji su pridruženi – Srđa Zlopogleđa i fantastični torzo Banovića Strahinje, „ideal fizičke ljepote čija harmonija dostojna Apolona iznenađuje promatrača naviknutoga na snažan stil majstora“.²⁸⁰ Oko heroja raspoređene su udovice.

Južnoslavenskom panteonu pridružen je *Guslar*, utjelovljen kao glava starca. U literaturi je skulptura poznata i pod naslovom *Slijepi guslar* (Pariz, 1908.) [sl. 167]. Taj svećenik Hrama i jedini preživjeli srpski sudionik bitke, kome su Turci iskopali oči, svojom pjesmom pronosi sjećanje na njezine junake.²⁸¹ Skulptura se stilski odmiče od arhaističke tvrdoće ostalih ostvarenja. Naturalizmom crtā lica, omekšanim iskustvom impresionizma, Meštrović se približava uzorima helenističke skulpture, što je posve prikladno s obzirom na to da je *Guslar*

²⁷⁴ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović“, 1918., str. 57.

²⁷⁵ Isto, str. 59.

²⁷⁶ Isto. Ibrovac u ovom dijelu parafrazira Vojnovića. Vidi u: Ivo Vojnović, „Akordi posvećeni“, 1910., str. 5.

²⁷⁷ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović“, 1918., str. 59.

²⁷⁸ Isto, str. 60.

²⁷⁹ Isto.

²⁸⁰ Isto.

²⁸¹ Isto, str. 62.

svojevrnsni slavenski pandan slijepom pjesniku Homeru. Čuvarica svijeta divova je *Moja Majka* (Split, 1908.), nježna starica koja sjedi pokraj vrata.²⁸² Naturalistički portretirana umjetnikova majka odjevena je u narodnu odjeću, ritmiziranu dekorativnim naborima [sl. 60]. Fragmentarnu skulpturu, kojom kipar prvi put uvodi rješenje građenja kompozicije u bloku, Ibrovac vidi kao simbol ujedinjene Jugoslavije. Slično simboličko čitanje povezuje se s derivacijom toga kompozicijskog rješenja, s mnogo kasnijom *Poviješću Hrvata* (Zagreb, 1932.) [sl. 168]. Sinteznost te alegorije hrvatske države i njezine tradicije posljedica je, prema Ani Adamec, Meštrovićeva iskustva u istraživanju kiparstva Egipta.²⁸³

3.4.5. Izložbene inscenacije Hrama

Hram je trebao biti sagrađen na Kosovu polju i posvećen na dan odvijanja bitke.²⁸⁴ Poslije Prvoga svjetskog rata Nikola Pašić (1845.–1926.), srpski političar i predsjednik vlade Kraljevine Srbije i Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, tražio je od Meštrovića da pošalje maketu u Beograd, kako bi se građevina podigla na Kalemegdanu ili u okolini Beograda, „pa makar čak i na Avali“.²⁸⁵ Ideja nije ostvarena uglavnom zbog materijalnih razloga, a Hram je zaživio na izložbenim manifestacijama 1910. i 1911. godine – u Beču, Zagrebu i Rimu. *Kosovski ciklus* prvi je put cjelovito predstavljen u središtu carstva kojem se njegova ideologija suprotstavljala. Meštrović posljednjim samostalnim predstavljanjem u sklopu *Secesije*, 1910. godine (15. siječnja–13. ožujka), u suradnji s arhitektom Robertom Oerleyjem (1876.–1945.) u središnjoj dvorani uspješno inscenira Hram do kojeg je vodila aleja karijatida [sl. 162].²⁸⁶ Ispred ulaza u umjetnički paviljon na Friedrichstraße postavljene su *Glava Miloša Obilića* i *Miloš Obilić* [sl. 169].²⁸⁷ Od 62 izložena rada 25 ih je pripadalo ciklusu.

Na *Izložbi Meštrović – Rački* (30. travnja–30. lipnja 1910.),²⁸⁸ održanoj u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu pod pokroviteljstvom Društva hrvatskih književnika, izlaže gotovo 20 radova više nego u Beču. Uz vidovdanski predstavlja i *Ciklus Kraljevića Marka*, koji će punu afirmaciju doživjeti na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* (31. listopada 1910.–1. siječnja 1911.) u organizaciji Društva hrvatskih umjetnika „Medulić“. Mladi kipari i slikari stvarali su

²⁸² Isto, str. 62–63.

²⁸³ Vidi u: Ana Adamec, *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*, Zagreb: Denona, 1999., str. 154.

²⁸⁴ Miodrag Ibrovac, „Ivan Meštrović“, 1918., str. 57–58.

²⁸⁵ Ivan Meštrović, *Uspomene na*, 1993., str. 26.

²⁸⁶ Više o toj izložbi u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 121–122.

²⁸⁷ Opis prema fotografiji objavljenoj u listu *Wiener Bilder*, 16. veljače 1910., str. 5.

²⁸⁸ Izložba je opsežno analizirana u: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 165–183.

na temu legende o Kraljeviću Marku, a zadao ju je Meštrović.²⁸⁹ Slikarske panoe izvodili su Mirko Rački (1879.–1982.), Ljubo Babić (1890.–1974.), Jozo Kljaković (1889.–1969.) i Tomislav Krizman (1882.–1955.), skulpture Meštrović i Toma Rosandić (1878.–1958.), uz sudjelovanje Dujma Penića (1889.–1946.), barunice Renée Vranyczany Dobrinović (1879.–1958.) i Meštrovićeva pomoćnika Nikole Bodrožića (1897.–?) i drugih autora u kiparskom, slikarskom te arhitektonskom segmentu izložbe.²⁹⁰ Simbolički i doslovno, središte izložbenoga projekta bila je monumentalna konjanička statua Kraljevića Marka, postavljena ispod kupole Umjetničkoga paviljona. Skulptura je definirala cjelokupni postav izložbe, koji je autorski potpisao Ivan Meštrović uz pomoć Tome Rosandića i Joze Kljakovića.²⁹¹

Postav u Srpskom paviljonu na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu spojio je dva ciklusa, koncepciju bečke (aleju od po šest karijatida sa svake strane, sa sfigom na njezinu kraju) i zagrebačke izložbe (Kraljević Marko okružen Rosandićevim reljefnim prikazima Turaka u bijegu) [sl. 131].²⁹² Struktura paviljona, kojeg su osmislili Meštrović i srpski arhitekt Petar S. Bajalović (1876.–1947.), u osnovnim je crtama odražavala arhitektonski koncept Hrama.²⁹³ Na kulama su bile postavljene *Kolosalne krilate figure*, ispred ulaza u paviljon nalazila se velika sfiga srebrne boje, dok je u podnožju stajala fontana s likom lava [sl. 109].

Fragmenti ciklusā, aleja karijatida, udovice, heroji i maketa Hrama, izloženi su na izložbi u muzeju Victoria and Albert Museum 1915. godine [sl. 170]. Podjednak naglasak stavljen je na djela drugih tematika, pa tema Hrama nije dominirala kao na prethodnim izložbama [sl. 171]. Zanimljiva je opaska britanskoga likovnog kritičara Johna Salisa, pravim imenom Jan Gordon (1882.–1944.), objavljena 1919. godine u prikazu Meštrovićeve umjetnosti: „Velike figure za kosovski spomenik mogu biti u potpunosti shvaćene jedino kad su postavljene u ambijent koji je oblikovan za njih. Do tada možemo samo kazati da je djelo dobro, dirljivo i snažno zamišljeno.“²⁹⁴ Sličan stav zauzima i francuski kritičar Pierre Tournier koji pišući o srpskom paviljonu 1911. godine ističe utisak o originalnosti kosovskih fragmenata i skulptura iz *Ciklusa Kraljevića Marka* nakon razgledanja u izložbenom ambijentu, koji se doima poput palače asirskih kraljeva Sargona Starijega i Tiglat-Pilesera III.²⁹⁵

²⁸⁹ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 210.

²⁹⁰ Isto.

²⁹¹ Više o opisu postava i njegovu značenju: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 216–220.

²⁹² Isto, str. 255–256.

²⁹³ Vidi u: Vesna Barbić, „Meštrović i arhitekti“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 152–153.

²⁹⁴ John Salis, „Art of Today. Mestrovic“, u: *The New Witness*, 4. travnja 1919., rukopis je dostupan kao strojopis u: R-7972, A 2), MEŠTROVIĆ, Ivan – kipar. Građa za „Londonsku monografiju“ – [Bez mj.] 1919. god., 251 l, razl. Vel., strojopis s rukopisnim bilješkama, tekst engleski, autograf. U: Zbirka rukopisa i starih knjiga, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu. Prijevod B. V.

²⁹⁵ Pierre Tournier, „Les arts“, 1911., str. 543.

Fragmentarnost skulptura (heroji, pastiri, udovice) i arhitektonske plastike (karijatide, reljefi) svakom inscenacijom – bilo da su posrijedi izložbe ili stalni postavi – potvrđuje koncept višestruke opstojnosti ideje Hrama, koja nadilazi fizičko ograničenje necjelovitosti i razasutosti. Upravo stoga moguće je – na konceptualnoj, a djelomično i na formalnoj razini – ovaj dio opusa Ivana Meštrovića usporediti s fragmentima Partenona, koji su također razasuti u različitim muzejskim zbirkama. Elizabeth Prettejohn upozorila je na sljedeće: „Elginovi i Aeginini mramori su veliki, prostrani asamblaži, jasno odlomljeni od njihovih arhitektonskih konteksta, u dijelovima različitih veličina i u neprestano osporavanim odnosima. Kako god da su izloženi, prazna mjesta koja ih zahvaćaju i okružuju jednako su estetski snažna poput masivnoga, teškoga kamenja.“²⁹⁶

Svaka je prezentacija Meštrovićeva ciklusa – zbog fragmentarnosti skulptura i načina njihova postavljanja skulptura, koji nagovješćuje arhitektonski okvir – dvoranama, a ponekad i eksterijerima izložbenih prostora, dala pojavnost Hrama. Skulpture se unutar promišljene strategije političkog aktivizma ne predaju kao samostalni izlošci, već kao točno određeni segmenti Hrama. Iako je idejno točno determiniran, kroz sve navedene realizacije, odnosno postave izložbe, on se potvrđuje kao fluidan sustav, otvoren ulančavanju simboličkih značenja, uz ono dominantno, ideološko. Zbog nemogućnosti podizanja građevine, cijeli se ciklus određuje kao utopija. Iako se skulpture sagledavaju prema parametrima modernoga kiparstva, bitna je korelacija, u onom smislu kako je interpretira Prettejohn, s autentičnim antičkim fragmentima. Ta činjenica širi interpretacijske mogućnosti, te opravdava modernitet ciklusa koji na inventivan način, uz promoviranje političkoga diskursa, očituje i ovaj aspekt bliskosti s klasičnom tradicijom.

3.4.6. Definiranje utopijske skulpture – Partenon kao ishodište

Kompleksnost značenja *Vidovdanskoga hrama* naznačio je Zvonko Maković, navodeći znakovit podatak koji svjedoči u kojoj su mjeri projekt i njegova ideja prerasli u ishodište nove države i njezine ideologije. On je naime istaknuo da je *Odbor za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslavije* u svoj program stavio točku kojom je *Vidovdanski hram* prikazan kao jedan od najvećih doprinosa jugoslavenske kulture balkanskom preporodu. U programu se navodi da će srpska nacionalna religija, utjelovljena u narodnoj poeziji, simbolizirana u

²⁹⁶ Elizabeth Prettejohn, *The Modernity*, 2012., str. 40. Prijevod s engleskoga na hrvatski: Barbara Vujanović.

Vidovdanskom hramu, morati biti najdublja vrijednost jugoslavenske kulture, kako bi jugoslavenstvo bilo što i helenska kultura za moderno čovječanstvo i slavensku rasu, te za kulturnu životodavnost Balkana.²⁹⁷

Nakon što je Nikola Pašić obećao Meštroviću da će se Hram podignuti u Beogradu odmah poslije svršetka Velikoga rata,²⁹⁸ Meštrović je ponudio vladi novoosnovane Kraljevine SHS otkup skulptura koje su bile razasute po Europi.²⁹⁹ Skulpture se danas nalaze u muzejima i drugim institucijama u Zagrebu (Atelijer Meštrović, Gliptoteka HAZU), Splitu (Galerija Meštrović), Drnišu (Gradski muzej Drniš), Beogradu (Narodni muzej; Dvorski kompleks na Dedinju) i u Londonu (Victoria and Albert Museum). Drvena maketa sa sadrenim dijelovima (1912.–1913.) u mjerilu 1:50, čuva se u Narodnom muzeju u Kruševcu.

Sukus simboličkoga značenja, razloga nastanka i sudbine ovoga projekta, kao i nekoliko sličnih projekata Meštrovićevih suvremenika, moguće je svesti pod zajednički pojam *utopijske skulpture*, koja se prepoznaje u sljedećim karakteristikama:

- skulptura povezana s arhitekturom
- politički i ideološki iniciran i motiviran projekt
- narativ zasnovan na nacionalnim legendama
- neostvarenost, mahom zbog megalomanskih dimenzija
- idealizacija/rekreacija povijesti i nacionalnog identiteta
- transferiranje određene utopijske ideje kroz formu i stil arhitektonske plastike i samostalnih skulptura.

Ishodišno kiparsko-arhitektonsko ostvarenje za promišljanje *utopijske skulpture* je Partenon, hram posvećen boginji Ateni, izgrađen u 5. st. prije Krista na atenskoj Akropoli [sl. 172]. Utjecaj Partenona počeo se širiti Europom početkom 19. stoljeća, kada su određeni fragmenti, frizovi, zabatne skulpture i dr., pripali muzeju British Museum [sl. 173].³⁰⁰ Prispijeće

²⁹⁷ Vidi u: Zvonko Maković, „Kipar Ivan Meštrović“, 1984., str. 18–19.

²⁹⁸ Ivan Meštrović, *Uspomene na*, 1993., str. 26–27.

²⁹⁹ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 428.

³⁰⁰ Nakon osmanskog osvajanja Atene 1458., Partenon je prenamijenjen u pravoslavnu crkvu, potom u džamiju, a osnovna struktura ostaje netaknutom. Nakon toga postaje skladište. Tijekom Velikoga turskog rata, 26. rujna 1687., Venecijanci su ga zapalili. Eksplozija je znatno oštetila građevinu i skulpture. Od 1801. do 1805. Thomas Bruce, 7. grof od Elgina, britanski veleposlanik u Otomanskom Carstvu, s dopuštenjem osmanskih Turaka uklonio je neke od preostalih skulptura. Od 1807. skulpture su se razgledavale u privremenom Elginovu muzeju. Godine 1816. prodane su muzeju British Museum, gdje su od 1817. izložene. Nazivaju se elginske mramorne skulpture ili partenonske mramorne skulpture.

skulptura u London odrazilo se na intelektualnu, književnu, likovnu i arhitektonsku elitu, koja je u razdoblju do početka Prvoga svjetskog rata snažno prigrllila odjeke grčke kulture, što je lapidarno sažeo engleski pjesnik Percy Bysshe Shelley (1792.–1822.) stihom „Sada smo svi Grci“.³⁰¹

Daljnje širenje slave potpomognuto je disperziranošću fragmenata Hrama. Uz British Museum posjeduju ih Louvre, Vatikanski muzeji, Nacionalni muzej u Kopenhagenu, Kunsthistorisches Museum u Beču, Sveučilišni muzej u Würzburgu, Gliptoteka u Münchenu, a dio skulptura nalazi se u Ateni, u Muzeju Akropole.³⁰² Zbog partenonskih skulptura u londonski muzej hodočaste Rodin, Bourdelle, Meštrović i brojni drugi kipari. Kompleksnost fascinacije grčkom poviješću i kulturom vidljiva je i u sljedećim stihovima engleskoga pjesnika Johna Keatsa (1795.–1821.), koje je ispjevao 1817. godine nakon posjeta muzeju:

„On Seeing the Elgin Marbles“
My spirit is too weak – mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick eagle looking at the sky.
Yet 'tis a gentle luxury to weep
That I have not the cloudy winds to keep
Fresh for the opening of the morning's eye.
Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart an undescribable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old time – with a billowy main –
A sun – a shadow of a magnitude.³⁰³

Preuzeto s mrežne stranice muzeja British Museum: *The Parthenon Sculptures*, <https://www.britishmuseum.org/about-us/news-and-press/statements/parthenon-sculptures.aspx> (pregledano 7. siječnja 2019.)

³⁰¹ Neil MacGregor, „Introduction“, u: Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London, The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015., str. 13.

³⁰² *The Parthenon Sculptures*, <https://www.britishmuseum.org/about-us/news-and-press/statements/parthenon-sculptures.aspx> (pregledano 7. siječnja 2019.)

³⁰³ *On Seeing the Elgin Marbles – Keats, John (1795–1821)*, <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/seeing-elgin-marbles> (pregledano 17. siječnja 2019.)

Pjesma dotiče nekoliko razina čitanja i različitih značenja, na primjer: veličinu grčke civilizacije, kojoj su težila kasnija društva i države, i na koju su se pozivali i suvremeni apologeti *Vidovdanskoga hrama*; krhkost spomenika i ljudskoga života; neumoljivu dinamiku izmjene civilizacija. Zbog *grčkoga revivala* Partenon biva prepoznat kao simbol afirmacije političke, kulturne i ekonomske moći. Mnoge su se građevine političke, financijske i kulturne namjene (poput muzeja British Museum), u Europi i u Sjedinjenim Američkim Državama, izravno referirale na Partenon, ponajviše svojim dekorativnim skulpturama, koje su propagirale političke i ideološke ideje. *Grčki revival* djelomično koincidira s razdobljem narodnih preporoda, tijekom kojih dolazi do razvitka i jačanja nacionalne svijesti, te osnivanja novih država, uglavnom nakon Prvoga svjetskog rata. Kipari na te izazove reagiraju rješavanjem zadataka javne plastike i promišljanjem forme hrama kao idealnog okvira za prezentaciju države, njezine povijesti, mitologije i ideologije.

Ivan Meštrović, koji je ulogu državnoga kipara preuzeo u punom smislu u međuratnom razdoblju, u prvom desetljeću 20. stoljeća, preuzima na sebe spomenuti zadatak koncipirajući na vlastitu inicijativu projekt Hrama u kojem sjedinjuje svoje umijeće kipara i arhitekta, dakle osmišlja projekt *Gesamtkunstwerka*.³⁰⁴ Ideja totalne umjetnosti, odnosno *Gesamtkunstwerka*, prema Richardu Wagneru pretpostavlja utopijski projekt, to jest polazište za ostvarenje idealnoga društva.³⁰⁵ U Meštrovićevu slučaju to idealno društvo ostvaruje se kroz koncept jugoslavenskoga jedinstva koje je Hram trebao utjeloviti i najaviti.³⁰⁶ I proces izvedbe počivao je na utopijskim premisama kolektivnoga rada, koji podrazumijeva ujedinjenje napora u svrhu ostvarenja zajedničkoga cilja, kao i mogućnost neprekidnoga prenošenja znanja i usavršavanja (pojedinaца). Sve je to vidljivo iz Meštrovićevih pojašnjenja danih Nikoli Pašiću:

„Pripovijedao sam mu, kako ja zamišljam, da bi se ta građevina izgrađivala polako i kroz nekoliko generacija, a način bi bio jednog kolektivnog umjetničkoga rada prema jednom planu, kao što su se u staro vrijeme izgrađivale katedrale. Država, ili narod davali bi 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 iste, uz male nijanse prema godinama rada. To bi bila neke vrste radionica-škola, umjesto umjetničke škole u običnom smislu riječi. Umjetnik, ili umjetnici koji bi izvršavali

³⁰⁴ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 248.

Autor zapisuje sljedeće: „Navodi samog kipara svjedoče o motivaciji nastanka ovog programa koji je trebao rezultirati jednim *gesamtkunstwerk*om arhitektonsko-skulpturalne provenijencije.“

³⁰⁵ Vidi u: Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart: Metzler, 2004., str.173.

³⁰⁶ O temi nacionalnoga stila i promociji jugoslavenskog identiteta vidjeti: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika*, 2016., str. 331–345; Petar Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018., str. 101–140.

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 dao bi im se stan i hrana, dok uče i dok ne budu sposobni da i kreativno surađuju.³⁰⁷

Meštrovićevo je razmišljanje o formiranju mladih umjetnika zanimljivo i prilikom razmatranja njegovih kiparskih radionica te njegove uloge kao profesora i rektora na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti u međuratnom razdoblju. Ideja kolektivne izgradnje zaživjela je ipak u vidu izložbenih predstavljanja fragmenata *Vidovdanskoga hrama*, u Rimu i Zagrebu 1910. i 1911. godine.³⁰⁸

3.4.7. Europski kontekst utopijske skulpture: prethodnici i sljedbenici *Vidovdanskoga hrama*

U pogledu stilskih karakteristika *Vidovdanskoga ciklusa* otkrivaju se brojne usporedbe. Još je „najistaknutiji kiparev apologet i jedan od najvećih zagovaratelja ideje o nacionalnom likovnom izrazu“³⁰⁹ Kosta Strajnić (1887.–1977.) usporedio projekt s pariškim *Slavolukom pobjede* i leipziškim *Spomenikom Bitki naroda* [sl. 174].³¹⁰ Nadalje, riječ je o asimilaciji raznorodnih utjecaja – „od Partenona do Minnea, od Metznera do Rodina, od Egipta do nepoznatog autora katedrala“.³¹¹ Meštrović vrlo vješto poseže u bogati repozitorij povijesnih i suvremenih uzora. Riječima Božidara Gagre: „pomažu mu bečka secesija, Franz Metzner, ali jednako tako i podrumi Louvrea i zbirke staroga kiparstva u British Museumu“.³¹² Duško Kečkemet pak zaključuje, nastavljajući se na Gagru, kako je na „samu arhitekturu *Vidovdanskoga hrama* vidno više utjecala splitska katedrala, antički mauzolej s romaničkim zvonikom, nego teška masa građevine (Metznerova) *Spomenika Bitki naroda*“.³¹³ U smislu

³⁰⁷ Ivan Meštrović, *Uspomene na*, 1993., str. 25.

³⁰⁸ Ovako Meštrović opisuje pripreme izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos*: „Mi smo, međutim, tjerali svoje, i poslije moje i Račkoga izložbe, pripremili smo drugu, za koju smo nas desetak mlađih napravili kroz nekoliko mjeseci jedan ciklus *ad hoc* iz narodnih pjesama, s namjerom da ga onda prenesemo u Rim. Zajedno smo radili u Umjetničkom paviljonu, zajedno se hranili, a za pokriće materijalnih troškova, za platno, boje i sadru, dali smo ja i Rački od zarade na našoj izložbi, a isto tako smo plaćali hranu kolegama bez sredstava. Kuhale su nam i slale hranu Krizmanova majka i sestre, samo uz naplatu stvarnih troškova. Dakle, jedna mala komuna.“ Isto, str. 19.

³⁰⁹ Petar Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, 2018., str. 112.

³¹⁰ Kosta Strajnić, *Ivan Meštrović*, Beograd: Izdavači Čelap i Popovac, 1919., str. 21.

³¹¹ Analiza nepoznatoga kritičara *Wiener Allgemeine Zeitung* iz 1910. godine povodom njegova samostalnoga predstavljanja djelima *Kosovskoga ciklusa* u sklopu izložbe *Secesije* 1910. godine u Beču. Preuzeto iz: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 88.

³¹² Božidar Gagro, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Globus, 1987., VI.

³¹³ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 92.

bliskosti s germanskom tradicijom monumentalne skulpture, može se spomenuti i Hugo Lederer (1871.–1940.), njemački kipar austro-ugarskoga podrijetla, profesor koji je predavao Josefu Thoraku (1889.–1952.), jednom od službenih kipara Trećega Reicha.³¹⁴ Lederer je autor *Spomenika Bismarcku* (1902.–1906.) u Hamburgu, po povezanosti skulpture s arhitekturom, morfologiji ljudskog tijela i hipertrofiranoj simbolici nacionalne ideologije, veoma bliskoga Meštrovićevu konceptu Hrama [sl. 175].

Svakako je prikladna do sada nerazmatrana usporedba s neostvarenim spomenikom *Bijela gora* (1907.) češkoga kipara Stanislava Sucharde (1866.–1916.) i češkoga arhitekta Josefa Gočára (1880.–1945.) [sl. 176].³¹⁵ Monumentalnim arhitektonsko-kiparskim kompleksom u obliku zigurata trebalo se obilježiti za češki narod nepovoljan ishod prve velike bitke i katoličke pobjede u Tridesetogodišnjem ratu, koja je utjecala na sudbinu srednje Europe. Do središnjeg dijela trebali su voditi propileji, 27 stuba simboliziralo je žrtvu 27 pogubljenih čeških plemića, a središnja točka trebao je biti podzemni Oltar domovine.³¹⁶ Poveznice s Meštrovićevim Hramom nameću se u vidu pozivanja na žrtvu naroda, komemoriranja tragičnog ishoda bitke, te prisvajanja tradicije antike i mezopotamskih kultura.

U dosadašnjim analizama nije spominjan mogući utjecaj *Spomenika mrtvima* (1891.–1895.) Alberta Bartholoméa, koji se nalazi na groblju Père Lachaise [sl. 177]. Arhitektonskom okviru, citatu egipatske grobnice, mastabe, pridodane su dvije povorke nagih i polunagih muških i ženskih figura koje se primiču ulazu te žensko-muški par koji stoji na ulazu nad kojim je natpis *Aux morts* (*Mrtvima*). Bartholomé, koji je sudjelovao na izložbama Secesije,³¹⁷ važna je karika u sintetiziranju kiparske forme.³¹⁸ Usporedba je s Meštrovićevim projektom to zanimljivija jer i on, inzistiranjem na kultu poginulih heroja i postavljanjem Sfinge u središte Hrama, iskazuje sepulkralni aspekt. Hrvatski kipar je taj spomenik mogao vidjeti 1908. i 1909. godine kad je počeo razrađivati koncept građevine.

Vidovdanski hram blizak je i Rodinovu životnom projektu. Kao što je ustvrdila Penelope Curtis – „*Vidovdanski hram* ostao je koncept, poput *Vrata pakla*, (on) nije bio hram, baš kao što ni *Vrata* nisu bila portal“ [sl. 114].³¹⁹ Na sličnosti upozorava i Duško Kečkemet koji

³¹⁴ Isto, str. 87.

³¹⁵ Više o projektu u: Martin Krummholz, *Stanislav Sucharda 1866–1916*, katalog izložbe (Nová Paka, Městské muzeum Nová Paka, 2006.), Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006., str. 30.

³¹⁶ Vidi u: *Šarvátka na Bílé hoře*, <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1304512-sarvatka-na-bile-hore> (pregledano 25. ožujka 2018.)

³¹⁷ *Katalog der I. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, katalog izložbe (1898.), Beč, str. 10, 33, 42.

³¹⁸ Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris – 1905–1914, le moment de tous les possibles*, Éditions Hazan, Pariz, 2017., str. 37–38.

³¹⁹ Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, 1999., str. 32.

pridodaje još srodniiji Rodinov projekt nerealiziranoga *Tornja rada* (1898.–1899.) [sl. 178].³²⁰ Taj projekt je bitan za razradu ideje utopijske skulpture te za višestruku korelaciju s *Vidovdanskim hramom* u smislu apostrofiranja arhitekture i skulpture kao pronositelja određenih vrijednosti i ideala, sklonosti megalomaniji te shvaćanja arhitekture kao idealnoga okvira za prezentaciju skulptura. Toranj je trebao biti visok 35 metara, a sam kipar je namjeravao biti pokopan u njegovoj kripti.³²¹ Začetnik projekta je bio Armand Dayot (1851.–1934.), političar i likovni kritičar koji je pisao i o Meštroviću. Namjeravao ga je podignuti povodom *Svjetske izložbe* 1900. godine u Parizu. Kanilo se angažirati i druge umjetnike, poput Jeana Eugènea Baffiera (1851.–1920.) i Julesa Desboisa (1851.–1935.), kojeg je Dayot prvoga zvao na suradnju.³²² Iz koncepta suradnje proizaći će kasnija simbolika i interpretacija projekta.³²³ Dayot je na konferenciji za novinare 1898. godine ovim riječima definirao projekt: „Smatram da se gušimo u atmosferi mržnje koja nas okružuje. Došao je trenutak da se osjeti dašak bratstva. Posljedice nesloge su prevelike... stvorili smo san o bratstvu, simboliziran kroz umjetnost.“³²⁴

Toranj rada trebao je biti podignut na mjestu na kojem danas stoji *l'Arche de la Défense*, što je zapravo Dayotova postmrtna pobjeda: „Stup mi je poslužio kao formula; no slavluk bi uistinu bila najbolja forma za apoteozu rada. Da, neka vrsta hrama na otvorenom s otvorenim porticima i plitkim reljefima na kojima bi se prikazao, spiralom od pijedestala do vrha, ili u vidu povijesnih ličnosti, ili u vidu kolektiva okupljenih oko postignuća vječnoga rada, neizmjerni trud stoljeća koje završava.“³²⁵ Rodin je tornjem htio nadmašiti *Eiffelov toranj*, za koji je smatrao da nema nikakvo značenje, ali i sve spomenike: „ako može biti realiziran, kako se nadam, na način na koji računam, ovaj će spomenik dominirati svim spomenicima stoljeća.“³²⁶ Spomenik je trebao, prema Rodinu, počivati na normama idealne arhitekture: „istinite“, „dobre arhitekture, (...) izraza ljepote same.“³²⁷

Kao i Meštrović, Rodin se u osmišljavanju makete poslužio različitim arhitektonskim citatima – tornjeva dvoraca u Bloisu i Chambordu.³²⁸ Osnovna forma nalikuje Tornju u Pisi, s

³²⁰ Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović*, 1970., bez paginacije.

³²¹ Jean-Michel Leterrier, *De la Tour du Travail aux Portes de l'Enfer*, Pariz: La Revue Commune, 1999., str. 19–20.

³²² Guillaume Raimond, *La Tour du Travail (1898–1917) d'Auguste Rodin: de la glorification d'une population à l'autopromotion*, diplomski rad, Pariz: Université de Paris X, Nanterre, 2013., str. 6.

³²³ Isto, str. 7.

³²⁴ Isto, str. 21.

³²⁵ Isto, str. 23–24.

³²⁶ Isto, str. 15.

³²⁷ Isto.

³²⁸ Više o projektu na mrežnoj stranici muzeja musée Rodin: *Auguste Rodin (1840–1917) – The Tower of Labour*, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/tower-labour> (pregledano 15. veljače 2015.)

arkadama poput onih u samostanima. Unutar tornja nalazio bi se još jedan, nalik Trajanovu, po čijoj bi plohi kružili plitki reljefi na kojima bi bila predstavljena pojedina zanimanja, a između reljefa bile bi postavljene karijatide koje simboliziraju ta zanimanja. Toranj i stup dijelio bi široki prostor kojim bi vijugalo široko stubište, blagoga nagiba, poput stubišta u zvoniku crkve sv. Marka u Veneciji. Posjetitelj bi uspinjući se stubama razgledao reljefe. U podnožju bi se nalazile četiri prostorije poput onih u muzeju British Museum, u kojima se nalaze slavni asirski reljefi. Reljefima bi se glorificirao rad ispod zemlje ili na moru: rad rudara, tragača za zlatom, ronilaca, itd. Prvo bi se prezentirala obična zanimanja, potom bi se, kako se posjetitelj uzdiže, ukazivala sve uzvišenija zanimanja, koja ovise o inteligenciji i znanju: optika, astronomija, književnost, umjetnosti, znanosti. Napokon, stup rada bi okrunila alegorijska grupa koja bi se zapazila iz daljine: statue *Rada* i *Apolona*, ili *Rad*, *Dan* i *Noć*.³²⁹

Osim glavnih referenci (Toranj u Pisi, Trajanov stup, zvonik crkve sv. Marka, stup Vendôme, *Eiffelov toranj*) mogu se dodati još neke: *Babilonska kula*, Panatenejski friz Partenona.³³⁰ Raspon utjecaja veoma je širok: od mezopotamskih civilizacija, antike (grčke i rimske), preko talijanskoga i francuskoga srednjega vijeka i renesanse do modernih ostvarenja. Rodin izlaže sadrenu maketu i dvije ženske figure u središtu paviljona Alma, na samostalnoj izložbi postavljenoj povodom *Svjetske izložbe*.³³¹ O projektu je izašao velik broj članaka u francuskim novinama, a zahvaljujući njegovu tajniku, austrijsko-češkom pjesniku Raineru Mariji Rilkeu (1875.–1926.), predstavljen je na njemačkom govornom području tekstovima u časopisima. Ti su napisi bili dostupni i Meštroviću koji je u to vrijeme još živio u Beču.

Ideja veličanja kulta heroja, stvaranja opsežnoga kiparskog programa u korelaciji s arhitekturom evidentna je i kod francuskoga kipara Paula Landowskoga (1875.–1961.), autora monumentalnoga Isusa Krista u Rio de Janeiru. Njegov *Hram čovjeka*, kako ga je imenovao pjesnik Paul Valéry (1871.–1945.),³³² prvi je put predstavljen na izložbi *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* održanoj 1925. godine u Parizu [sl. 179]. Na njoj je izlagao i Meštrović, te je dobio *Grand prix* za Mauzolej Račić. Neostvaren hram na temu povijesti čovjeka stilskom se retorikom oslanja na antičke i bizantske uzore. Kao što je Meštrovićev *Vidovdanski hram* posvećen aklamaciji južnoslavenske politike, i ovaj je hram podređen političkim idealima francuske Treće republike. Kipar je u različitim razdobljima u kojima je razmatrao funkcije i pozicije građevine, surađivao s trojicom arhitekata – Jeanom

³²⁹ Guillaume Raimond, *La Tour*, 2013., str. 16.

³³⁰ Isto, str. 26.

³³¹ Isto, str. 25.

³³² Michèle Lefrançois, *Landowski – L'œuvre sculpté*, Pariz: Creaphis éditions, 2009., str. 73.

Taillensom (1872.–1963.), Paulom Bigotom (1870.–1942.) i Albertom Lapradeom (1883.–1978.).³³³ Projekt, na kojem je radio do 1950. godine, zamišljen je kao kompleks koji čine zidovi dugi 200 i visoki 8 metara, uređeni reljefima, te kvadratna dvorana postavljena u središte, natkrivena kupolom. Velebni modeli u sadri čuvaju se u muzeju Petit Palais u Parizu i u Muzeju Paula Landowskoga u Boulogne-Billancourtu. Francuski istraživači ističu Meštrovićev *Vidovdanski hram*, uz ciklus skulptura norveškoga kipara Gustava Vigelanda (1869.–1943.) u Parku Frogner u Oslu, te skulpture islandskoga kipara Einara Jónssona (1874.–1954.) i kompleks Goetheanum austrijskog arhitekta Rudolfa Steinera (1861.–1925.) kao bitan prilog razumijevanja konteksta nastanka *Hrama čovjeka*.³³⁴

Znakovito, netom nakon svršetka Velikoga rata francuski likovni kritičar G. Jean-Aubry, pravim imenom Jean-Frédéric-Émile Aubry (1882.–1950.), uspoređuje zamah Meštrovićeva projekta s onim Wagnerove tetralogije, ističući kako je Srbija sretna da je glorificira tako mlada i hrabra duša te upozoravajući na opasnost od osrednjih kipara kojima se povjeravaju narudžbe spomenika, za kojima će biti sve veća potreba.³³⁵ U tom smislu *Vidovdanski hram*, iako neostvaren, ističe se kao ideal komemorativne i javne skulpture novoga razdoblja.

Hram, to jest djela koja mu pripadaju, kao i spomenuti primjeri Meštrovićevih europskih kolega, promovirani su na važnim izložbama. Danas su publici dostupni kao disperzirani muzejski izlošci i predmeti. Iako su neostvarivi, parcijalna realizacija projekata, na simboličkoj razini, potkrjepljuje se i omogućuje kroz diseminacijsku platformu izložbenih predstavljanja. Svojom društvenom utemeljenošću (u trenutku nastanka i kasnije), polivalentnošću forme, istovremenom mogućnošću i nemogućnošću konkretizacije, projekt *Vidovdanskoga hrama* i njegovi fragmenti, kao i drugi utopijski projekti, ispunjava svoj modernistički potencijal – usprkos ili usporedno s činjenicom da ga se zbog referencijalnosti na povijesne stilove često sagledavalo kao dokaz antimodernizma. Elaboracija pojma *utopijske skulpture* može se rezimirati tvrdnjom kako se ona prepoznaje u projektima europskih kipara u razdoblju od kraja 19. stoljeća do konca 1940-ih. Svaki je projekt prožet idealima usklađenim s vremenom koje ih je oblikovalo – socijalističkim idejama veličanja rada i optimizma u osvit 20. stoljeća kod Rodina; južnoslavenskom težnjom za izlaskom iz austrougarskih okvira i ujedinjenjem kod

³³³ Isto, str. 76, 79, 80.

³³⁴ Isto, str. 80.

³³⁵ G. Jean-Aubry, „Cosmopolis“, *Art Gazette*, London, veljača 1919., str. 2., strojopis. R-7972 A2) MEŠTROVIĆ, Ivan – kipar. Građa za „Londonsku monografiju“ – [bez mj.] 1919. god., 251 l., razl. vel. strojopis s rukopisnim bilješkama, tekst engleski, autograf – članci, govori, koncepti, bilješke – paginacija inkontinuirana, ima poderanih listova.

Meštrovića; filozofskim i panreligijskim idealizmom međuratnoga razdoblja kod Landowskoga. Svi su ti kiparsko-arhitektonski kompleksi duboko suživljeni s tradicijom, ponajviše antičkom, čime se potvrđuje univerzalnost i svestremenost njezine forme i simbolike.

4. DRUGO DESETLJEĆE 20. STOLJEĆA

4.1. Političko i umjetničko djelovanje na Starom Kontinentu

Meštrovićevo stvaralaštvo drugoga desetljeća 20. stoljeća treba se zasebno sagledati u kontekstu varijacija klasičnih predložaka. Užasi balkanskih ratova (1912.–1913.) i Prvoga svjetskog rata utjecali su na mnoge životne itinerere i umjetničke opuse, pa tako i na Meštrovića, koji se sve više inspirira Starim i Novim zavjetom. Pri tome je još uvijek prisutna arhaistička stilizacija, no ona je omekšana supostojanjem drugih stilskih i morfoloških slojeva (ekspresionizam, utjecaj srednjovjekovne, bizantske i secesijske umjetnosti). Desetljeće je iznimno dinamično kad je riječ o životu i stvaranju u brojnim europskim gradovima: 1910. boravio je u Beču zbog samostalne izložbe u sklopu Secesije, te u Zagrebu zbog dviju izložbi u Umjetničkom paviljonu; 1911. boravi u Beogradu, živi i stvara u Rimu, gdje je ostvario izvanredan uspjeh na *Međunarodnoj izložbi*; 1912. nastavlja živjeti u Rimu te povremeno odlazi u Drniš i Otavice; 1913. još uvijek je u Rimu, živi i radi i u Beogradu, nakratko posjećuje London, počinje se posvećivati sakralnoj tematici; početak *Velikoga rata* zatječe ga u Rimu, 1914. izlaže na *XI. Venecijanskom biennaleu*; 1915. boravi u Parizu i Londonu u kojem je priređena njegova samostalna izložba u muzeju Victoria and Albert Museum, sudjeluje u osnivanju Jugoslavenkog odbora (1915.–1919.); 1916. boravi u Parizu i u Ženevi, u Ženevi započinje raditi na ciklusu drvenih reljefa na kristološke teme; 1917. prvi dio godine živi u Cannesu, drugi u Londonu i Parizu; 1918. živi i stvara u Rimu, boravi u Parizu, Cannesu, Londonu i Švicarskoj; 1919. godine živi i stvara u Londonu, izlaže u muzeju Petit Palais u Parizu na *Izložbi jugoslavenskih umjetnika*, čiji je jedan od organizatora. Naposljetku, odlučuje se trajno nastaniti u Zagrebu.

Politički i društveni angažman, koji Meštrović još od 1908. godine prenosi u umjetnički rad i izlagačko djelovanje, prisutan je i u bavljenju javnom plastikom, pa će to razdoblje obilježiti i epizoda s postavljanjem beogradskoga *Pobjednika*. S njime uistinu započinje Meštrovićev monumentalni spomenički opus, koji će vrhunac doživjeti u međuratnom razdoblju.

4.2. Varijacije antičkih i mezopotamskih tema i modela u djelima Ivana Meštrovića

Iz ovoga turbulentnog razdoblja potrebno je izlučiti skulpture, spomenike, medalje i crteže na kojima se zamjećuje umjetnikova reinterpretacija određenih antičkih i u manjoj mjeri mezopotamskih obrazaca, bilo onih tematskih ili kompozicijskih. Nakon što je apsolvirao herojske teme *Kosovskoga ciklusa* i *Ciklusa Kraljevića Marka*, koje svojom simbolikom iziskuju monumentalnu i arhaističku podlogu, Meštrović čini tematski zaokret – uglavnom u smjeru sakralne inspiracije. Zaokret za sobom povlači i stilsku te morfološku prilagodbu pa Meštrović počinje oblikovati elegantne, elongirane forme koje će, osim za sakralne teme, biti podatne za teme plesačica i mladih žena koje muziciraju, ali i za muške aktove, autoportrete i portrete. Njihova je analiza važna za praćenje kontinuiteta klasične tradicije u Meštrovićevu opusu – s obzirom na to da se određena rješenja nastavljaju na ona iz prethodnog desetljeća, a prenijet će ih i u sljedeće razdoblje, obilježeno neoklasicizmom, odnosno „povratkom redu“.

Najčvršća, a moglo bi se ustvrditi i neprekidna, poveznica antike sa svim ostalim razdobljima jest preuzimanje kanonskih obrazaca. Sam princip koji se odnosi na likovne umjetnosti formiran je i određen upravo u tom razdoblju.³³⁶ Kasnijim je razdobljima zbroj grčkih, antičkih invencija bio iznimno važan „rezervoar snažnih arhetipskih prikaza koji polažu pravo na neku vrstu privilegirane istine o ljudskoj prirodi“.³³⁷ I kod Meštrovića može se precizno odrediti preuzimanje pojedinih kanona, koje do određene mjere modificira ovisno o prevladavajućim stilskim tendencijama, datostima same teme, te naravno o njegovu umjetničkom pa i osobnom karakteru.

³³⁶ „U likovnim umjetnostima, skup pravila koja određuju odnose veličina pojedinih dijelova međusobno i prema cjelini, kako bi se postigla savršena harmonija. Prvi umjetnik koji je teoretski razradio kanon ljudskoga tijela bio je Poliklet. Njegov Dorifor (oko 440. pr. Kr.) postao je kanon grčkoga klasičnog kiparstva. Nakon pokušaja u kasnome srednjem vijeku (Villard de Honnecourt), u renesansi pojedinci ponovno nastoje formulirati kanon idealne proporcije ljudskoga tijela i arhitekture (Leonardo da Vinci, A. Dürer, L. Ghiberti), koji će nekoliko stoljeća poslije prihvatiti i likovne umjetnosti klasicizma (J. G. Schadow).“ Preuzeto s mrežne stranice LZMK: *Kanon. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30217> (pregledano 26. ožujka 2019.)

³³⁷ Nanette Salomon, „The Venus Pudica: uncovering art history’s ‘hidden agendas’ and pernicious pedigrees“, u: *Generations and Geographies in the Visual Arts*, (ur.) Griselda Pollock, London – New York: Routledge, 2005., str. 87.

4.2.1. Antički ikonografski obrasci na primjeru ženskih aktova – *Venera pudica*³³⁸

Jedan od kanona koji Meštrović reinterpreтира jest kompozicija, odnosno tema *Venera pudica*. Taj tip skulpture antičke božice dinamična je i intrigantna kontradikcija istovremene implikacije čednosti, suzdržanosti, erotičnost i izazovnosti. Ona proizlazi iz stava u kojem naga i idealizirana ženska figura, u uspravnom ili ležećem položaju, podiže desnu ruku kako bi prekrila grudi, dok lijevom, spuštenom rukom sakriva stidno područje. Prvi je put taj tip uspostavio grčki kipar Praksitel (4. st. pr. Kr.) oblikujući *Afroditu Knidsku* (oko 350. g. pr. Kr.). Skulptura, koja prikazuje boginju ljubavi u trenutku dok se priprema za ritualni čin kupanja kojim obnavlja svoju čistoću, uzrokovala je skandal prilikom predstavljanja publici, jer je prvi put božanstvo bilo prikazano nago.³³⁹ Original nije sačuvan, no poznat je po svojoj ponajboljoj rimskoj kopiji, *Colonna Venus*, koja se nalazi u Vatikanskim muzejima [sl. 180], i po inačici, *Kapitolijskoj Veneri*, rimskoj kopiji helenističke skulpture [sl. 181].

Osim stava tijela, koji odaje dvojako značenje skrivanja i izazivanja, ambivalentnost proizlazi iz samoga naziva, jer se *pudica* etimološki odnosi na riječ *pudenda*, koja istovremeno znači sram i genitalije.³⁴⁰ Sve se daljnje kopije *Afrodite Knidske* dijele u dvije skupine: prva, koja je proizašla iz *Colonna Venus*, predstavlja spokojnu i samosvjesnu boginju, dok druga, koja započinje s *Belvederskom Venerom*, preplašenim pogledom i izrazom lica odaje ženu na oprezu, preplašenu od znatiželjnih pogleda.³⁴¹ Od antike do danas taj se kanonski model nametnuo kao paradigmatički i kanonski okvir prikazivanja ženskoga tijela, uz mogućnost pomaka i varijacija. Počevši s kiparstvom, te postupno prelazeći u slikarstvo, fotografiju, video umjetnost, performans i u druge likovne medije snažno je obilježio umjetnost zapadnoga svijeta. Meštrović se na taj način upisuje u neprebrojiv popis imena umjetnika i umjetnica kao što su Giovanni Pisano, Jan Van Eyck, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Raffaello Santi da Urbino, Hieronymus Bosch, Tiziano Vecellio, Lucas Cranach Stariji, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Peter Paul Rubens, Pierre-Auguste Renoir, Édouard Manet, Henri Matisse, Pablo Picasso, Katarzyna Kozyra i drugi.

³³⁸ Tema ženskog akta u Meštrovićevu opusu, odnosno njezina razrada tijekom prva tri desetljeća 20. stoljeća, i njezina korelacija s klasičnom tradicijom obrađena je u potpoglavlju „Venera pudica“ u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 55–64. Ovdje se tema proširuje i razrađuje.

³³⁹ Enrico Bruschini, *The Vatican Masterpieces*, Vatikan: Edizioni Musei Vaticani, London: Scala publishers, 2004., str. 33.

³⁴⁰ Tema *Venera Pudica* je opsežno razložena u: Nanette Salomon, „The Venus Pudica“, 2005., str. 94.

³⁴¹ Vidi članak na mrežnoj stranici muzeja musée du Louvre: *Roman copies*, http://mini-site.louvre.fr/praxitele/html/1.4.3.1_en.html (pregledano 7. lipnja 2020.)

Antičke skulpture Afrodite, snažne boginje prikazane u liku prekrasne nage žene, osmišljene su da probude seksualnu želju, ali i da potiču religiozno strahopoštovanje.³⁴² Formalni i simbolički obrazac *Venera pudica* bio je od razdoblja srednjega vijeka i renesanse do danas pogodan za iskazivanje religiozne moralnosti, to jest za sakralne prikaze ženskoga stida od vlastita tijela i njegovih nagona te za predočavanje spolne krhkosti žena.³⁴³ Zazor od tjelesnosti najizrazitije se očituje u prizoru izгона Adama i Eve iz raja u kojem se Eva poistovjećuje s modelom *Venera pudica*.³⁴⁴ Veoma je važna kompozicijska i simbolička razlika prikaza muškarca i žene: Adamova nelagoda i sram odraz su njegove unutarnje borbe, a Evina se previranja i početak osvještavanja vlastita tijela i njegovih potreba iskazuju prekrivanjem primarnih i sekundarnih spolnih obilježja.³⁴⁵ Iz te razlike u kompoziciji proizlazi još jedno značenje: Adamovo prebacivanje krivnje za grijeh na Evu.³⁴⁶

Meštrovićev prikaz izгона prvoga para – skulpture *Adam* i *Eva* iz 1907. godine koje je načinio za Karla Wittgensteina³⁴⁷ – iskazuju te premise, odnosno bliskost sa zazornom *Belvederskom Venerom*. Eva, koja nosi portretna obilježja Ruže Klein³⁴⁸ kojom se kipar oženio iste godine kad je oblikovao to djelo, desnim laktom oslanja se o dojku dok lijevi dlan polaže na trbuh, čime se odaje trenutak stida ali i svjesnosti vlastite tjelesnosti, preciznije plodnosti [sl. 182]. I dok je Eva zaustavljena u suzdržanom stavu blagoga kontraposta, Adam je dinamiziran energičnim iskorakom, kojim već nagovještjuje „unutarnje borbe“, kao i borbenost junaka *Kosovskoga ciklusa* [sl. 183]. Kompozicija je gotovo identična rješenju monumentalnoga *Miloša Obilića*, kojeg će oblikovati godinu kasnije [sl. 93]. Stavovi figura impliciraju spolnu razliku: pasivni položaj Eve (ženskoga spola) i aktivni položaj Adama (muškoga spola).

Za dokazivanje Meštrovićeva svjesnoga pozivanja na antički model ključna su razmatranja o Michelangelovoj fresci, šestoj slici *Prvi grijeh* i *Izgon iz raja*, u Sikstinskoj kapeli, u kojima razlaže stav o nagom tijelu u kontekstu religiozne tematike, kao i o njezinoj korelaciji s erotikom [sl. 184]: „Zdrava i duboka senzualnost, koja nema ništa frivolno, nego je, kao u Grka, religiozna. (...) Iako je Eva gola kao Afrodita i puna i obla u tijelu, ona nema putene draži, nego je sva u duševnom i tjelesnom strahu.“³⁴⁹ Ovaj se opis može transponirati i na

³⁴² Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty*, 2015., str. 178.

³⁴³ Nanette Salomon, „The Venus Pudica“, 2005., str. 98

³⁴⁴ Isto.

³⁴⁵ Isto.

³⁴⁶ Kenneth Clark, *The Nude*, 1960., str. 304.

³⁴⁷ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 167–169.

³⁴⁸ Ljiljana Čerina, *Ivan Meštrović: likovi i prizori Dantoeva Pakla – ilustracije i interpretacije*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 4. 3.–28. 3. 2004.), Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004., str. 48.

³⁴⁹ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 85.

njegovo likovno rješenje, kojim se preko referiranja na tradiciju *Venera pudica* priključio na dugotrajno perpetuiranje antičkih obrazaca unutar zapadne i kršćanske ikonografije.

U daljnjem bavljenju tim kompozicijskim rješenjem Meštrović ne preuzima u potpunosti stav figure *Venera pudica*, no inzistira na momentu dvojakosti (čednost, sram nasuprot izazovnosti, senzualnosti), kao i na mogućnosti sugeriranja širega narativnog okvira: prikazana žena otkrivena je ili zatečena u svojoj radnji od strane muškoga promatrača, što uvjetuje njezinu gestu skrivanja. U sljedećim inačicama Meštrović se priklanja tipu *Colonna Venus*. *Skica za žensku figuru*, koju je oblikovao 1918. godine u Rimu, prikazuje ženu u uspravnom stavu kako se obgrljuje prekrivajući pri tome grudi. Lijeva noga savijena je u koljenu i oslonjena na blok koji se u donjem dijelu nastavlja u postament [sl. 185]. Noge obavija bogato nabrana tkanina, koja se senzualno spušta prema podnožju, ovlaš dodirujući međunožje.

U Galeriji Meštrović u Splitu čuva se sedam crteža³⁵⁰ koji se zbog sličnosti u kompoziciji mogu povezati s tom skulpturom.³⁵¹ Na njima Meštrović prikazuje figuru žene s leđa i sprijeda, posvećuje se pojedinim dijelovima tijela, glavi, rukama i nogama. Na crtežima koji prikazuju cijelu figuru varira položaj ruku – sklopljenih na grudima ili uzdignutih u stavu orantice. Jedna od inačica studija ističe se za Meštrovića atipičnom stilizacijom: lice žene gotovo je svedeno na geometrijsku kompoziciju, a njezini predimenzionirani dlanovi odudaraju od Meštrovićeve uobičajene morfologije, tvoreći rijedak primjer bliskosti avangardnijim strujanjima u umjetnosti, poput kubizma [sl. 186].

Meštrović se temi vratio u drugoj polovici dvadesetih godina. Ponavljajući isto kompozicijsko rješenje, samo zrcalno okrenuto u donjem dijelu, oblikovao je skulpturu velikih dimenzija *Žena (s prekrštenim rukama)* (1928.–1929.) [sl. 187]. Taj akt ne odlikuje sumarna modelacija ranije skice. Skulpturu odlikuje klasični realizam, karakterističan za „zagrebačko razdoblje”. Sukladno tome forme su masivnije i napetije, a lice nosi portretne značajke Meštrovićeve druge supruge, Olge Kesterčank (1894.–1984.).

Ženski torzo (s rukama) iz 1928. godine, isklesan u carrarskom mramoru, također pripada navedenom kanonu, te se i u njemu prepoznaje Olgin portret [sl. 188]. Duško Kečkemet

³⁵⁰ *Stojeći ženski akt*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 35,7 x 25,4 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–331 a; *Ženski aktovi*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 35,7 x 25,4 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–331 b; *Studija ženskog lika*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 32,4 x 24,9 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–424 a; *Ženski lik*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 32,3 x 25,4 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–443 a; *Glava žene, studije ruku i noge*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 32,3 x 25,4 cm; Galerija Meštrović, Split, GMS–443 b; *Studije ženskog akta*, Rim (?), 1918. (?), olovka na papiru, 32,4 x 24,3 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–444 b; *Stojeći ženski akt*, Rim (?), 1918. (?), ugljen na papiru, 65,5 x 50 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–518.

³⁵¹ Ovim je ostvarenjima kompozicijski slična brončana *Statueta žene* (Rim, 1914.) te popratni crteži, koji su se nalazili u rimskoj Zbirci Signorelli. Stav, odjevene žene, mijenja se u gornjem dijelu skulpture: vrat i glava lagano su nagnuti prema desnom ramenu, kontemplativna gesta primiče lijevu ruku čelu. Vidi u: Vesna Barbić, „Meštrović u Rimu. Zbirka Signorelli“, 1985., str. 12–13, 40–45.

podsjeca da je torzo poznat i pod nazivom *Pomona*, odnosno pod imenom rimske boginje plodnosti,³⁵² te navodi kako on „odaje uvijek živi utjecaj antičke skulpture, ali i suvremene realnosti kao odraz osobnog smirenog života i privlačnosti lijepog mladog ženskog tijela“.³⁵³ Polunaga figura ispod struka je zaogrnutu tkaninom, koju mlada žena pridržava lijevom rukom odostraga i desnom rukom naprijed, usmjerenom prema međunožju. Tom u isti mah stidljivom i izazovnom gestom te blagim titrajem zavodljiva i tajanstvena smiješka, rijetkim u njegovu opusu, kipar implicira komunikaciju žene s promatračem koji ju je zatekao u svakodnevnom trenutku bavljenja svojim tijelom. Skulptura je ujedno i introspektivna, jer se pogledom i položajem glave sugerira usmjerenost pažnje prema unutarnjem svijetu žene. Smirena kontemplativnost, kojom se razblažuje erotski naboj, uvelike je obilježila Meštrovićeve aktove međuratnoga razdoblja.

4.2.2. Meštrovićeve plesačice – reminiscencija i reinterpretacija antičkih uzora³⁵⁴

Na samim počecima civilizacije iracionalan impuls nagona i težnje za spoznajom granica tjelesne izdržljivosti i izražajnosti manifestirali su se u efemernom činu plesa. Pri tome valja izdvojiti grčku kulturu i civilizaciju u kojoj je kult boga plodnosti zemlje, veselja, vegetacije, vina i žena, Bakha, to jest Dioniza, bio slavljen ekstatičnim plesovima.³⁵⁵ Na prikazima plesa Menada, mitskih bića, Bakhovih pratiteljica, grčki slikari i kipari dočarali su poze i pokrete koji su svojom dinamikom i ritmom utjelovljavali refleks oslobađanja od ustaljenih društvenih normi i trenutak duhovne egzaltacije.³⁵⁶ Pokret tijela plesačice nerijetko je popraćen dramatičnim vijorenjem draperije kojom je plesačica zaogrnutu ili se njome poigrava, čime se postiže dojam fluidnoga osvajanja prostora reljefa ili slike, i dodatno se izaziva mašta promatrača.³⁵⁷

Koncem 19. i početkom 20. stoljeća javlja se sve veći interes likovnih umjetnika za prikaze plesa. U tome prednjači Auguste Rodin koji u toj temi od 1890-ih pronalazi razlog obnove vlastite umjetnosti, u smislu analize ravnoteže i dinamike ljudskoga tijela, koja će mu

³⁵² Istoimenu skulpturu kao cjelovitu skulpturu oblikovao je i Aristide Maillol 1910. godine.

³⁵³ Duško Kečkmet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 245.

³⁵⁴ Tema plesa u opusu Ivana Meštrovića i njezina korelacija s klasičnom tradicijom obrađena je u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 241–243. Također, obrađena je i u potpoglavlju „Meštrovićeve plesačice“ u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 64–69. Ovdje se tema proširuje i razrađuje.

³⁵⁵ Više o plesu u antici na mrežnoj stranici enciklopedije *Britannica: Dance in Classical Greece*, <http://www.britannica.com/art/Westerndance#ref384754> (pregledano 7. rujna 2015.)

³⁵⁶ Kenneth Clark, *The Nude*, 1960., str. 264.

³⁵⁷ Isto.

poslužiti za daljnje revidiranje kompozicijskih mogućnosti, neovisno o mediju u kojem se izražava (crtež, kolaž i skulptura). Kao i Antoine Bourdelle, inspiraciju pronalazi u susretima s Isadorom Duncan, Loíee Fuller, te s kambodžanskim plesačicama i japanskom plesačicom Hanako [sl. 189].³⁵⁸ S druge pak strane, koreografija i kostimografija modernoga plesa sve se više napaja antičkom tradicijom.

Početak drugoga desetljeća 20. stoljeća Meštrović oblikuje tri reljefa koja su izravna referenca na antičke prikaze Menada. Na prvome, koji stvara 1911. u Rimu, još uvijek se oslanja na iskustva secesijske dekorativnosti, pa ublažuje voluminoznost i reducira stilizacijsku dekorativnost [sl. 190]. Sažetim promišljanjem tijela, kojeg fragmentira, donosi esenciju plesnoga pokreta – sugeriranoga širokim raskorakom nogu, uzdignućem desnice i zavodljivim spuštanjem lijeve ruke na bedro. Mekano oblikovan ženski akt, čiji su obrisi i draperije ocrtni stiliziranom valovitom linijom, primjer je Meštrovićeva zreloga i osobnoga promišljanja antičkoga kiparstva, na razini forme i teme. Reljef predstavlja 1912. na izložbi minhenske Secesije. Maximilian K. Rohe analizirao ga je u kritici za *Die Kunst für Alle*: „Snažno pod utjecajem antike, to je djelo posve moderne osjećajnosti i novoga nazora forme, te finog osjećaja za materijal, kakav se rijetko viđa. Osobito do izražaja dolazi mekoća forme, poglavito u predjelu trbuha i grudi, a veoma nagnuta glava naglašava ritmiku cjeline”.³⁵⁹ Ivo Šrepel (1899.–1945.) u prikazu Meštrovićeve privatne galeriji u Ilici 12 također ističe antički aspekt djela: „Mramorni relief ‘Plesačice’ sjeća nas opet grčke antike i zanosi nas svježinom ritmičkoga pokreta. Tu živi i propinje se opojnost posvećenih bakhantica starih eleuzijskih misterija.”³⁶⁰

Na *Plesačici* oblikovanoj u Rimu 1912. godine kipar zrcalno obrće stav tijela s ranijega djela, naglašava nagnuće glave prema grudima, dinamizira pokret podizanjem lijeve noge, raščlanjenijim rješavanjem planova kompozicije i voluminoznijim oblikovanjem tijela, koje još uvijek odaje bliskost secesijskoj stilizaciji [sl. 191]. Za razliku od sljedećeg primjera, *Salome* (Beograd, 1913.), ples na rimskim reljefima predstavlja autarkično iskustvo, nevezano uz određeni narativ. U prikazu novozavjetnoga motiva Salomina plesa, u kojem ona pridržava pladanj s glavom Ivana Krstitelja, reljef je oblikovan pliće. Glavni element opisivanja i ritma je linija [sl. 192]. Po svim se karakteristikama, valovitoj liniji, plošnosti i stilizaciji, uklapa u stilske tokove secesije. Kao jedan od mogućih uzora u prikazivanju pokreta tijela na ovom djelu i tretiranja fine ondulacije kose i tkanine, Vera Horvat Pintarić ističe reljef *Menada* iz

³⁵⁸ Vidi u: *Rodin et la danse*, katalog izložbe (musée Rodin, Pariz, 7. 4–22. 7. 2018.), Pariz: musée Rodin, 2018.

³⁵⁹ Maximilian K. Rohe, „Die Sommerausstellung der Münchner Secession“, u: *Die Kunst für Alle* 27 (1912.), str. 495. Citirano prema: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 140.

³⁶⁰ Ivo Šrepel, „Galerija Meštrović“, u: *Jutarnji list*, 17. prosinca 1933., str. 12.

Kalimakije (5. st. pr. Kr., mramor, vis. 143 cm), čija se rimska kopija nalazi u Palazzo dei Conservatori u Rimu, kao i djela renesansnoga kipara Agostina di Duccia (1418.–nakon 1481.) u Tempio Maletestiano u Riminiju i na pročelju Oratorija San Bernardina u Perugii.³⁶¹

Ovakav prikaz Salomina plesa u potpunosti je usklađen s *bakantskim* aspektom raskalašenosti i hedonizma. Salomu i Menade povezuje krvoločni instinkt, što dodatno opravdava predočavanje ove epizode iz kršćanske mitologije u antičkom okviru.³⁶² Tema plesa izazovna je za medij skulpture zbog specifičnoga načina razrade ritma i njegova razlaganja na sekvencije: svaka sekvencija posljedica je prethodnoga trenutka i pokreta te najava onoga sljedećega. Iako mišljena kao zasebna djela, ova tri reljefa mogu se razmatrati kao slijed od tri sekvencije, kroz koje je Meštrović antički model i temu transponirao u ostvarenja bliska tada u kiparstvu i slikarstvu aktualnome interesu za klasični i moderni ples. U godinama u kojima je oblikovao reljefe Meštrović je bio sudionik živopisnoga kruga intelektualaca i umjetnika koji su se okupljali u rimskom salonu bračnoga para dr. Angela Signorellija i dr. Olge Signorelli.³⁶³ Preko njih je došao u kontakt sa Sergijem Djagiljevom (1872.–1929.) te je trebao napraviti inscenaciju za novi, nerealizirani balet Igora Stravinskog (1882.–1971.).³⁶⁴ Iako se djela ne mogu izravno povezati s ovom epizodom, znakovito je da se temi posvetio upravo u razdoblju u kojem se družio s pripadnicima suvremene plesne i glazbene scene.

4.2.3. Varijacije muških aktova – od junaka do antijunaka³⁶⁵

Potkraj prvoga desetljeća prošlog stoljeća i za Prvoga svjetskog rata, kada je uglavnom posvećen religijskim temama i temi glazbe, Meštrović se povremeno bavi muškim aktovima, dajući im posve različito značenje od onoga koje je imalo u sklopu *Vidovdanskoga hrama* i

³⁶¹ Vidi u: Vera Horvat Pintarić, *Tradicijska i moderna*, 2009., str. 643.

³⁶² Saloma je od poočima, Heroda Antipe, kao nagradu za svoj senzualni ples tražila glavu Ivana Krstitelja na pladnju. Menade su ubile Orfeja jer ih nije htio pogledati zbog tuge za Euridikom. U Euripidovoj tragediji *Bakhe tebanske*, Menade su ubile kralja Penteja nakon što je zabranio štovanje boga Dioniza. Dioniz je namamio Penteja u šumu, gdje su ga one rastrgale.

³⁶³ U dom Resnević-Signorelli „zalazili su Marinetti, Papini, Stanislavski, Mejerholjd, Craig, Berdjajev, Vjačeslav Ivanov, Amfiteatrov, Djagiljev i pripadnici njegova Ruskog baleta te mnogi drugi.” Vidi u: Branimir Donat, „Roman jednog romana“, u: Ivan Meštrović, *Vatra i opekline*, Zagreb: „Dora Krupićeva“, 1998., str. 247.

³⁶⁴ Sergej Djagiljev u pismu Stravinskome (1914.) spominje Meštrovića: „Zamišljam izvedbu mise u šest ili sedam slika. Epoha će biti bizantska, Meštrović će to udesiti po svom... kad dođeš, upoznat ćeš velikog poznavaoца tih stvari – Meštrovića.” Iz: Branimir Donat, „Kronologija zbivanja“, u: Ivan Meštrović, *Vatra i opekline*, Zagreb: „Dora Krupićeva“, 1998., str. 182.

³⁶⁵ Tema muškog akta u Meštrovićevu opusu i njezina korelacija s klasičnom tradicijom, obrađena je u potpoglavlju „Borbeni Apolon, introvertirani Narcis“, u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 69–73. Tema je ovdje proširena i nadopunjena.

Ciklusa Kraljevića Marka. Nagi muškarci, izdvojeni iz bitke ili nekog drugog narativa, sjede odnosno stoje u svojoj očitaj osamljenosti, spuštenoga pogleda, čime dokidaju mogućnost komunikacije, odajući nezainteresiranost za vanjski svijet, te svjesnost svoje fizičke ranjivosti i prolaznosti. Duško Kečkmet zamjećuje pri analizi muških aktova koji „više nisu kosovski junaci“ kako u toj temi „nema više herojske patetike ni pretjerane muskulature. Nema ni secesijske stilizacije, a nenametljiva stilizacija odraz je art décoa, a ne secesijskog stila.“³⁶⁶ Nagost ne potencira ljepotu i nepobjedivost, već otkriva trenutak spoznaje krhkosti.

Klečeći muški akt, koji oblikuje 1908. godine u Parizu, ne odaje ekstrovertiranu borbenost kosovskih ratnika, kojima je bio posvećen u istom razdoblju [sl. 193]. Pognuta glava kontemplativnog antiheroja, ruke položene na leđima i na trbuhu, reducirana mišićavost, dodatno potencirana stilizacijom, upućuju na introvertiranost i usmjerenost pažnje prema vlastitoj unutrašnjosti. Tanka traka koja se okomito spušta s mladićeve lijeve ruke prekriva spolni organ. Činjenica prekrivanja uklapa se u općeniti dojam pritajivanja nagona i volje za ikakvim aktivnim djelovanjem.

Redukcija mišićavosti, elongiranost tijela i klečeći položaj dovode Meštrovićevo rješenje u korelaciju s muškim i ženskim aktovima belgijskoga simbolističkog kipara Georgea Minnea (1866.–1941.). Dalibor Prančević koji također naglašava srodnost s djelima Belgijca, uočava i određene razlike, poput činjenice da ostvarenje hrvatskoga kipara „zadržava introspekcijski karakter udaljen od suhog realizma“.³⁶⁷ Za produbljivanje interpretacije Meštrovićevih figura važno je izdvojiti opservaciju flamanskoga pjesnika simbolizma Karela van de Woestijnea (1878.–1929.), koji je opravdano prozvao Minneovu *Fontanu s klečećim mladićima* (1898.) *Narcisovom fontanom* [sl. 194].³⁶⁸

Meštrović 1914. godine u Rimu oblikuje figuru identičnoga naziva, čiji se položaj razlikuje u dinamičnom iskoraku i u prijanjanju ruku uz tijelo, no koji se također može tumačiti kao simbolička interpretacija mita o Narcisu [sl. 195]. I ovaj je *Klečeći muški akt*³⁶⁹ upućen isključivo na sebe. Grčevita napetost njegova tijela usmjerena je na svladavanje samoga sebe, a ne na pokoravanje protivnika. Meštrovićevim kompozicijama nedostaje recipijent, odnosno

³⁶⁶ Duško Kečkmet u analizi muških aktova *Klečećega muškarca* datira u 1914. godinu. Mi pak skulpturu povezujemo s djelom koje je navedeno pod naslovom *A Young Man kneeling* (Paris, 1908) pod rednim brojem 75. u popisu Meštrovićevih djela u Meštrovićevoj londonskoj monografiji iz 1919. Djelo se na tom popisu ne ubraja u ostvarenja vezana uz Kosovske fragmente. Usporedi: Duško Kečkmet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 212; Ivan Meštrović: *A Monograph*, 1919., str. 61.

³⁶⁷ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 31.

³⁶⁸ Lynne Pudles, „The Symbolist Work of Georges Minne“, u: *Art Journal*, vol. 45, no. 2, 1985., str. 121–122, 126.

³⁶⁹ Datacija je utemeljena na stilskoj analizi i prema navođenju djela naslovljenoga *Kneeling Man* (Rome, 1914) pod rednim brojem 194. u popisu Meštrovićevih djela u Meštrovićevoj londonskoj monografiji iz 1919. Vidi u: Ivan Meštrović: *A Monograph*, 1919., str. 64.

element vode, u kojem je antičko polubožanstvo s divljenjem promatrao vlastiti odraz, no zato je primetnut kamen, to jest stijena na kojoj obojica kleče. Naime, Eho, nimfa koja je izgubila život zbog neuzvraćene ljubavi, pretvorila se u upravo u kamen, a iza nje je ostao tek nematerijalni trag, njezin glas – jeka.

Potpuna koncentracija i zaokupljenost samim sobom i svojevrsna erotska izazovnost stava odlikuju *Zamišljenoga mladića* koji kompozicijom, posjednutošću na stijenu, kao i naslovom podosta podsjeća na Rodinova *Mislioca* (1880.) [sl. 196]. Kompozicijsko rješenje prikaza mladića – lijevom rukom naslonjenoga na lijevoj natkoljenicu, čelom naslonjena na lijevu ruku, sa svim svojim odmacima – zrcalni je odraz prikaza Rodinova mišićava Titana. Svojom tjelesnošću, muskulaturom i stavom podsjeća na mladiće koje je oblikovao George Minne. Meštrović je načinio i crtež koji pokazuje isto kompozicijsko rješenje, ali bez stijene na koju je mladić posjednut [sl. 197].³⁷⁰ Umjetnik prikazuje istovrsnu morfologiju tijela, a dramatični trenutak zaklanjanja glave rukom dodatno je naglašen tehnikom osjenčavanja.

Dalibor Prančević napominje da figura Ivana Meštrovića prethodi skulpturi *Sjedeći mladić* njemačkoga kipara Wilhelma Lehmbrucka (1881.–1919.), koja je svojim izduljenim formama i sinteznim načinom prikazivanja znatno utjecala na likovno oblikovanje mnogih ekspresionističkih kipara [sl. 198].³⁷¹ Meštrović se tim ostvarenjem upisao u niz tvoraca „antimisililaca“, odnosno u njegovu specifičnom slučaju radi se i o „antiherojima“. Riječ je o skulpturama koje su logičan otklon mlađe generacije kipara, napose njemačkih predstavnika, poput Lehmbrucka, a koja je Rodinovo arhetipsko ostvarenje oblikovno i simbolički transformirala u iscrpljenu figuru okrenutu prema svojoj nutrini.³⁷²

Interpretacijski okvir koji konotira antički mit o Narcisu može se primijeniti, osim na spomenute Meštrovićeve muške aktove iz 1908. i 1914. godine, i na tu skulpturu. Promatrajući djelo u kontekstu vremena, možemo ga shvatiti i kao „pripovijest ogoljene egzistencije sapete nevoljama rata“ kako je to uočio Prančević.³⁷³ Posjednuti mladić još odlučnije, činom prekrivanja očiju rukom, dokida kontakt, senzualno i svako drugo dodirivanje pogledom, a odustajanje od akcije kontrapunkt je prividu njegove fizičke zrelosti i posljedične snage. Način prikazivanja i simbolika tragičnoga antiheroja, posve oprečnoga borbenom i prkosnom ratniku, potvrđuje za Meštrovića karakteristično priklanjanje introvertiranu i rezigniranu shvaćanju

³⁷⁰ Vidi u: Dalibor Prančević, *Crteži Ivana Meštrovića*, str. 6.

³⁷¹ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 113.

³⁷² Više o temi antimislilaca i o otklonu mlađe generacije kipara od Rodina u: Catherine Chevallot, Sophie Biass-Fabiani, „Le Penseur, du Torse du Belvédère à Baselitz“, u: *Rodin – le livre du centenaire*, katalog izložbe (Grand Palais, Galeries nationales, Pariz, 22. 3.–31. 7. 2017.), Pariz: Grand Palais, Galeries nationales, musée Rodin, str. 42.

³⁷³ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 113.

tjelesnosti, u skladu s povijesnim, društvenim i umjetničkim okolnostima razdoblja koje se formiralo u sjeni Velikoga rata i iščekivanja formiranja nacionalnih država.

4.2.4. Meštrovićevi reljefi i medalje u drugom desetljeću 20. stoljeća – reperkusije klasične tradicije, arhaizma i monumentalizma

Reljefi i medalje su svojom formom i funkcijom – kao što je već potvrđeno u ovom radu – bili pogodni za preuzimanje stilskih obrazaca koji se vezuju uz tradiciju antike, arhajske i klasične. U drugom desetljeću prošloga stoljeća Meštrović oblikuje djela koja su ponajprije zbog svoje namjene – a koja je u određenom broju slučajeva podrazumijevala transmisiju političkih ideja – bila otvorena za prihvaćanje tradicionalnih motiva i kompozicija, te su stoga važna za ovo istraživanje. Pojedinin će se temama, poput Domagojevih ratnika, vraćati i u kasnijim razdobljima.

Za boravka u Drnišu 1911. godine Meštrović je oblikovao općinski reljef s prikazom sv. Roka, zaštitnika grada od 1731. godine [sl. 199], za koji je načinio i skice [sl. 200].³⁷⁴ Model za sveca bio je Božo Čulina iz Drniša, a reljef je bio lijevan u bronci u češkoj ljevaonici Srpek, s kojom je u to vrijeme intenzivno surađivao.³⁷⁵ Lik sveca, tijela do pasa postavljenoga frontalno, glave zaokrenute u profil u lijevu stranu, smješten je u izduljeni oktogonolni okvir ponad kojega u polukružnoj traci stoji natpis „OPĆINA DRNIŠ“. U traku je urezana dekorativno riješena aureola sveca, koji je popraćen atributima – čuturicom i psom koji mu liže rane. Sv. Rok u lijevoj ruci drži štap, a sredinom torza spušta se tanki komad draperije. Lice i frizura oblikovani su omekšanim arhaističkim stilom. No, kako pri modelaciji tijela kipar ne inzistira na mišićavosti i monumentalnosti, u tom je segmentu bliži rješenjima klasičnih grčkih reljefa nego ranijem arhaističkom stilu, koji je prevladavao na tadašnjim Meštrovićevim ostvarenjima.

Iste 1911. godine Meštrović sudjeluje na natječaju za figuralni ukras palače osiguravajuće zadruge „Croatia“ u Teslinoj ulici u Zagrebu, koja je sagrađena prema projektu arhitekta Ede Schöna (1877.–1949.).³⁷⁶ Prvu nagradu osvojio je kipar Robert Frangeš

³⁷⁴ Meštrović će isti svetački lik oblikovati 1922. godine kao dio kiparskoga uresa unutrašnjosti crkve Gospe od Anđela – Mauzoleja obitelji Račić u Cavtatu. Tom je prigodom oblikovao punu figuru, a prikazom glave ostvario je autoportret. Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 303.

³⁷⁵ Vidi u: Vesna Barbić, „Sveti Roko“, u: Vesna Barbić, Jordanka Jalić, *Meštrović: Drniš – Otavice*, Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983., str. 7.

³⁷⁶ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 166.

Mihanović (1872.–1940.), a Meštrović dobiva drugu. Skica nije sačuvana, a opis prijedloga nalazi se u članku objavljenom u časopisu *Savremenik*: „Drugu je nagradu jury dosudio Ivanu Meštroviću. Njegovu grupu sačinjavaju tri osobe. U sredini stoji simbol Croatie, u spodobi mlade žene, izrađene na način njegovih karyatida, a do nje kleči, s lijeva i desna, ta jedna osoba cjelivajući joj ruke. (...) Zasnovana je u formi trokuta, ima da opredijeljeni prostor imade četverokutni oblik. Sve su osobe nage i sve je izraženo strogom stilizacijom.“³⁷⁷ Prema opisu dade se zaključiti da je i taj reljef oblikovan u skladu s počelima arhaističkoga monumentalizma, odnosno s morfologijom ženskoga tijela kakvu je ostvario unutar *Kosovskoga ciklusa*.

4.2.5. Recepcija arhaizma unutar sakralnih tema

Uoči Prvoga svjetskog rata, u vremenu balkanskih ratova, Meštrović je suočen s besmisлом stradanja bio ponukan načiniti tematski, a time i stilski zaokret. Intenzivno se posvetivši religijskim, ponajviše kristološkim temama, kipar razvija stilski vokabular usklađen s tendencijama ekspresionizma.³⁷⁸ Ponajviše inspiriran srednjovjekovnom tradicijom zapadne i bizantske umjetnosti, Meštrović gdje gdje provlači antičke kompozicijske i stilizirane modele. Tako je 1913. i 1914. godine načinio pet reljefa koji se načinom obrade i tehničkom izvedbom, prema Daliboru Prančeviću, mogu podijeliti u dvije grupe: *Gospa s djecom (posjet malog Ivana)*, *Navještenje* i *Krist i Samarijanka* s jedne, te već spomenuta *Saloma* i *Depozicija* s druge strane.³⁷⁹ Prva grupa određena je specifičnom kiparskom tehnikom „rezanja u sadrenoj ploči“, koja je upućivala na kiparevu osobitu valorizaciju sadre kao izvornog materijala oblikovanja, te na afirmaciju „plošnosti“,³⁸⁰ a u drugoj su kompozicije transponirane u plitki reljef.

Za temu disertacije značajni su reljefi iz prve skupine. Na njima kipar primjenjuje zamjetnu linearnu stilizaciju – za draperiju protagonista, njihove frizure i gdje gdje njihove fizionomije – koja evocira pretklasične grčke skulpture, stele i oslike vaza. *Krist i Samarijanka* jedan je od eklatantnih primjera Meštrovićeva majstorskog eklekticizma – dok su fizionomija i frizura Isusa Krista bliski stilizaciji koju je prilagodio i preuzeo od mezopotamskih civilizacija, Samarijanka fizionomijom – ravnom crtom profila koja vodi od čela do nosa – te frizurom odaje

³⁷⁷ -i-, „Umjetnički natječaj“, u: *Savremenik, Mjesečnik Druš. Hrv. knjiž.*, god. V, br. 6., 1910., Zagreb, str. 464.

³⁷⁸ Najopsežniji prikaz ekspresionističke faze u Meštrovićevu stvaralaštvu: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., 15–224.

³⁷⁹ Isto, str. 91–93. Autor donosi iznimno studiozne opise svih reljefa.

³⁸⁰ Isto.

posve grčki karakter [sl. 201]. Cjelokupna je kompozicija pročišćena od suvišnih detalja, prostor scene određen je naznakom bunara te jednostavnim, nedekoriranim ćupom za vodu, kako bi se fokus stavio na dramatično približavanje Kristove hiperdimenzionirane ruke prema ženi.

Gospa s djecom (posjet malog Ivana) prikazuje motiv renesansne ikonografije, igru dječaka Isusa i Ivana Krstitelja nad kojima bdije Bogorodica [sl. 202]. Nasuprot prethodnom reljefu, Meštrović se služi bogatim linearnim, dekorativnim grafizmom. U pojedinim detaljima, poput načina na koji je očešljana Bogorodičina kosa te u gustim naborima draperije njezine halje, mogu se odgonetnuti – autorskom aproprijacijom prilagođeni – elementi arhajske i klasične grčke tradicije. Isto načelo, po kojem se Meštrović određuje kao moderni arhaičar, vidljivo je na reljefu *Navještenje*³⁸¹ na kojem u punoj raskoši dekorativnoga grafizma gradi prikaz novozavjetne scene u kojoj arkandeo Gabrijel Djevici Mariji otkriva tajnu njezine sudbine [sl. 203]. Pri dekoriranju trona na kojem je posjednuta kipar poseže u repozitorij dekorativnih elemenata *Vidovdanskoga hrama* – tijelo lava za rukohvat, te konjska glava za završetak naslona. Dalibor Prančević je ustvrdio sljedeće: „Reljef *Navještenje* jedan je od ponajboljih primjera Meštrovićeve sinteze napetosti atmosfere kao nositelja potencijalnih ekspresivnih karakteristika i ‘dekorativne’ kiparske morfologije koju će umjetnik provoditi u niz djela kasnijeg datuma zamagljujući oštri rez njihovog pripadanja bilo dekorativnim bilo ekspresionističkim tendencijama.“ Na tom reljefu kao i na druga dva zamaglio je mislim da se ne može pripadati uzorima, tj. može, ali to nije ono na što si mislila. Možda: činjenicu oslanjanja na antičke uzore, ponajprije grčkim nadgrobnim stelama. No ono je evidentno, te predstavlja logičan prijelaz od kasnog arhaizma herojskih ciklusa prema novom ciklusu sakralnih ostvarenja ekspresionističkoga predznaka.

4.2.6. Prepoznavanje utjecaja asirske kulture na primjeru autoportreta

Autor iznimno širokoga tematskog raspona, Ivan Meštrović se istaknuo kao vrstan i plodan portretist koji je u više od šest desetljeća ovjekovječio članove svoje obitelji, domaće i strane prijatelje, umjetnike, političare, najviše crkvene velikodostojnike te pripadnike različitih društvenih elita. Naručiti portret od njega u drugom desetljeću 20. stoljeća, naročito u Velikoj

³⁸¹ Vlasništvo i lokacija ovoga reljefa su nepoznati. U Fototeci Galerije Meštrović nalaze se fotografije djela (FGM-44, FGM-1178-01).

Britaniji, bila je stvar društvenoga, umjetničkoga i intelektualnog prestiža.³⁸² Meštrović je bio posvećen i kontinuiranu prikazivanju vlastite pojavnosti, bilo u obliku autoportreta ili pak u drugim tematskim okvirima, poput onih religijskih (prikazi Krista, svetaca itd.) i povijesnih (spomenici Marku Maruliću i Grguru Ninskom). U sklopu tih dvaju segmenata produkcije važno je promotriti raznorodne modalitete usvajanja starovjekovnih tradicija, u najširem rasponu utjecaja različitih kultura – Grčke, Rima, Mezopotamije i Egipta. Ti su utjecaji prilagođeni osnovnom zadatku fizionomijske točnosti, kao i prevladavajućem stilskom trenutku, pa se prepoznaju kao elementi jačanja simboličke konotacije određene osobe koju je kipar prepoznao važnom.

Često je prisutnost tih elemenata ostvarena veoma suptilno, poput asirske fizionomije i frizure na *Autoportretu* koji je oblikovao u Rimu 1911./1912. godine [sl. 204, sl. 205]. Za Meštrovića neuobičajen, gotovo frontalni stav ove biste dodatno naglašava oštru liniju profila – od visokoga čela, preko karakterističnoga kukastog nosa do istaknute brade, definirane dekorativnim, blago onduliranim linijama. Meštrović je u razdoblju secesije razvio dekorativno oblikovanje muških i ženskih frizura te muških brada. U periodu Prvoga svjetskog rata takav tretman – bilo da je posrijedi puna skulptura ili reljef – približit će prikaze kristološkoga ciklusa ostvarenjima mezopotamskih civilizacija. Nije riječ o doslovnom preuzimanju dekorativnog obrasca, već o njegovu prilagođavanju ekspresionističkom stilu (*Glava Krista*, Rim, 1913.; *Napastovanje*, Cannes, 1917.) [sl. 206, sl. 207]. Stav i specifično očešljana brada i frizura sasvim zorno približavaju ga asirskim uzorima. Taj utjecaj je još očitiji ako se autoportret usporedi s autoportretom koji oblikuje otprilike u isto vrijeme u Rimu, a na kojem je modelacija mnogo mekša [sl. 208]. Dojam dostojanstvenosti i samouvjerenosti umjetnika prisutan na asirski *intoniranom* autoportretu odražavaju svjesnost uspjeha koji je 1911. postigao na *Međunarodnoj izložbi* u Rimu, a godinu prije toga ostvario je nekoliko iznimno zapaženih izložbi u Beču i Zagrebu.

4.2.7. Razmatranje apropijacije klasičnih kodova na primjerima portretne plastike drugoga desetljeća 20. stoljeća

Svojom formom i namjenom portretna plastika je uvelike definirana priklanjanjem, varijacijom ili negiranjem klasične, antičke tradicije. U Meštrovićevu je stvaralaštvu moguće

³⁸² Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 107, 156–181.

prepoznati indikativnije pozivanje na klasične uzore, odnosno na starovjekovne obrasce, koji su usklađeni s trenutnim stilskim interesima. Na portretima oblikovanim prije Prvoga svjetskog rata zamjećuje se priklanjanje arhaističkoj stilizaciji i sinteznoj modelaciji (*Sestra*, Otavice, 1912.) [sl. 209]. Postupno, stilizacija u vidu dekorativnoga tretmana površine skulpture počinje prevladavati kompozicijom poprsja ili glave (*Ludi Mile*, Otavice, 1912.). Na određenim portretima neki su dijelovi, poput brade, posve podređeni arhaističkoj dekorativnoj logici (*Nikola Pašić*, 1911.) [sl. 210, sl. 211]. Prilagođavajući se temi Meštrović će portretne karakteristike dječaka Gavina Bonea, sina škotskoga crtača Muirheada Bonea (1876.–1953.), uklopiti u antički idealni model efeba [sl. 212].³⁸³ Istom je prigodom oblikovao još jedan Gavinov portret, na kojem se isto zamjećuju odjeci antičkoga utjecaja, ali i realističniji prikaz emotivnog stanja dječaka [sl. 213].

Za jedan od dva kiparska portreta³⁸⁴ svoga prijatelja i uzora Augustea Rodina, Meštrović se odlučio podariti mu obilježja sfinge, odnosno riječima Dalibora Prančevića [sl. 214]: „Monumentalan Rodinov portret emanira sličnim raspoloženjem kao i sfinge što ih je Ivan Meštrović oblikovao kao dio *Vidovdanskoga projekta*. To se očituje i u bezvremenskom pogledu kakav je prisutan na Rodinovu licu.“³⁸⁵ Prančević tezu potkrjepljuje izjavom samoga Meštrovića iz intervjua objavljenoga u britanskom listu *T. P. 's Weekly* povodom samostalne izložbe u muzeju Victoria and Albert Museum 1915. godine: „Zašto tijelo Rodina nisam oblikovao prema živom modelu? Rodin, koji je moj veliki prijatelj, prema mom mišljenju je i najveći živući kipar. On je umjetnik čiji rad mora živjeti kroz stoljeća, tako da sam njegovu glavu oblikovao na tijelu koje je nalik sfingi da pokažem kako će njegov rad, poput sfinge, živjeti zauvijek.“³⁸⁶ Meštrovićevi crteži na pismu koje mu je uputio prijatelj, hrvatski književnik Andrija Milčinić (1877.–1937.), otkrivaju razradu kiparskoga rješenja monumentalnog portreta, a na jednom je Rodin predložen poput sfinge.³⁸⁷

Poveznicu s mitološkim bićem navodi i slovenski povjesničar umjetnosti France Stelè u opširnom tekstu o Meštrovićevoj izložbi u Ljubljani 1920. godine, objavljenom 1921. godine u ljubljanskom časopisu *Dom in svet*: „Među muškim portretima najsnažniji je Rodinov. Do krajnosti je monumentaliziran svojim karakterističnim crtama u robusnom tijelu s golemom

³⁸³ Zvonko Maković, „Kolekcija Vugrinec“, u: *Kolekcija Vugrinec – riznica hrvatske moderne umjetnosti*, katalog izložbe (Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, 28. 3.–7. 6. 2019.), Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, str. 29.

³⁸⁴ Osim toga portreta Augustea Rodina, Meštrović je iste godine u Rimu načinio još jedan, *Umjetnik pri radu*. Portreti su najopsežnije obrađeni u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 77–79; Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 107, 42–46.

³⁸⁵ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 107, 42, 44.

³⁸⁶ ***, „Interview with Meshtrovic, The Great Serbian Sculptor“, u: *T. P. 's Weekly*, 24. srpnja 1915. Citirano prema: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 44.

³⁸⁷ Isto, str. 44–45. Pismo se nalazi u privatnom arhivu nasljednika Angela Zanellija u Rimu.

bradom, s orlovskim nosom. Gledate li ga sa strane, morate pomišljati na sfingu ili na lava; to udruživanje prikaza čovjeka i životinjske snage, koliko duševne, toliko i tjelesne, nesumnjivo je sretan potez i veliki prilog učinkovitosti toga portreta.“³⁸⁸

U takvom kompozicijskom rješenju znatna je pažnja usmjerena na modelaciju snažnih, žilavih ruku koje su oblikovale tolika djela i čiju je stvarnu i simboličku težinu Meštrović trajno zapamtio.³⁸⁹ Zanimljiv je podatak da je Meštrović posjedovao grafiku Eugènea Carrièrea, *Rodin modelira*, na kojoj je u zgusnutu kontrastu masa građenih svjetlom i sjenom naglasak dan na Rodinove ruke [sl. 215].³⁹⁰ Dobar poznavatelj Meštrovićeva stvaralaštva Raymond Warnier³⁹¹ ocijenio je da taj rad „ne spada u njegova najkarakterističnija djela“ te da je on „neobična interpretacija Rodina“.³⁹²

Neobičnost kompozicije i njezine simbolike osobito se uočava prilikom usporedbe s jednim od najpoznatijih portreta Rodina, onim Antoinea Bourdellea iz 1910. godine, *Spomenikom Rodinu* [sl. 216]. Bourdelle je poprsje, kojim na posve oprečan način izražava snagu Rodinove osobnosti, ostvario u kompaktnoj kompoziciji totema koncipiranoj u skladu s „teorijom profila“, prema kojoj se istinitost postiže zgusnutim nizanjem profila.³⁹³ U svakom slučaju, taj Meštrovićev portret paradigmatski je primjer suptilnog referiranja na staroegipatske forme i simboličke sadržaje, kojima je posredstvom vlastite likovne invencije te pridruživanjem suvremenih stilskih silnica, poput ekspresionizma, pružio novo značenje, afirmirajući na taj način svoju poziciju modernista ukotvljenoga u promišljeno iskustvo klasičnih tradicija.

³⁸⁸ Stelèov prikaz donesen je u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 206.

³⁸⁹ U sjećanjima na prvi susret s Rodinom Meštrović je zabilježio: “(...) približio se je meni i stavio mi na rame svoju čvrstu skulptorsku desnicu.” Ivan Meštrović, „Nekoliko uspomena“, 1939., str. 13.

³⁹⁰ Grafika se nalazila u pohrani Atelijera Meštrović, vraćena je vlasniku, nasljedniku Ivana Meštrovića. Vidi: Barbara Vujanović, „Auguste Rodin and Ivan Meštrović“, 2016., str. 208.

³⁹¹ Raymond Warnier (1899.–1987.), lektor i profesor francuskog i njemačkog jezika, osnivač i direktor Francuskog instituta u Zagrebu. Meštrovićev prijatelj i promotor njegove umjetnosti u Francuskoj. Pomogao je mnogim hrvatskim umjetnicima da dobiju stipendiju francuske vlade za kraći ili duži studijski boravak u Parizu.

³⁹² Podatak iz pisma Raymonda Warniera Jeanu Mistleru, državnom podtajniku za likovne umjetnosti, napisanoga u Zagrebu 5. srpnja 1932. Warnier također navodi mogućnost da Meštrović iskleše Rodinovo poprsje u kamenu. Archives Nationales, Fontainebleau – Paris – Pierrefitte-sur-Seine, f/21/6799. Kopija pisma čuva se u Arhivu Warnier, Atelijer Meštrović, Zagreb. Vidi u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 79.

³⁹³ Skulptura je izložena na izložbenoj manifestaciji *Salon des Beaux Arts 1910*. godine u Parizu. Djelo nosi posvetu „Majstoru Rodinu ovi sakupljeni profili“ („Au Maître Rodin ces profils rassemblés“). Vidi u: Stéphanie Cantarutti, *Bourdelle*, 2013., str. 103.

4.2.8. Početak medaljerskog opusa

Ivan Meštrović stvorio je malen, ali za hrvatsku medaljersku produkciju kvalitativno veoma značajan opus.³⁹⁴ Mediju se posvećuje od 1911. godine te će u svakom sljedećem desetljeću, osim u petom, oblikovati nekoliko medalja koje su stilski i tematski sukladne njegovu aktualnom kiparskom djelovanju. Godine 1911. u Rimu oblikuje medalju *Dositeja Obradovića* [sl. 217a, sl. 217b]. Brončane medalje dijelile su se kao dar onima koji su financijski potpomogli izvedbu Meštrovićeva *Spomenika Dositeju Obradoviću*.³⁹⁵ Na aversu je donesen Obradovićev portret u profilu. Na rubu je ispisan ćirilčni natpis: „Dositej Obradović srpsko hrvatski prosvjetitelj“.³⁹⁶ U fizionomijskoj izražajnosti i dekorativnom aspektu arhaizirane frizure prepoznaje se način oblikovanja glava junaka *Vidovdanskoga ciklusa* (*Miloš Obilić, Srđa Zlopogleda*). Uz ciklus se veže i prikaz na reversu: monumentalno mišićava majka koja doji dvoje nage djece, posjednute na njezinim koljenima. Prikaz je istovjetan skulpturama kosovskih *Udovica*. U pozadini se nazire centralna građevina s kupolom, slična kupolama *Vidovdanskoga hrama*. Na rubu je ispisan ćirilčni natpis: „Članu utemeljitelju Dositejeva spomenika na Dalmatinskom Kosovu“. U popisu djela londonske monografije medalja je smještena u drugu skupinu djela – razno, no svojom arhaističkom stilizacijom ona se u potpunosti uklapa među djela *Kosovskoga ciklusa*.³⁹⁷ Vinko Zlamalik vrlo je visoko ocjenjuje: „Taj rad je jedna od najljepših secesijskih medalja u nas (K–133). Nepoznata u vremenu svojega nastanka, nije odigrala ulogu koju je mogla odigrati: inicirati poetičan i muzikalan stilski izraz na području medaljerske umjetnosti.“³⁹⁸

Godine 1913. u Rimu je načinio *Plaketu kosovskim osvjetnicima*. Na aversu u plitkom su reljefu prikazana dva suprotstavljena reda nagih muških likova u klečećem položaju, s rukama prekrštenima na prsima, između kojih se nalazi jedan klečeći muški lik koji u rukama drži krunu

³⁹⁴ Za najopsežniji prikaz Meštrovićeva medaljerskog opusa vidi u: Ivan Mirnik, „Medals by Ivan Meštrović“, u: *The Medal*, No. 30 (1997.), str. 65–78.

³⁹⁵ Zbog nedostatka novca spomenik koji je trebao biti postavljen pred crkvom sv. Lazara u Dalmatinskom Kosovu nije podignut.

³⁹⁶ Dositej Obradović (pravo ime Dimitrije) (oko 1739.–1811.), srpski književnik i prosvjetitelj. Djelovao je kao učitelj u Dalmatinskoj zagori (1761.–1763.) i kao privatni učitelj u više europskih zemalja i u Rusiji; filozofiju i teologiju studirao u Halleu te fiziku u Leipzigu (1782). Došao 1807. u Srbiju, gdje je osnovao Veliku školu (1808.), Bogosloviju (1810.) te bio prvi ministar prosvjete (1811.). Pod utjecajem Matije Antuna Relkovića i Andrije Kačića Miošića te engleskih, njemačkih i francuskih racionalista pisao je i tiskao knjige na narodnom jeziku. Protivio se svemoći Crkve i zauzimao se za „jedinstvo naroda bez obzira na vjersku pripadnost“. Podatci preuzeti s mrežne stranice LZMK: *Obradović, Dositej. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44610> (pregledano 26. lipnja 2019.)

³⁹⁷ Ivan Meštrović: *A Monograph*, 1919., str. 61.

³⁹⁸ Vinko Zlamalik, *Memorijal Ive Kerdića*, katalog izložbe, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Zagreb: Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1980., str. 6.

koju prinosi licu [sl. 218a].³⁹⁹ Iznad njega, na sredini medalje, nalazi se krilata ženska figura (Viktorija) raširenih ruku u kojima drži dva vijenca. Ritmički usklađeno s krilima iznad ruku i Viktorijine glave izdižu se obrisi pet kupola manastira. Na rubovima, gdje je preostala prazna površina, ćirilicom je utisnut natpis „Kosovskim osvetnicima“, dok je u donjem dijelu ispisano 1912–1913. Na reversu je u profilu prikazan kralj Petar I. Oslobodioc na konju [sl. 218b]. Kralj je okrunjen, ljevicom drži uzde, u desnici sokola. Morfologijom arhaizma medalja se naslanja na rješenja skulptura *Kosovskoga ciklusa*, a i u londonskoj monografiji u popisu djela navedena je pod rednim brojem 174. u 1. grupi *Kosovskih fragmenata*.⁴⁰⁰

Godine 1916. u švicarskom gradu Leysinu Meštrović oblikuje *Štit prijestolonasljednika Aleksandra*, koji ne pripada medaljerskom opusu, ali se na njega stilski i tematski nadovezuje [sl. 219]. Štit je iste godine u Parizu Jugoslavenski odbor darovao princu Aleksandru Karađorđeviću nakon iskaza njegove potpore ujedinjenoj jugoslavenskoj državi.⁴⁰¹ Reljef kružnog oblika posve je dekoriran plitkim reljefom: podijeljen je u tri koncentrična kružna niza, a između svakog niza nalazi se tanka traka koja razdvaja te tri cjeline. Zadnja traka nalazi se na samom rubu, sve su ispunjene tekstom koji se odnosi na prigodu nastanka djela. U središnjem polju profilno je prikazan lik vladara koji jaše krilatoga jednoroga i u desnoj ruci drži sokola. Pozadina je prazna, zbog čega nema dojma dubine. Iduće, koncentrično polje prekriveno je zrakasto raspoređenim motivima ravnih i valovitih šiljaka. U krajnjem polju prikazano je dvanaest ratnika u profilu, naoružanih štitovima i mačevima, odnosno kopljima.

Dalibor Prančević uz opis štita zaključuje kako se svojim likovnim rješenjem Meštrović vraća morfologiji dekorativnih predmeta koje je oblikovao za kolekciju Karla Wittgensteina, na kojima se ljudsko tijelo prilagođava kompozicijskom okviru naglašene tektonike.⁴⁰² Brončani odljev reljefa je, uz još dva ostvarenja, bio izložen na izložbi *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* 1925. godine u Parizu.⁴⁰³ U tekstu kataloga te značajne manifestacije francuski arheolog i povjesničar Gabriel Millet (1867.–1953.) ističe kako je na štitu Meštrović rijetkom snagom oblikovao antički friz konjanika.⁴⁰⁴ Na sličnom je tragu interpretacije i Duško Kečkemet koji navodi: „Kružni vijenac golih konjanika

³⁹⁹ Iako kolega Ivan Mirnik za avers uzima suprotnu stranu, za ovakvu podjelu odlučili smo se, baš kao i kolegica Sandi Bulimbašić, vodeći računa o samoj temi i nazivu medalje. Usp.: Ivan Mirnik, „Medals by“, 1997., str. 66; Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.–1919.)*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014., str. 371–372.

⁴⁰⁰ *Ivan Meštrović: A Monograph*, 1919., str. 64.

⁴⁰¹ Isto, str. 94.

⁴⁰² Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 318.

⁴⁰³ Isto, str. 317–321.

⁴⁰⁴ Gabriel Millet, „L’art décoratif et industriel dans Le royaume S. H. S.“, u: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – Section Serbe-Croate-Slovène* (katalog izložbe), Pariz, 1925., str. 5.

stilski i tematski je bliži reljefnoj skulpturi s grčkih hramova, ali ima i dekorativnih stilskih elemenata secesije na zalazu i art décoa u osvitu.⁴⁰⁵

Sva navedena ostvarenja potvrđuju da je Meštrović i u medaljerskom mediju, odnosno u primijenjenim umjetnostima, neprestano rabio kodove arhaističke stilizacije i monumentalizma te teme koje je etablirao u svojim herojskim ciklusima. Riječ je o značajnom segmentu njegove kiparske produkcije, što potvrđuje činjenica da je te radove uključio u svoju monografiju i u važne izložbene preglede, koji se sadržajno i kvalitativno nadovezuje na njegov politički angažiran projekt *Vidovdanskoga ciklusa*. Pozivanje na kanone antičke dekorativne plastike omogućilo mu je prijelaz prema sljedećoj stilskoj etapi – art décou.

4.3. *Pobjednik* – početak Meštrovićeva monumentalnoga spomeničkog opusa⁴⁰⁶

Meštrović se temi spomeničke plastike posvetio još za studentskih dana, a najplodniji period poklopio se sa zagrebačkim razdobljem kipareva života i rada. Iako je postavljen u tom razdoblju, spomenik *Pobjednik* nastankom i oblikovnim karakteristikama pripada produkciji drugoga desetljeća, obilježenoj arhaističkim tendencijama. Nakon balkanskih ratova, 1912. godine, Meštrović je dobio narudžbu od beogradske Opštine za projekt *Spomenika slobodi*, to jest za *Spomenik pobjedi* ili *Fontanu pobjede*, koja je trebala biti postavljena na Terazijama u Beogradu.⁴⁰⁷ Ugovor je bio sklopljen iduće godine.⁴⁰⁸ Kipar je osmislio prijedlog fontane. Činili su ga bazen, kojeg u podnožju nose četiri stilizirana lava, te stup postavljen u sredini – nosač središnje muške figure s orlom i mačem – odnosno lik *Pobjednika* u nadnaravnoj veličini.⁴⁰⁹ Stup je trebao biti urešen s pedeset brončanih maski, a bazen, u formi velike kamene školjke trebao je biti optočen s dvadeset brončanih maski.⁴¹⁰ Fontana je trebala biti ukrašena reljefnim prizorima borbe srpskih vojnika s Turcima.⁴¹¹ Načinio je i popratne studije fontane i njezinih

⁴⁰⁵ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 209.

⁴⁰⁶ Tema spomenika *Pobjednik* obrađena je u: Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih“, 2015., str. 156–159. Tema je ovdje proširena i nadopunjena.

⁴⁰⁷ Raymond Warnier, „Notes biographiques sur Ivan Meštrović et son œuvre“, u: *Exposition Ivan Meštrović* katalog izložbe (Pariz, musée National des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, ožujak 1933.), Pariz: musée National des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, str. 7.

⁴⁰⁸ Najopsežniji prikaz spomenika, konteksta njegova nastanka te rasprava koje su pratile postavljanje donesen je u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 437.

⁴⁰⁹ Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 129.

⁴¹⁰ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 437.

⁴¹¹ „Pobjednik“, u: *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*, (ur.) Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018., str. 207. (kataloška jedinica: Maja Šeparović Palada).

dekorativnih elemenata [sl. 220, sl. 221]. Skicu je izradio tijekom ljeta 1913. godine u Otavicama, a realizaciju spomenika započeo je krajem ljeta u Beogradu.⁴¹²

Neki detalji kompozicije i figura *Pobjednika* odliveni su u broncu prije početka Velikog rata u ljevaonici Srpek u Brandýsu na Labi, u Češkoj. Zbog ratnih okolnosti spomenik nije završen i postavljen. Brončani odljev stigao je u Srbiju nakon rata, ali umjesto na Terazijama završava u jednom spremištu na Senjaku. Postavljanje spomenika pratili su skandali i burne rasprave u tisku. One su se doticale morfologije skulpture i nagosti koja je kršila javni moral. U diskusijama su se postavljala pitanja – treba li simbol srpske pobjede nositi opanke i šajkaču, može li spomenik od takvoga nacionalnog značaja raditi hrvatski kipar, i je li Meštrović uopće kvalificiran umjetnik za ovakav pothvat?⁴¹³ Godine 1928., povodom proslave desetogodišnjice proboja Soluskog fronta, na visokom je stupu na vrhu tvrđave i parka Kalemegdan, otkrivena muška figura. Meštrović nije bio zadovoljan s lokacijom, jer se spomenik nije uklopio u bastionski sklop [sl. 222].⁴¹⁴ Ipak, načinom na koji dominira okolnim pejzažom, isticanjem u beogradskoj urbanističkoj strukturi, te hiperdimenzioniranjem skulpture i njezina postamenta, rješenje se ubraja među najdominantnije kipareve intervencije u tkivo gradova.

Skulptura je u javni prostor bila postavljena pet godina ranije. Za trajanja izložbe *Proljetnoga salona*, na kojem se predstavio s velikim brojem djela, ispred zagrebačkoga Umjetničkoga paviljona na postolju visokom tri metra podignut je brončani odljev *Pobjednika*.⁴¹⁵ U članku objavljenom 7. lipnja 1923. u splitskim novinama *Novo doba* se ovako opisuje spomenik: „To delo, radjeno još u godini 1914., za beogradsku opštinu, imalo je da bude spomenik mrtvim junacima i pobednicima iz ratova za oslobodjenje celog našeg naroda. Radjeno u tako velikim dimenzijama, delo se dojima vanredno i sa utelovljenjem muškosti, snage i ozbiljnosti dostojan je spomenik za one, kojima je namenjen.“⁴¹⁶

Na crtežu ugljenom, naslovljenom *Skica za Spomenik pobjedi* Meštrović je prikazao krilatu boginju kako stoji u kočiji [sl. 110]. Desno od prve inačice nacrtao je i strijelca. Spomenik je postavljen na stepeničastu kubusnu bazu. Na drugoj inačici skice na jednoj od strana postamenata naznačen je reljef koji prikazuje bitku. Stilizacija Viktorije i konja, impostacija ratnika povezuju skicu s *Kosovskim ciklusom*. Tradicija prikaza Viktorije prati se

⁴¹² Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 129.

⁴¹³ Rasprave su sabrane u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 438–441.

⁴¹⁴ Mirna Kump, „Popis arhitektonskih“, 1986., str. 140.

⁴¹⁵ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 142.

⁴¹⁶ Been., „Pismo iz Zagreba. Izložba Proljetnog salona“, u: *Novo doba*, 7. lipnja 1923., str. 3. Citirano prema: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović – litografija*, katalog izložbe (Slavonski Brod, Likovni salon „Vladimir Becić“, 11. 9.–1. 10. 2008., Zagreb, Kabinet grafike HAZU, 5. 11.–13. 12. 2008., Dubrovnik, Galerija Dulčić Masle Pulitika (Umjetnička galerija Dubrovnik), 19. 12. 2008.–19. 1. 2009., Slavonski brod: Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, 2008., str. 5.

od rimskih slavloluka, preko razdoblja klasicizma kada se postavlja u kvadrige, primjerice na *Brandenburškim vratima* u Berlinu [sl. 223]. Obilježila je statuomaniju u 19. stoljeću, ali i godine kada Meštrović radi na *Spomeniku pobjedi*, te kasnije razdoblje. Godine 1912. na *Wellington Arch* u Londonu podiže se brončana skulptura kipara Adriana Jonesa, kvadriga koju vozi dječak i na koju se spušta anđeo slobode [sl. 224]. Kvadrige s krilatim Viktorijama dio su rimskoga monumentalnog arhitektonsko-skulptorskog kompleksa *Oltara domovine*, započetog osamdesetih godina 19. stoljeća i dovršenoga 1935. godine [sl. 225].

Koncept koji uključuje fontanu s plitkim bazenom, u čijem se središtu na postamentu izdiže naga muška figura, povezuje neizvedenu inačicu Meštrovićeva spomenika s fontanama koje je u prvom i drugom desetljeću dvadesetoga stoljeća oblikovao Hugo Lederer. Njegovo prvo ostvarenje koje se može usporediti s Meštrovićevim rješenjem jest fontana nazvana *Mačevalac*, otkrivena 26. studenoga 1904. u Breslauu, današnjem poljskom gradu Wrocławu [sl. 226]. Spomenik se sastoji od kružnoga mramornog bazena, u sredini kojeg je postavljen mramorni pijedestal s dvije skulpture nagih žena u sjedećem položaju. One nose mramornu zdjelu, urešenu s četiri maske iz čijih usta teče voda, u čijem je središtu postavljena brončana figura u prirodnoj veličini – mladi, nagi muškarac, koji u desnoj ruci drži mač spušten prema dolje. Meštrović je mogao biti upoznat makar sa skulpturom mačevaoca – posredno preko novina, ili neposredno na izložbi – budući da je skulptura bila prikazana 1905. na izložbi *Münchener Internationalen Kunstausstellung* te na 20. proljetnoj izložbi *Secesije* održanoj 1904. godine u Beču, na kojoj je i sam izlagao.⁴¹⁷ Lederer slično rješenje nagog mladića, postavljenoga na postament unutar kružnoga bazena, razvija za *Fontanu Merkur* (1916.) koja se nalazi u Frankfurtu na Majni [sl. 227].

O stilskim značajkama Meštrovićeva *Pobjednika* Ana Adamec je napisala sljedeće: „(...) uvjerljivo evociraju uzor u grčkom arhajskom kiparstvu: frontalni stav, plohe s oštrim bridovima, kose oblikovane poput kacige s ‘vijencem’.“⁴¹⁸ [sl. 228] Tradicija samostalne stojeće muške figure potječe iz antike. Jedan od najpoznatijih spomenika tog razdoblja, koji se smatra jednim od sedam svjetskih čuda, jest *Kolos s Rodosa* (oko 294.–282. pr. Kr.). Usporedbe su moguće, poglavito idejno, i s antičkim i renesansnim prikazima Herakla i drugih heroja, poput onih biblijskih, te atletičara. Nagi, mišićavi muškarci prikazani u borbenom stavu dosegnut će vrhunac tridesetih godina prošloga stoljeća u kultu heroja koji su njegovali različiti društveni i politički sustavi.

⁴¹⁷ Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 48–67.

⁴¹⁸ Ana Adamec, „Arhaična komponenta u kiparstvu Ivana Meštrovića“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18 (1994.), str. 79.

4.3.1. Skica za nepoznati spomenik i Domagojevi ratnici kao tema (1917.–1955.): primjeri dugotrajne apropijacije asirske stilizacije

I dok se unutar *Vidovdanskoga hrama* utjecaj asirske kulture prepletao s drugim drevnim kulturama, nekoliko ostvarenja koje je Meštrović oblikovao u drugom desetljeću 20. stoljeća svjedoče o kiparevu interesu za asirsku umjetnost. Prvo je ostvarenje skica za nepoznati spomenik, čiji se sadreni odljev čuva kao pohrana nasljednikā Ivana Meštrovića u Gliptoteci HAZU u Zagrebu,⁴¹⁹ a brončani odljev nalazi se u Gradskom muzeju Drniša. Sadrena skulptura prispjela je u Gliptoteku HAZU 4. siječnja 1949. godine iz Meštrovićeva prostora u Ilici 12.⁴²⁰ U starim inventarnim karticama muzeja navedena je 1913. godina s naznačenim upitnikom. Godine 1987. po skici je napravljen brončani odljev za Muzej Drniške krajine (današnji Gradski muzej Drniš) te je 1988. godine predmet upisan u njihov inventar pod naslovom *Sumersko božanstvo*, a kao vrijeme nastanka navedena je okvirno godina 1928. (?) [sl. 229]. U inventarnoj knjizi drniškoga Muzeja naveden je sljedeći opis:

„Model nerealiziranog spomenika. Prikazuje stariji muški lik duge kose i brade postavljen na uslojenom postamentu. Na prvoj razini postamenta upisana je mreža cigli, a na drugoj razini teče friz ljudskih figura. Muškarac u desnoj ruci drži zvono, a u lijevoj uspravno postavljenoga dječaka. Oblik postamenta podsjeća na stepenaste piramide, a oblikovanje ljudskih figura također izaziva reminiscencije na maniru prikaza u starim bliskoistočnim kulturama.“⁴²¹

Po stilskim se karakteristikama skulptura, koju Duško Kečkemet ističe kao „jednu od najdosljednijih njegova herojskog secesijskog stila“ i kao jednu od „najdosljednijih historicističkoga nadahnuća“,⁴²² može datirati u razdoblje oko 1913. godine. U popisu djela u londonskoj monografiji u razdoblju prve polovice drugoga desetljeća od spomenika navode se *Studija za Dositejev spomenik* (1912.) i studije za spomenik *Pobjedniku* (1913.). Postament je slično oblikovan kao kubus urešen plitkim reljefima *Bakljonoše* iz Gradskoga muzeja Drniš.⁴²³

⁴¹⁹ Sadrena skulptura bila je izložena 1983. godine na izložbi priređenoj u Gliptoteci HAZU pod naslovom *Skica za spomenik*, te s okvirnom datacijom 1913. (?). Vidi u: Ana Adamec, [Predgovor], u: „Ivan Meštrović – Izložba kiparskog stvaralaštva Ivana Meštrovića prigodom 100. obljetnice rođenja“, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka JAZU, 15. 8.–1. 11. 1983.), Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1983., bez paginacije.

⁴²⁰ Ove podatke dugujemo kolegici Tihani Boban, kustosici Gliptoteke HAZU, na čemu joj zahvaljujemo.

⁴²¹ Zahvaljujemo kolegici Antoniji Tomić na ljubaznom ustupanju ovih podataka.

⁴²² Duško Kečkemet navodi još jednu poveznicu prema mezopotamskim civilizacijama, spominjući Meštrovićevu neobjavljenu povijesnu dramu *Kambus* o sinu staroperzijskoga cara Kira iz 6. st. pr. Kr. Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 165.

⁴²³ Isto. Na tu sličnost upozorava i Duško Kečkemet koji *Bakljonoše* prepoznaje kao postolje *Spomenika Dositeju*.

Skica za nepoznati spomenik nastavlja niz plastičkoga razmišljanja otpočetoga na *Vidovdanskom hramu*, a svakako se može dovesti u vezu sa *Spomenikom Dositeju*, bilo kao primjer vjerojatne stilske bliskosti, a možda i kao inačica toga nepoznatoga spomenika.

Za Prvoga svjetskog rata Meštrović je pojačao političku aktivnost organiziranjem samostalnih i skupnih izložbi čiji je cilj bio upozoriti na položaj južnoslavenskih naroda, te djelovanjem u Jugoslavenskom odboru. *Kosovskim ciklusom* i *Ciklusom Kraljevića Marka* tematizirao je srpsku, to jest južnoslavensku povijest i mitologiju, a sljedećim se ciklusom nakratko posvetio segmentu hrvatske povijesti, i to one srednjovjekovne. Godine 1917. u Cannesu oblikuje reljef *Domagojevi strijelci* kojim je trebao otpočeti seriju reljefa poput onih koji su bili namijenjeni *Vidovdanskom hramu*, no u drukčijem stilskom duktusu [sl. 230]. Plitki reljef u sadri bio je u vlasništvu Roberta Williama Seton-Watsona (1879.–1951.), engleskoga povjesničara i Meštrovićeva prijatelja, jednoga od inicijatora njegove izložbe u muzeju Victoria and Albert Museum, autora teksta u katalogu izložbe u galeriji Grafton Galleries, na kojoj je 1917. godine izlagao s Tomom Rosandićem i Mirkom Račkim, te teksta u Meštrovićevoj londonskoj monografiji.⁴²⁴ Djelo je izloženo na izložbi u galeriji Grafton Galleries, na koju je prispjelo nakon njezina otvorenja, oštećeno, te ga je restaurirao britanski kipar Gilbert Bayes (1872.–1953.).⁴²⁵

Unutar pravokutnog okvira smještena su sedmorica strijelaca profilno nanizanih u blago dijagonalnom nizu, s napetim lukovima. Muškarci su odjeveni u jednostavne, dugačke halje, stegnute oko struka, a na glavama imaju konične kacige. Od zamišljenog ciklusa ostvario je jedan reljef. Načinio je mnoštvo crteža o toj temi: neke su studije za reljef (*Ratnici s lukovima*; *Ratnici s lukovima* [sl. 231, sl. 232], a drugi su trebali poslužiti kao priprema za neizvedene reljefe. Meštrović prikazuje parove i grupe ratnika, samostalne figure (*Ratnik*, *Strijelac*, *Strijelac*) te studije glave (*Skica glave*, *Glava ratnika*, *Glava ratnika*) [sl. 233–238]. Pojedini crteži riješeni su sumarno s profilnom impostacijom figura, što sugerira reljefnu izvedbu (npr. *Dva ratnika*) [sl. 239]. Gdje gdje kipar pokazuje veći interes za voluminoznost tijela, kao na crtežu *Stojeći ratnik s mačem* [sl. 240]. Uz strijelce, te mačevaoce prikazuje i kopljanike (*Ratnici s kopljima*) [sl. 241]. Na crtežu *Strijelci iz Galija* naznačen je i širi prostorni kontekst scena borbi, odnosno: „strijelci su smješteni unutar galija s pulenom u obliku volujskih i ovnujskih glava“⁴²⁶ [sl. 242]. Sukladno tome na jednom je crtežu skicirao figuru veslača [sl.

⁴²⁴ Prije prispjeća u muzej Tate Gallery reljef se nalazio na Odsjeku za slavistiku Sveučilišta u Londonu, kao dar Roberta Williama Seton-Watsona. Reljef je 2005. godine muzej Tate Gallery otkupio od obitelji Seton-Watson. Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović – litografija*, 2008., str. 21.

⁴²⁵ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 189–190.

⁴²⁶ Dalibor Prančević, *Crteži Ivana Meštrovića*, 2004., str. IX.

243]. Tom fondu crteža moguće je na temelju stilske i tematske sličnosti pribrojiti i crtež *Konjanik*, kojim je vjerojatno proširio interes i na druge borbene rodove kneževе vojske [sl. 244].

Pojedini crteži poslužiti će kao priprema za dva litografska lista koja je objavio 1923. godine u sklopu izložbene manifestacije *Proljetnoga salona*. Tada je otisnuo litografije *Domagojevi strijelci* [sl. 245] i *Domagojevi borci* [sl. 246]. Na potonjoj je varirao kompozicijsko rješenje crteža *Ratnici s mačevima* [sl. 247] i *Ratnici s mačevima* [sl. 248]. Domagojeve strijelce također prikazuje na znački Streljačkoga saveza na Jadranu (Split, 1931.) [sl. 249].⁴²⁷ Temi se zadnji put vraća 1955. godine kada u South Bendu u Sjedinjenim Američkim Državama oblikuje u kamenoj ploči velikih dimenzija reljef *Domagojevi strijelci* [sl. 250].

Odjeća i impostacija ratnika na crtežima, litografijama i reljefima očita su varijacija prikaza ratnika na asirskim reljefima koje je kipar mogao vidjeti u najvažnijim europskim muzejima, poglavito su to Louvre i British Museum. Tim postupkom Meštrović je nastavio perpetuirati kodove arhaizma, koji će se, kao što je već rečeno, u idućem desetljeću transformirati u tendencije art décoa.⁴²⁸ Ta se tematska dionica – preuzeta iz hrvatske povijesti, koju je kipar, ako izuzmemo portrete povijesnih ličnosti ostvarene u spomeničkoj plastici, rijetko obrađivao – nadovezuje na njegov politički angažman tijekom Prvoga svjetskog rata. U periodu u kojem se posvećuje tom ciklusu u prvom je planu bilo pitanje hrvatsko-talijanske granice, odnosno talijanske aspiracije na hrvatsku obalu. Hrvatski knez Domagoj (vladao oko 864.–876.), koji je 871. godine zajedno s franačkim carem Ludvigom II. sudjelovao s hrvatskim brodovljem u zauzimanju Barija, tada u rukama Arapa, te koji je uspješno ratovao protiv Mlečana na moru,⁴²⁹ bio je idealan simbol hrvatskog otpora talijanskim teritorijalnim pretenzijama, napose kad se zna da je spomenuti reljef darovao podupiratelju Jugoslavenskog odbora. U tom smislu Meštroviću je, vjerojatno, bilo prikladnije priklanjanje arhaizmu asirske stilizacije, nego oblikovnim obrascima grčko-rimske tradicije.

⁴²⁷ Isto.

⁴²⁸ Isto, str. 13, 15.

⁴²⁹ O vladaru vidi na mrežnoj stranici LZMK: *Domagoj. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019.*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15823> (pregledano 28. svibnja 2019.)

4.3.2. Reljef *Kanadska falanga 1914.–1918.*

Reljef *Domagojevi strijelci* kompozicijski je sličan *Kanadskoj falangi 1914.–1918.*, spomeniku kanadskim ratnicima u Prvom svjetskom ratu (Rim, 1918.). Tijekom Velikog rata Odbor kanadskih ratnih memorijalnih spomenika, na čijem je čelu bio lord Beaverbrook (1879.–1964.), naručio je opsežnu zbirku dokumentarne umjetnosti kako bi obilježio sudjelovanje Kanade u ratnim zbivanjima.⁴³⁰ Dio Kanadske ratne memorijalne zbirke, koju je Kanada dobila na dar 1920. godine, jest i mramorni reljef *Kanadska falanga* [sl. 251] postavljen u Ottawi ispod Memorijalnoga luka koji povezuje Istočnu i Zapadnu memorijalnu zgradu u ulici Wellington 284 [sl. 252]. Arhitektonski okvir od granita oblikovao je D.A. Topolski 1972. godine.⁴³¹

U londonskoj monografiji reproducirana je fotografija prve inačice reljefa [sl. 253]. Kako je navedeno u publikaciji, reljef su pregledale kanadske vojne vlasti te dale opaske, koje je kipar usvojio.⁴³² Na reproduciranoj skici u gipsu ili glini prikazan je dvadeset i jedan vojnik. Na kamenom reljefu, s manjim odstupanjima u prikazu vojne opreme, prikazana su dvadeset četvorica. Fotografija ispravljenoga reljefa nije pristigla u London prije tiska publikacije. Kompoziciju, modalitete repeticije i mogućnost minimalnog otklona od posvemašnje strogosti izokefalije Meštrović je razrađivao na popratnim studijama [sl. 254–257]. Za gotovo identičnim rješenjem posegnuo je pri koncipiranju jednoga od bočnih kamenih reljefa za postament *Spomenika zahvalnosti Francuskoj* postavljenoga na Kalemegdanu u Beogradu 1930. godine, koji prikazuje francusku vojsku koja juriša u pomoć Srbiji [sl. 258].

Američki povjesničar umjetnosti Laurence Schmeckebier (1909.–1988.) spominjući taj reljef u bliskoj vezi s *Domagojevim strijelcima*, ističe kako je dojam čvrste nepobjedivosti određen translacijom od drevnoga strijelca do suvremenoga vojnika koji nosi pušku.⁴³³ Oba reljefa navodi kao rezultat Meštrovićeva interesa koji je bio u dosluhu s primitivnim razdobljem grčke umjetnosti (arhajskom umjetnošću, op. B. V.), radije nego s njezinim zlatnim razdobljem, te radije s arhaičnom romanikom i gotikom nego s renesansom.⁴³⁴ Tvrdnja britanskoga arheologa i stručnjaka za antiku Stanleya Cassona (1889.–1944.) može poslužiti kao

⁴³⁰ Kameni reljef trebao je biti transportiran od Rima do Londona za izložbu *Exhibition of the whole Canadian War Memorial*, pod nadzorom likovnoga kritičara P. G. Konodyja (1872.–1933.). Vidi u: *The Canadian Phalanx*, <https://www.cdli.ca/monuments/on/phalanx.html> (pregledano 11. srpnja 2019.)

⁴³¹ Isto.

⁴³² Ivan Meštrović: *A Monograph*, 1919., str. 94.

⁴³³ Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 35.

⁴³⁴ Isto.

argumentacija u razradi teze ovoga rada – da je arhajski element nerazdvojiv od onog klasičnoga – i to također na primjeru ovoga reljefa:

„Njegov dug prema arhajskoj Grčkoj je velik. Formalizam draperija, način slaganja kose i rigidnosti figure te obilježja koja se vide na njegovim Karijatidama Kosovskoga spomenika su prilagodba, a ne posuđivanje. To je helenističko baš kao što je bizantsko. Ali njegov tretman tijela pokazuje potpuno anatomske znanje kasnijih razdoblja. Njegov stil nije ujednačen. On varira između ekstremne formalnosti i onoga što bi se moglo nazvati ‘formalni realizam’. Ali on nikada nije posve realističan, ma koliko bio blizak realizmu. Njegov kanadski ratni spomenik spaja realizam stava i opreme s tako rigidnim formalizmom da je gotovo pretjeran. On je usvojio grčki sustav superimpostiranih planova, no dok Grci rijetko koriste više od pet ili šest planova, Meštrović je postavio dvadeset četiri plana, na način koji, u nekim aspektima, prisjeća friz Knidske ili Sikionske riznice u Delfima, ali svakako prelazi granice metode. Ratni spomenik je eksperiment stare tehnike za novu namjenu. Htio je izraziti nemilosrdnost ratne discipline i njezina hladnoga mehanizma: prihvatio je, ono što je u biti i u početku mehanička metoda, i razradio je do njezina logičnoga zaključka. Na taj način on je gotovo izašao iz svijeta umjetnosti, ali je postigao ritam i ponavljanje koji su inherentni temi koju je opisao.“⁴³⁵

Ova iscrpna i u hrvatskoj literaturi dosad neobjavljena analiza sabire sve glavne točke ukrštanja modela klasične paradigme s potrebama moderne skulpture, koja se zaista može vrlo dobro sažeti u formulacijama – „prilagodba, a ne posuđivanje“ te „eksperiment stare tehnike za novu namjenu“. Notiranje različitih utjecaja, do te mjere isprepletenih s autorskim rukopisom da nisu uvijek na prvi pogled očiti, ide u prilog tezi o specifičnosti Meštrovićeva eklekticizma i njegove metode pastiša, koje gradi na odličnom poznavanju povijesnih izvora i njihovu prilagođavanju vlastitu vremenu.

⁴³⁵ Stanley Casson, *Some Modern Sculpture*, London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1928., str. 61. Prijevod B. V.

II. DIO

KLASIČNE STILSKE TENDENCIJE TIJEKOM TREĆEGA I ČETVRTOGA DESETLJEĆA 20. STOLJEĆA

5. „ZAGREBAČKO RAZDOBLJE“, 1922.–1942.

5.1. Tendencije neoklasicizma i „povratka redu“ u likovnim umjetnostima i arhitekturi

Neoklasicizam u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi, odnosno derivacija klasičnih, i to onih antičkih, grčkih i rimskih modela, te modela iz razdoblja renesanse i klasicizma, dominantna je pojava međuratnoga razdoblja dvadesetoga stoljeća. Riječ je o fenomenu znanom i pod nazivom „povratak redu“ koji je ime dobio prema knjizi eseja francuskoga književnika i dizajnera Jeana Cocteaua (1888.–1963.) naslovljenoj *Le Rappel à l'ordre* (1926.). U francuskom jeziku termin *le rappel à l'ordre* („poziv na red“) označuje akciju pozivanja na red govornika koji se odvojio od teme u političkom govoru. Cocteauovo djelo, odnosno više kritičkih tekstova, okupljenih pod tim naslovom, brane postulate neoklasicizma, to jest zagovaraju pojam i ideal reda, u kojem se pojedinci mogu izražavati bez straha da izgube vlastitu originalnost. Cocteau zastupa „disciplinu slobode“ bez koje pojedinačna anarhija postaje štetnom. Ambivalentnost značenja i vrednovanja pozivanja na tradiciju, te direktnoga citiranja, odražava se u sljedećim Cocteauovim lapidarnim mislima:

„Eklekticizam je smrt ljubavi i nepravde. Međutim, u umjetnosti je pravda izvjesna nepravda.“⁴³⁶

„Originalni umjetnik ne može kopirati. On mora samo kopirati da bi bio originalan.“⁴³⁷

„Nakon oluje, nakon potrebe da se vratimo miru, da se zadrži, dolazi fenomen koji umjetnost donosi ekscentrična ramena. Očima nude najgoru pojavu nereda. Dešava se da pucaju ispravno, ali prije svega, rame uz rame. To je tada, otkad posjećujemo labirint, svojevrzni klasični romantizam. Lažna konciznost, lažna vitalnost, lažna nada postizanja cilja.“⁴³⁸

Klasična tradicija prepoznata je u likovnim umjetnostima kao zalog sigurnosti ali je bila ometana ponajprije ratnim stradanjima. „Povratak redu“ događa se nakon različitih avangardnih iskoraka i usporedo s njima, koji su do neke mjere, no ne i posve, dokinuli vezu s prošlošću. Pojedini umjetnici okreću se starim majstorima i izgubljenoj vještini, koja ponekad biva isključiva svrha umjetničkoga čina. Prema francuskoj povjesničarki umjetnosti Annick

⁴³⁶ Jean Cocteau, „Le coq et l'arlequin“, u: *Le Rappel à l'ordre*, Pariz: Librairie Stock, 1926., str. 19. Prijevod B. V.

⁴³⁷ Isto, str. 39. Prijevod B. V.

⁴³⁸ Jean Cocteau, „Le secret professionnel“, u: *Le Rappel à l'ordre*, Pariz: Librairie Stock, 1926., str. 182. Prijevod B. V.

Lantenois zasebne kulturne kontekste treba odvojeno sagledati, jer primjerice u ratnom periodu u Francuskoj, za razliku od Njemačke, nije posve dokinuta klasična tradicija, kao ni usmjerenost na prikazivanje ljudskoga tijela.⁴³⁹ Pablo Picasso koji u vještini figurativnoga prikaza traži mogućnost obnavljanja modernizma, još je 1916. godine na djelima poput *Portreta Olge*, napominje Lantenois, pokazivao povezivanje s anatomskim i mimetičkim prijevodom tijela.⁴⁴⁰ Isto vrijedi i za Ivana Meštrovića, koji nikada nije prekinuo s figuracijom i s klasičnom kulturom. Odnosno, takav je pristup relevantan za hrvatske likovne umjetnosti općenito, jer se u slikarstvu i kiparstvu uglavnom njegovao kontinuitet figurativnosti. Fenomen „povratka redu“ ne može se ograničiti samo na jednostavno odbacivanje elemenata avangardi, ono je tek jedan od njegovih aspekata.

Nakon francuskoga povratka tradiciji, koncem drugoga desetljeća 20. stoljeća, događa se i onaj talijanski. On je imao snažnu teritorijalnu ukorijenjenost, u pogledu antike i renesanse, a uskoro će dobiti i političku utemeljenost, u smislu približavanja fašističkim stremljenjima. Značajna je sljedeća opservacija talijanskoga književnika, esejista i slikara Alberta Savinija (1891.–1952.), mlađega brata slikara Giorgia de Chirica (1888.–1978.), objavljena u talijanskom časopisu *Valori plastici* 1919. godine: „Klasicizam, nije, da bude jasno, povratak ranijim formama, posuđenima i posvećenima u prošlosti, nego ponovno uspostavljanje forme koja najviše odgovara ostvarenju misli i umjetničke volje – što uopće ne isključuje inovaciju izražavanja, već je uključuje, čak i zahtijeva.“⁴⁴¹

Protagonisti „povratka redu“ i njihova djela ne mogu biti svrstani pod jedinstven predznak. Kao što ističe Penelope Curtis, klasična tradicija je tradicija prisvajanja, multivalencije i revizije.⁴⁴² A što se tiče prepletanja klasičnih tendencija i modernističkih težnji, važno je istaknuti da je manje riječ o obnovi klasične harmonije, strogoće, ravnoteže, a više o istraživanju jezika i simbola. Antika i renesansa služe aktualnom trenutku, koji je često ugrožen nepovoljnom političkom i ekonomskom situacijom, kao umirujuće ogledalo. Između umjetnosti Andréa Deraina (1880.–1954.), Balthusa (1908.–2001.), Pabla Picassa ili Giorgia De Chirica, postoji toliko divergencija i razlika kao između arhitektonskih ostvarenja Augustea Perreta

⁴³⁹ Vidi u: Annick Lantenois, „Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre'“, u: *Siècle, revue d'histoire* 45 (1995.), str. 40–53.

⁴⁴⁰ Isto, str. 40.

⁴⁴¹ Alberto Savinio, „Fini dell'arte“ u: *Valori Plastici* 1 (lipanj–listopad 1919.), str. 21. Citirano prema: Joan M. Lukach, „De Chirico and Italian Art Theory, 1915–1920“, u: *De Chirico*, (ur.) William Rubin, New York: The Museum of Modern Art, 1982., str. 50.

⁴⁴² Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, 1999., str. 234.

(1874.–1954.) i Alberta Speera (1905.–1981.); iako crpe iz istog izvora, svaki ga umjetnik ili arhitekt interpretira i koristi se njime na sebi svojstven način.⁴⁴³

Ono što određuje klasicizirani i naturalistički stil u likovnim umjetnostima jest dominacija figurativnoga prikaza tijela. Medij kiparstva zbog svoje trajne povezanosti s figuracijom postaje nositelj stilskih obilježja neoklasicizma. Skulptura se doživljava kao trodimenzionalna poveznica s klasičnom tradicijom, i to u onoj najmanje apstraktnoj i najopipljivijoj formi. U slikarstvu se kip koristi kao reper, a kiparski način voluminoznog oblikovanja prenosi se i u dvodimenzionalni prikaz. Jean Cocteau zaključio je u jednom od eseja: „Skulptura tako zanemarena zbog prezira prema obliku i masi u korist zamagljenosti bez sumnje je jedna od najplemenitijih umjetnosti. Ponajprije, jedina nas prisiljava da se krećemo oko nje.“⁴⁴⁴

Postupno, osobito s jačanjem ekonomskih i političkih kriza klasični modeli prelaze i u javni prostor. Spomenici i arhitektura postaju jasni nositelji političkih i ideoloških programa i pretenzija. Uostalom, sam pojam „reda“ preuzet je iz arhitekture. Redovi predstavljaju morfološki sistem, ne nužno fiksiran i konstantan, koji je podložan neprestanim varijacijama i interpretacijama.⁴⁴⁵ Nadalje, red podrazumijeva simetriju, formalne strukture, „plastične kvalitete“ (usp.: *Valori Plastici*, naziv talijanskoga časopisa), kvalitete svojstvene profesiji, umjetničkom djelovanju, majstorstvo izražajnih medija i umjetnosti samoj.⁴⁴⁶ U arhitekturi dominira monumentalni stil koji je protuteža internacionalnom stilu. Neoklasični monumentalizam, jednu od podvrsta neoklasicizma, prigrllila su sva svjetska središta. Arhitektura javne namjene, koja spaja klasičnu tradiciju s prekomjernim dimenzijama kako bi sugerirala snagu i sigurnost, bila je podjednako pogodna arhitektima koji su stvarali za boljševike ili naciste, kao i za druge političke sisteme. Strogoća podređenosti ornamenta jednostavnosti cjeline te njezino simboličko značenje preslikava se i na monumentalnu javnu skulpturu, koja je također rezultat državne narudžbe, a time i najpogodnija podloga za izražavanje ideologije vladajućih struktura.

Kao što je navedeno na početku ovoga rada, sve ove klasične tendencije, neovisno o mediju, mogu se sagledati i u kontekstu antimodernizma, koji je relevantan i za Meštrovića. To jest, one su neodvojive od nostalgичnog osvrtnja na prošlost i tradiciju, koja se idealizira i

⁴⁴³ O tome vidi: *L'ABCdaire des années 1930*, (ur.) Stéphane Guégan, Pariz: Flammarion, Paris musées, 1997., ponovljeno izdanje 2009., str. 44–45.

⁴⁴⁴ Jean Cocteau, „Le coq et l'arlequin“, 1926., str. 21. Prijevod B. V.

⁴⁴⁵ Vidi u: Franco Borsi, *The monumental era: European architecture and design, 1929–1939*, New York: Rizzoli, 1987. str. 10.

⁴⁴⁶ Isto, str. 10, 12.

koristi kao otpor suvremenim umjetničkim (preciznije avangardnim) stremljenjima, ali i negativnim aspektima društvenoga i tehnološkoga napretka.⁴⁴⁷

5.2. Život i djelovanje Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju

Nakon dva veoma dinamična desetljeća izložbene i političke aktivnosti, početkom trećega desetljeća prošloga stoljeća Ivan Meštrović skrasio se u Zagrebu. Godine 1920. kupio je u Mletačkoj 6, 8 i 10 na Gornjem gradu sklop kuća iz 17. i 18. stoljeća. Na prva dva broja nalazit će se njegova kuća i atelijer, koje uskoro započinje renovirati, odnosno graditi (1921.–1925.), dok će na broju 10 živjeti prva supruga Ruža. Od nje se rastaje nakon što tijekom izgradnje Mauzoleja obitelji Račić (1920.–1923.), upoznao buduću suprugu Olgu Kesterčaneč, s kojom će dobiti četvero djece: Martu (1924.–1949.), Tvrtka (1925.–1961.), Maricu (1927.) i Matu (1930.).

Poslije dugogodišnjeg boravka u različitim zemljama bilo je potrebno na jednom mjestu okupiti djela koja je do tada načinio. Jedan od razloga odabira Zagreba bio je poziv da preuzme profesorsku poziciju na tadašnjoj Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt, današnjoj Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Ubrzo preuzima i rektorsku funkciju. Novoj generaciji kipara nastoji prenijeti klasičnu tradiciju i to napose onu utjelovljenu u Michelangelovim djelima. Svome velikom uzoru posvećuje i nekoliko esejiističkih, te jedno dramsko djelo.⁴⁴⁸

Tijekom *zagrebačkoga razdoblja* Meštrović je nastavio širiti svoje međunarodne veze. Sredinu dvadesetih godina obilježila je veoma uspješna serija samostalnih izložbi u Sjedinjenim Američkim Državama, zahvaljujući kojoj dobiva narudžbu za čikaški *Spomenik Indijancima*. Vrhunac međunarodne izložbene karijere u tom razdoblju bile su samostalne izložbe održane 1933. godine u Parizu i Pragu povodom njegova pedesetog rođendana. Potonja je održana pod visokim pokroviteljstvom dugogodišnjega prijatelja, čehoslovačkoga predsjednika Tomáša Garriguea Masaryka (1850.–1937.). O Meštrovićevoj međunarodnoj umjetničkoj afirmaciji svjedoče narudžbe iz SAD-a, Bolivije, Poljske, Rumunjske, domovine i drugih pokrajina

⁴⁴⁷ Više o antimodernizmu u hrvatskoj umjetnosti u: Frano Dulibić, Ana Šeparović, „Nekoliko primjera“, 2013., str. 201.

⁴⁴⁸ Ivan Meštrović, „Mikelandelo“, 1926., str. 143–256; Ivan Meštrović, *Razgovori s Michelangelom*, Zagreb: Školska knjiga, 2007.; Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010.

Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, poslije Kraljevine Jugoslavije, u kojoj se on nameće kao službeni kipar, iznimno blizak kraljevskoj dinastiji Karađorđević.

Vezan je i uz Split, za koji stvara dva spomenika te razvija neizvedene arhitektonske i spomeničke projekte. Tu gradi obiteljsku vilu, današnju Galeriju Meštrović. Neosporivo najsnažniji trag ostavio je u Zagrebu u kojem je kreirao najveći dio svoje javne plastike i arhitektonskih ostvarenja. Dinamično sudjelovanje u zagrebačkom kulturnom životu osigurano je i prvom privatnom galerijom u gradu, Galerijom Meštrović, koja je u Ilici 12 djelovala od 1933. do 1938. godine, kada je zatvorena zbog ekonomske krize. Priključio se rješavanju stambene problematike Moderne galerije, a najveći zamah tadašnjoj likovnoj sceni dao je svojim organizacijskim i arhitektonskim doprinosom – podizanjem Hrvatskoga doma likovnih umjetnika (1934.–1938.), kojim je redefinirao urbanističku strukturu grada. Nekoliko započetih projekata prekinuto je zauvijek, a njegova karijera zastaje zbog uzništva u ustaškom zatvoru 1941.–1942. Nakon toga odlazi u Veneciju, gdje na izložbi *Bijenala* predstavlja ondašnju državu, Nezavisnu Državu Hrvatsku.

U predgovoru monografiji 1933. godine u Zagrebu, objavljenoj povodom njegova pedesetoga rođendana, kipar izražava stavove o umjetnosti te o vlastitoj poziciji u odnosu na tradiciju i na suvremenu umjetnost: „Čim sam stao na vlastite noge, stvarno je moje htijenje išlo dalje nego da budem ravan svojim savremenikima, jer sam jasno uočio koliko smo i ja – bez obzira na srazmjer – i oni maleni prema čitavoj plejadi iz prošlih vremena. Ta moja spoznaja i to htijenje me je brzo dovelo u položaj da ni na strani nisam bio savremen.“⁴⁴⁹

Nadalje, jasno se pozicionira u odnosu na prošlost, to jest na tradiciju prema kojoj formira parametre vlastita izričaja:

„U likovnoj umjetnosti, a osobito u skulpturi, ne dâ se sve reći kao u riječima pisanoj knjizi; ali se možda daje zgusnutije i neposrednije ono što je bitno nego sa pisanom riječju, baš kao što se u najsvečanijim i najodlučnijim časovima u životu kaže više, toplije i iskrenije pokretom, pogledom ili izrazom lica, nego što se dade reći riječima. Ovaj način izražavanja spada besumnje među najautentičnije načine iskazivanja raznih stepena duha i osjećavanja čovjekova i nijansâ ljudskih porodicâ. Nije li umjetnost kod starih Egipćana, Grka, te Talijana iz doba Renesanse – da samo njih navedem –, jedan od najautentičnijih izražaja njihova gledanja na svijet, savršenosti njihove kulture, blagorodnosti i duševne snage tih velikih narodâ? I baš su te kulture u umjetnosti i bile

⁴⁴⁹ Ivan Meštrović, „Mjesto predgovora“, u: *Meštrović MCMXXXIII.*, Zagreb: Nova Evropa, 1933., str. 5.

povezane, i nastale su jedna iz druge, i bile svjetionicima jedna drugoj, a ipak je svaka svoja iako vezana za jednu istu vječnu istinu, svaka govori svojim glasom.“⁴⁵⁰

Meštrović se, dakle, svjesno izdvaja od suvremenih i ranijih avangardnih tendencija, smještajući time svoje ishodište u promišljanje klasičnih tradicionalnih kultura i umjetnosti. Pri tome ističe liniju kontinuiteta, nastavka i dugoga trajanja, koju potvrđuje i produžuje svojim djelovanjem.

5.2.1. Meštrovićeva uloga i utjecaj na formiranje nove pedagogije na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti⁴⁵¹

Meštrović profesorsku funkciju na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt preuzima 1922. godine. Predavao je modeliranje, modeliranje po prirodi, kompoziciju i obradu kamena. Sljedeće godine imenovan je i rektorom Akademije. Tu će funkciju obnašati do 1933. godine kada daje ostavku revoltiran što službeni Beograd nije Akademiji dodijelio status fakulteta.⁴⁵² Vraća se na poziciju 1939. i na njoj ostaje do 1942., do kada živi u Zagrebu, odnosno do 1944. godine kada je formalno razriješen funkcija. Njegov rektorski atelijer nalazio se u prizemlju, uz keramičku školu i atelijer kipara i keramičara Hinka Juhna (1891.–1940.).⁴⁵³ Tijekom njegova mandata ostvaruju se mnoge promjene u načinu funkcioniranja institucije te se dograđuje novo krilo zgrade za profesorske atelijere.

U kontekstu njegovanja tradicije obrade materijala, napose kamena, važan je podatak da je Meštrović na Akademiji uveo obuku za obradu kamena, pa je 1923. godine za taj predmet

⁴⁵⁰ Isto.

⁴⁵¹ Autorica se ovom temom bavila u članku: Barbara Vujanović, „Kiparske radionice Ivana Meštrovića“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 169–178. Tema se ovdje proširuje.

⁴⁵² Viša škola za umjetnost i umjetni obrt postala je 1921. godine Kraljevska akademija za umjetnost i obrt, uz obećanje da će dobiti stupanj fakulteta. To se nije dogodilo, jer je prednost imala beogradska privatna umjetnička škola, koja je postala državna, te je dobila rang fakulteta. Nakon uspostave Banovine Hrvatske Meštrović se vraća na položaj rektora Akademije, koja je konačno dobila traženi rang. Vidi u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 512.

⁴⁵³ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, B./ Eventualije: 10./, Zapisnik sjednice akademijskoga zbora kr. akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, održane dne. 29. rujna 1922. Vidi u: Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017., str. 47. U prizemlju se još nalazilo i tajništvo. Vidi u: *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907–8–1957–5)*, (ur.) Antun Augustinčić et al., Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1958., str. 22.

angažiran akademski kipar Šime Dujmović (1887.–1968.).⁴⁵⁴ Prema njegovoj preporuci u veljači 1924. godine kipar Frano Kršinić (1897.–1982.) zaposlio se kao klesar, a od jeseni je bio učitelj obrade kamena, naslijedivši tako Meštrovićev atelijer, kojemu on nije bio potreban jer je upravo sagradio onaj u Mletačkoj ulici. Nakon Meštrovića i Kršinića, obradu kamena predavao je kipar Grga Antunac (1906.–1970.), dugogodišnji Meštrovićev suradnik.⁴⁵⁵ Svi ovi kipari bili su dvadesetih i tridesetih godina angažirani kao klesari na Meštrovićevim projektima.

Angažirao se na modernizaciji Akademijine ljevaonice, koju je osnovao Robert Frangeš Mihanović (1872.–1940.).⁴⁵⁶ U njoj je izvodio najzahtjevnije spomeničke projekte u međuratnom razdoblju. Godine 1926. na Akademiji je uspostavljen Arhitektonski odjel.⁴⁵⁷ Vodio ga je Drago Ibler (1894.–1964.), koji u program uvodi modernu arhitekturu, a nastavu osmišljava i provodi na atelijerski način. Škola, koja je supostojala uz Tehnički fakultet, djelovala je do 1942. godine, i kroz nju je prošlo šezdesetak slušača, od kojih je diplomiralo njih osamnaest. Najpoznatiji su studenti prvoga naraštaja Mladen Kauzlarić (1896.–1971.), Stjepan Planić (1900.–1980.), Lavoslav Horvat (1901.–1989.) i Aleksandar Freudenreich (1892.–1974.).⁴⁵⁸ Mnoge je studente s Akademije, kipare i arhitekte, Meštrović angažirao na svojim projektima, utječući i na taj način na njihovo formiranje, odnosno na njihovo redefiniranje moderne skulpture i arhitekture.

Zauzimao se za reformu nastavnoga programa. Modernizacija nastavnoga programa koju je započeo Meštrović obilježena je stavljanjem naglaska na umjetničko obrazovanje, te postupnim odvajanjem od umjetničko-obrtničkoga smjera, kakav su njegovali prethodnici.⁴⁵⁹ Meštrovićev utjecaj temelji se, kao što u *Spomenici Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907-8–1957-5)* navode Ljubo Babić i Matko Peić, na njegovu iskustvu, odnosno na poetici i *metierskim* kriterijima koje je u tom razdoblju zastupao. Ukidaju se, opisuju Babić i Peić, pojedini odjeli, reorganizira se nastava na slikarskom i

⁴⁵⁴ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, B./Eventualije: 2./, Zapisnik akademijskoga zbora kr. akademije za umjetnost i umjetni obrt održane dne 15. siječnja 1923. Vidi u: Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017., str. 47.

⁴⁵⁵ Vanja Radauš, „O kiparskom studiju“, u: *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907-8–1957-5)*, (ur.) Antun Augustinčić et al., 1958., str. 51.

⁴⁵⁶ Anđelka Dobrijević, „Povijest Ljevaonice ALU“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907–1987*, (ur.) Dubravka Babić et al., Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu, 2002., str. 170–179.

⁴⁵⁷ Darja Radović Mahečić, *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2007., str. 19.

⁴⁵⁸ Isto, str. 19.

⁴⁵⁹ Ljubo Babić, Matko Peić, „Pola stoljeća Akademije likovnih umjetnosti“, u: *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907-8–1957-5)*, (ur.) Antun Augustinčić et al., 1958., str. 27–29.

kiparskom odjelu.⁴⁶⁰ Na potonjem se na prvoj pripravnoj godini učilo modeliranje glave, na drugoj akt, na trećoj se upoznavao s kiparskim materijalima, na četvrtoj su studenti pristupali rješavanju kiparskih zadataka – portreta, akta i kompozicije. U kiparskom obrazovanju sve se manje usmjeravalo na opisno, a sve se više zalazilo u izražajno plastično oblikovanje. Studenti su dobivali zadatke prijenosa Meštrovićevih djela u mramor, to jest kamen. Također, pažnja je pridavana i drugim materijalima, poput drveta, tako da su studenti s Akademije izlazili “s jednim solidnim znanjem i svladavanjem ovih materijala”.⁴⁶¹

Iako je kao student kopirao antičke kopije, za vrijeme njegova profesorskoga i rektorskoga mandata to je svedeno na minimum jer se smatralo da je „shvatanje i smisao grčke skulpture (kao čiste forme) možda najteže razumjeti za jednog mladog čovjeka”.⁴⁶² Prema Vanji Radauš (1906.–1975.) Meštrovićeva i Kršinićeva zasluga bila je „slobodnije i pravilnije shvatanje oblika, čišće i slikovnije tretiranje forme u nastojanju da se ozbiljno ide za konstrukcijom i da studentima objasne zakone kompozicije”, jer je sve to bilo “potpuno zapostavljeno”.⁴⁶³ Radauš ističe i sljedeće, što je navlastito važno ako se sagleda u kontekstu vremena koje je išlo prema „vraćanju reda i izgubljenih vještina“:

„Pravilnim objašnjavanjem skulpture, kao jedne eminentne prostorne discipline, mogli su slušaoci uz pomoć nastavnika lakše da ulaze u samu bit plastike, koja sa formalne strane predstavlja organizaciju i harmoniju svijetla i sjene, putem ravnih i ukrivljenih ploha na jednom određenom volumenu. Kompozicija dobiva svoje pravo mjesto, ne samo u pravilnom smještaju figure u prostoru, nego i unutar same skulpture po svojoj unutarnjoj dinamici i svojem ritmu.”⁴⁶⁴

Meštrović u svojem eseju o Michelangelu, objavljenom 1926. godine u *Novoj Evropi* iznosi svojevrсни vlastiti program „povratka redu“, odnosno povratka izvorima klasične, zapadne, to jest mediteranske tradicije, kao i nacionalne, herojske tradicije. Obje su utjelovljene u njegovu međuratnom stvaralaštvu, dok je u onom ranijem, koji se odnosi na *Kosovski ciklus* i *Ciklus Kraljevića Marka*, njegovao značajke herojskoga monumentalizma. Sve te simboličke, gotovo moralne vrijednosti, oblikovne i stilske karakteristike, za koje uporište pronalazi u spomenutim tradicijama, koje pak vidi kao branu dekadenciji, odnosno avangardnim

⁴⁶⁰ Isto, str. 28.

⁴⁶¹ Vidi u: Vanja Radauš, „O kiparskom studiju“, 1958., str. 51.

⁴⁶² Isto.

⁴⁶³ Isto.

⁴⁶⁴ Isto.

tendencijama, deklarativno nastoji prenijeti mladoj generaciji hrvatskih, to jest jugoslavenskih umjetnika.⁴⁶⁵

Umjetnikov interes za monumentalizam našao je odjek ne samo u kiparskoj već i u slikarskoj produkciji, i to ponajviše zahvaljujući njegovom suradniku i bliskom prijatelju Jozi Kljakoviću, koji mu je estetski bio vrlo blizak. Ljubo Babić i Matko Peić opisali su odjel, koji je također osnovan iz potrebe “da se prijeđe iz male dekorativnosti u veliku monumentalnost”:

„Osnove tog odjela proizlazile bi uglavnom iz jedne čvršće suradnje s onim monumentalitetom, koji je u kiparstvu zastupao I. Meštrović, a u slikarstvu J. Kljaković. Od sličnog odjela arhitekture na Tehničkom fakultetu, ovaj arhitektonski odjel na školi bi se razlikovao tim, što bi bio izrazito umjetnički, a manje tehnički, t. j. bavio bi se uglavnom s arhitekturom, koja je u najneposrednijoj vezi sa slikarstvom i kiparstvom.“⁴⁶⁶

Meštrović je godinama svoju rektorsku plaću na Akademiji davao siromašnim studentima, te je otkupljivao radove od siromašnijih kolega kako bi im pomogao.⁴⁶⁷ Osim toga, svojim je umjetničkim i političkim djelovanjem, domaćom i međunarodnom slavom redefinirao ulogu i poziciju umjetnika u širem društvenom kontekstu. Svojom je reputacijom Meštrović

⁴⁶⁵ „Osim toga, ja ova rasmatranja pišem, ne za ljude od pera već u prvom redu za naš mlađi umjetnički naraštaj, umjesto razgovora o jednom od najvećih umjetnika u plastici poslije zlatnog grčkog doba. Osjećam tu potrebu i dužnost utoliko više, što je i našu umjetničku omladinu počeo da podgriza crv dekadencije, koji je već duboko nagrizao stara stabla kulturnog zapada. Ističući pred oči naše zdrave mladice ovu krupnu figuru, želio bih da im ona zasja ne samo svojom snagom i vještinom, nego i da se uvjere u kakovu su grijehu, i kakovo svetogrđe prave u centrima kulture, kad oponašaju u svojoj perverznoj čak i divljačkoj crnačkoj plastiku poslije Mikelandela, kao oni njihovi savremenici koji uživaju u crnačkoj „muzici“ poslije Betovena. Ja lično ponajmanje sam za to da se udaraju neke granice, ili da se mlađima sputa duh, ni nacionalizmom a kamo li šovinizmom (kako su me poneki krivo tumačili); naprotiv, ma kako da smo mali, htio bih da im ulijem volje i uputim zamah i preko naših granica, jer cijelo čovječanstvo je jedan svijet. Zdravi, mladi i čili (ne pita se za odjeću), treba da zamijene stare, umorne, i bolesne, – to im je i dužnost. Ali ne treba da prebacuju metu. Treba da počnu od sebe, i iz sebe. Svaki drži ono što ima; i treba to da drži, pogotovo ako je dobro i zdravo. Mi imamo naš heroizam, – heroizam doduše, do sad, u primitivnom i uskom smislu riječi, ali koji ipak znači smjelost i snagu. Vjerujem da će i naša rasa dati i vrste heroja kao što su bili sveti Franjo, Galileji, Mikelandelo, i drugi, i da će naš narod razumjeti da su i ovo heroji, i to heroji višeg stila. Budući da sebe ne dijelimo od ostalog čovječanstva, kad vjerujemo u sebe vjerujemo u čovječanstvo kao cjelinu; koliko god njegovi pojedini dijelovi bili istrošeni, ono je u svojoj cjelini puno snage i sposobnosti za obnovu, da nastave čili gdje su stali umorni. To nastavljanje treba da bude ondje gdje su prestali najbolji, a ne loši; pa čak ni loši nisu uvijek dokaz umorenosti i istrošenosti, nego su često posljedica sitosti, afektacije, i produkcije naveliko, s izvještačenim grabljenjem iz nesazrelih slojeva ispod površine. Naša je civilizacija prema urođenom varvarstvu kao lađa prema okeanu, koja po njemu klizi, a ne gazi ga. Pogledajmo, i proučimo, ko su i otkuda su oni što nose monstruoznost u „osveštene centre“, i iz kojih razloga su tolerirani i primani tamo. Kad nam sve to bude jasno, brzo ćemo se osvijestiti i vratiti k pravoj istini. Nova demokracija je nova poplava svijeta varvarstvom, koje lako prima materijalističku civilizaciju a ubija duhovnu kulturu, niveliše a ne podiže. Nego, nije ovdje naš zadatak da ispitujuemo uzroke današnje dekadencije, niti da tražimo dokle se ona sve proteže. Htio sam samo reći, da smo na polju likovne umjetnosti u velikoj dekadenciji, ali da radi toga ne treba da zdvajamo, niti da izgubimo vjeru u obnovu.“ Ivan Meštrović, „Mikelandelo“, 1926., str. 244–245. Isti, ponešto izmijenjen, odlomak nalazi se i u: Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 6–7.

⁴⁶⁶ Ljubo Babić, Matko Peić, „Polja stoljeća“, 1958., str. 29.

⁴⁶⁷ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 511.

digao ugled i Akademije, pa su na nju pristizali studenti iz stranih država, prije svega iz Sjedinjenih Američkih Država.⁴⁶⁸

5.2.2. Nekoliko primjera kiparskih radionica – od antike do 19. stoljeća

Tradicija na kojoj je Meštrović inzistirao – prenošenje i usavršavanje praktičnog i umjetničkog znanja – ostvarivali su se tisućljećima u sklopu kiparskih radionica. Prve usustavljene kiparske radionice, u smislu atelijera, u kojem kipar i njegovi pomoćnici osnivaju skulpture, kroz određeni hijerarhijski poredak i preciznu raspodjelu rada, oformljuju se u antici. Najpoznatije kiparske radionice antičke Grčke bile su one majstora Fidije (oko 500. pr. Kr.–438. pr. Kr.). To su radionice podizane na različitim mjestima, tamo gdje su se izvodili pozamašni projekti; jedna je podignuta u drugoj polovici 5. stoljeća pr. Kr. u gradu Olimpiji, u koji je Fidija došao radi izrade Zeusova kipa.⁴⁶⁹ Radionica, pravokutna dvorana orijentirana istok – zapad s ulazom na istočnoj strani, imala je iste dimenzije (32 x 18 x 14,50 m) kao i cela Zeusova hrama, vjerojatno da bi olakšala rad na kipu.⁴⁷⁰ Kasnije se radionica transformirala u hram s oltarom za žrtve raznim bogovima. U petom stoljeću nad ruševinama je podignuta kršćanska bazilika. Fidija je radionicu podigao nakon dovršetka rada na skulpturama i reljefa Partenona. Prije toga je postojala još jedna, u kojoj su djelovali brojni suradnici, među kojima su najpoznatiji njegovi učenici, kipari Alkamen i Agorakrit.⁴⁷¹ Radionice su se svojim dimenzijama, a u ovom slučaju i oblikom, prilagođavale narudžbama zbog kojih su bile podizane. Iako je riječ o jedinstvenu primjeru, činjenica da su brojne kiparske radionice 19. i 20. stoljeća prenamijenjene u muzeje govori o transponiranju simboličke aure kiparskih radionica u prostore proučavanja, ali i svojevrсна poštovanja umjetničkih djela, kao i samog umjetničkoga rada.⁴⁷²

⁴⁶⁸ *** „Zagrebačka umjetnička akademija traži, poput beogradske, rang visoke škole“, u: *Jadranski dnevnik*, br. 89, Split, 16. travnja 1936., str. 3.

⁴⁶⁹ *Olympia, ANCIENT SITE, GREECE*, <https://www.britannica.com/place/Olympia-ancient-site-Greece> (pregledano 18. veljače 2019.)

⁴⁷⁰ Olympia Vickatou, *Workshop of Pheidias*, http://odysseus.culture.gr/h/2/eh251.jsp?obj_id=502 (pregledano 18. veljače 2019.)

⁴⁷¹ Više o Fidiji i njegovim učenicima u: Richard Westmacott, „Sculpture“, u: *Encyclopaedia Metropolitana: Plates and Maps to the Historical and Miscellaneous Divisions*, (ur.) Edward Smedley, Henry John Rose, Hugh James Rose, 1845., str. 452.

⁴⁷² Musée Rodin i musée Bourdelle u Parizu, te Atelije Meštrović u Zagrebu i Galerija Meštrović u Splitu nalaze se u prostorima koji su nekoć funkcionirali kao kiparske radionice, odnosno atelijeri.

U srednjem vijeku radionice su se u početku vezivale uz katedrale i njihova gradilišta, a poslije su se postupno osamostalile u gradske gilde.⁴⁷³ Firentinski kipar Nanni di Banco (1385.–1421.), koji označuje prijelaz s gotičkoga na renesansno kiparstvo, načinio je nakon 1410. godine zanimljiv prikaz kamenoklesara i kipara. Reljef u mramoru, dio dekoracije firentinske crkve Orsanmichele, daje uvid u raspodjelu poslova u kiparskoj radionici: klesar na lijevoj strani upravo je dovršio kapitel, dok nasuprot njemu kipar kleše *putta*, a oba su odjevena u slične tunike, što upućuje u njihov isti status u sklopu radionice [sl. 259].⁴⁷⁴

Pozicija voditelja i njegovih pomoćnika u izravnom je suodnosu s pitanjem autorstva, koje se ne poklapa sa sudjelovanjem u izvedbi pojedine skulpture. Fidijski, kao ni njegov poštovatelj i sljedbenik Auguste Rodin, nije sam klesao u kamenu, već su to činili njegovi pomoćnici. Ipak, inačica u mramoru slavne skulpture *Poljupca* neće se autorski atribuirati radionici ili izvođaču – već isključivo kiparu koji je oblikovao inicijalnu idejnu skicu. U Rodinovo radionici stasale su značajne kiparske ličnosti, poput Antoinea Bourdellea i Camille Claudel (1864.–1943.). Da bi se shvatile kiparske radionice, potrebno je razlučiti zasebne doprinose iskusnijih pomoćnika, čiji je utjecaj na određene projekte zasigurno bio uočljiviji od onoga Séraphina Soudbininea, ruskoga kipara, koji je u Rodinovo radionici prenosio skulpture u mramor, i koji je klesao i za Ivana Meštrovića.

Radionica je od svojih početaka bila mjesto prenošenja zanatskoga i umjetničkoga znanja. Ona je preteča akademije, koja je u svoj program inkorporirala sustav kiparskih radionica. One su i danas podijeljene ovisno o njihovu voditelju te osnovnom usmjerenju (npr. na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti danas postoje Klesarska radionica, Radionica za obradu metala i Radionica za drvo).⁴⁷⁵

⁴⁷³ Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Pariz: Éditions Macula, 1995., str. 71.

⁴⁷⁴ Isto, str. 91.

⁴⁷⁵ Usp.: *Kiparski odsjek. Kiparske radionice*, http://www.alu.unizg.hr/alu/cms/front_content.php?idcat=307&lang=1 (pregledano 18. veljače 2019.)

5.2.3. Formiranje mladih kipara – način funkcioniranja Meštrovićevih kiparskih radionica i majstorskih radionica⁴⁷⁶

Kroz Meštrovićevu klasu prošli su mnogi hrvatski i slovenski studenti kiparstva.⁴⁷⁷ U intervjuu povodom ostavke na mjesto rektora Umjetničke akademije 1932. godine, govoreći o svojim pogledima na ustrojstvo ustanove, iznosi stavove koji daju uvid u njegovo poimanje uloge kiparske radionice kao idealnoga mjesta za formiranje studenata:

„Meni je stalno kao najbolje umjetničko školovanje lebdjela pred očima praktična saradnja učenika uz majstora, na samome djelu, otprilike onako kao u doba Renesanse; drugim riječima, vjerujem da bi mlad umjetnik od talenta najviše koristi imao, i najviše naučio, gledajući kako stariji radi i pomažući mu pri tome kako može. (...) Nadao sam se u sebi, ili maštao, (a sigurno nisam bio jedini!), da ćemo u našoj zemlji dobiti prilike za takav praktičan umjetnički rad, podižući građevine i spomenike, – to bi, po mome mišljenju, bila nekakva jugoslavenska umjetnička škola, osnovana u našoj zemlji, zamiješena – takoreći – iz našeg brašna i na našem ognjištu.“⁴⁷⁸

Takav sistem nije institucijski zaživio, no tridesetih i četrdesetih godina kipar je ostvarivao projekte koji su iziskivali formiranje radionica u Zagrebu i Splitu, te *in situ*, na mjestima podizanja građevina i spomenika. Neki su se kipari kratko zadržali u Meštrovićevoj blizini, a pojedini su se, poput njegova studenta, Grge Antunca, prometnuli u dugogodišnje suradnike. Prvu radionicu, ili radionice – ovisno o tome determinira li se broj projektom ili prostornim prostiranjem – formirao je prilikom izgradnje *Mauzoleja obitelji Račić* (1920.–1920.) u Cavtatu. Sa Šimom Dujmovićem, Jurjem Škarpom (1881.–1952.), Živkom Lukićem i Lovrom Roguljićem, slovenskim kiparem Svetoslavom Peruzzijem⁴⁷⁹ te s Talijanima Lucijem

⁴⁷⁶ Autorica se ovom temom bavila u članku: Barbara Vujanović, „Kiparske radionice“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 169–178., te je sada nadopunjuje i restrukturira.

⁴⁷⁷ Grga Antunac (u. 1926./27., d. 1932.), Antun Augustinčić (u. 1918./19., d. 1924.), Slavko Bril (u. 1920./21., d. 1926.), France Gorše (u. 1920./21., d. 1925.), Želimir Janeš (u. 1937./38., d. 1941.), Boris Kalin (u. 1924./25., d. 1929.), Petar Loboda (u. 1920./21., d. 1927.), Mirko Ostoja (u. 1937./38., d. 1941.), Nikolaj Pirnat (u. 1920./21., d. 1925.), Vanja Radauš (u. 1924./25., d. 1930.), Milovan Segher (u. 1922./23.), Frančišek Smerdu (u. 1928./29., d. 1933., klasa I. Meštrovića i Roberta Frangeša Mihanovića), Marin Studin (u. 1913./14., d. 1931.) i Mihaelo Živić (u. 1922./23., d. 1928.). Vidi u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907–1987*, (ur.) Dubravka Babić et al., 2002., str. 652–686; za Nikolaja Pirnata vidi: Pirnat, Niko (1903–1948), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi429830/> (pregledano 13. kolovoza 2019.).

⁴⁷⁸ *** „Jedan sat kod Meštrovića“, u: *Jutarnji list*, 18. siječnja 1933., str. 6.

⁴⁷⁹ Svetoslav Peruzzi (1881.–1936.), slovenski kipar, jedan od osnivača slovenske grupe umjetnika „Vesna“. Na prijedlog Ivana Meštrovića, s kojim je dijelio atelijer u Beču, otputovao je u Split 1910. godine te se tamo zaposlio na Obrtničkoj školi kao učitelj modeliranja. Predavao je do svoje smrti.

Baruffettijem, Giovannijem Ardinijem i Grassijem radio je u Gružu i u Cavtatu.⁴⁸⁰ Već se tada suradnici jasno diferenciraju prema kvaliteti, sposobnosti i volji da se podvrgnu Meštrovićevu autoritetu i stilu. Dujmović se prilagođava kiparskom leksiku, a Škarpa koji kiparskom vještinom nije ni malo zaostajao, svađom okončava odnos i suradnju.⁴⁸¹ Uspješna suradnja osigurava pomoćnicima rad na novim projektima, a u Dujmovićevu slučaju i zaposlenje na Akademiji likovnih umjetnosti. Time se omogućuje prijenos praktičnoga znanja mladim kiparima, koji također dobivaju priliku za ovakav rad.

Za razumijevanje načina funkcioniranja Meštrovićevih kiparskih radionica dragocjena su sjećanja Grge Antunca [sl. 260].⁴⁸² Iz njih se iščitava zainteresiranost za vrsnoću klesanja i istančan pristup materijalu. Antunac je ovako pojasnio zašto ga je Meštrović odabrao: „Zahvaljujući mom solidnom poznavanju klesarskog zanata i vidnom napretku u školi bio sam pozvan od Meštrovića, da klešem u kamenu njegove monumentalne spomenike i skulpture. Tako sam već 1930. u odličnom društvu poznatih kipara Augustinčića i Kršinića radio reljefe za Spomenik zahvalnosti Francuskoj, koji je postavljen na Kalamegdanu u Beogradu.“⁴⁸³

Od 1926. do 1931. godine u Otavicama se gradi crkva Presvetoga Otkupitelja. Gradnju je vodio splitski graditelj Marin Marasović, a kao klesari su bili angažirani Antunac, Vanja Radauš, Marijan Matijević, Dragutin Orlandini, Antun Augustinčić i Ivo Lozica [sl. 261]. Sljedeći veliki projekt bila je gradnja *Spomenika neznanom junaku* na beogradskoj Avali (1934.–1938.). Usporedo s radovima na terenu, u splitskim atelijerima podignutim 1935. godine upravo s tom nakanom južno od kompleksa kuće na Mejama, više od dvadeset klesara radilo je pod vodstvom Meštrovićevih suradnika – kipara Ive Lozice (1910.–1943.), Grge Antunca, Andrije Krstulovića (1912.–1997.), Dujma Penića, Šime Dujmovića, Lovre Roguljića, Josipa Grassija.⁴⁸⁴ Prenosili su u kamen gipsane modele osam karijatida. [sl. 262].

⁴⁸⁰ Vidi u: Ljiljana Čerina, „Saznaj tajnu ljubavi – riješit ćeš tajnu smrti – i vjerovat da je život vječan“, u: *Ivan Meštrović, Gospa od anđela – Mauzolej obitelji Račić, Cavtat 1920. – 1922.*, katalog izložbe (Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008.), (gl. ur.) Ivan Kožarić, Zagreb: Gliptoteka HAZU, Muzeji Ivana Meštrovića – Atelije Meštrović, str. 42, 43, 45.

⁴⁸¹ Dinamika odnosa i kvaliteta doprinosa analizirani su u: Vinko Srhoj, „Slavni majstori i nevidljivi pomagači: Meštrović i suradnici na mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 159–168.

⁴⁸² U ovom se istraživanju koriste podatci iz kataloga Antunčeve izložbe koju je Vesna Barbić priredila 1973. i 1974. godine u Šibeniku i Zadru te iz nedatiranih bilježaka napisanih prema kiparevu svjedočenju i prema njegovoj biografiji, a koji se čuvaju u Arhivu Atelijera Meštrović u Zagrebu. Vidi u: Vesna Barbić, *Antunac*, katalog izložbe (Šibenik, Muzej grada Šibenika), Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1973., bez paginacije; Vesna Barbić, *Antunac*, katalog izložbe (Zadar, Moderna galerija Narodnoga muzeja Zadra, 1974.), Zadar: Moderna galerija Narodnoga muzeja Zadra, 1974., bez paginacije.

⁴⁸³ Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Grga Antunac, *Biografija Grge Antunca*, nedatirano, str. 1.

⁴⁸⁴ Isto, str. 7.

Zanimljivo je pitanje do koje mjere je kipar u radionici sposoban i voljan prigušiti vlastiti autorski rukopis. U Antunčevim osvrtima nalazimo sljedeće:

“Što se tiče Kršinićeva klesanja u kamen Meštrovićevih stvari, to je bio problem da Kršinić nije se puno mučio oko detalja, nego bi sve zaoblio po svoju i Meštrovićeva skulptura je uporno dobivala Kršinićevu notu što Meštar nije mogao prihvatiti, pa mu je Meštar uvijek vršio korekture i zahtijevao da pažljivije gleda original. Augustinčić je tada sa velikim strpljenjem i ljubavlju klesao kamen i Meštar ga je cijenio.”⁴⁸⁵

Antunčeva sjećanja daju dobar uvid u dinamiku rada, organizaciju, hijerarhiju i raspored odgovornosti u kiparskoj radionici, koja je na određeni način funkcionirala poput onih renesansnih. Riječ je o najvećoj hrvatskoj kiparskoj radionici, odnosno radionicama. U svjedočanstvima se otkriva bliska povezanost institucionalnoga formiranja kipara na zagrebačkoj Akademiji i dobivanja praktičnih znanja u okviru Meštrovićevih arhitektonskih, kiparskih i spomeničkih projekata. U tom smislu valja pogledati i Meštrovićeve majstorske radionice pri Akademiji.⁴⁸⁶ Nakon odslušane i položene četiri godine studija student Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu imao je mogućnost upisivanja i pete godine, koja se nazivala specijalka.⁴⁸⁷ Grga Antunac, koji je od 1930. do 1932. godine bio u Meštrovićevoj specijalki,⁴⁸⁸ ovako opisuje rad profesora sa studentima:

„U specijalki se je svaki tjedan mijenjao model muški ili ženski, a radili smo u naravnoj veličini. Meštar je želio da naučimo brže nabacivati, trebalo je mnogo raditi da bi se u tako kratkom roku postavio dobro akt u naravnoj veličini za razliku od Frangešove škole gdje smo se mrcvarili čitav mjesec dana na malom aktiću. Tek kasnije kada smo nekoliko studija na brzinu postavili dozvolio je Meštrović da radimo dulje i da temeljitije ulazimo u pojedinosti. Atmosfera u klasi bila je izvrsna. Osim školskog rada radili smo glave, kompozicije, to bi Meštar uvijek pogledao i pratio rad. Nismo imali nikakvih drugih predmeta u specijalki.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Isto, str. 3.

⁴⁸⁶ Autorica se ovom temom bavila u članku: Barbara Vujanović, „Kiparske radionice“, 2014., str. 169–178. Tema je ovdje rekontekstualizirana.

⁴⁸⁷ Matko Peić, „Iz povijesti Akademije likovnih umjetnosti“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907.–1987.*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2002., str. 158.

⁴⁸⁸ Vidi: Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Osobni karton Grga Antunca.

⁴⁸⁹ Bilješke iz biografije Grga Antunca fiksirane s magnetofonske vrpce, nedatirano, Arhiv Atelijera Meštrović u Zagrebu, str. 3.

Andriji Krstuloviću je u njegovu kartonu studenta zabilježeno: „Specijalizirao se u obradi: kamena, drva i sl. Specijalizaciju izvršio kod kipara Ivana Meštrovića nakon završene Akademije“.⁴⁹⁰ U Ložičinu dokumentu zaključne svjedodžbe navedeno je: „Gospodin Ivo Lozica osobitom je marljivošću i odličnim uspjehom svršio nauke na kiparskom odjeljenju ovoga zavoda u školama učitelja Frana Kršinića te profesora Roberta Frangeša i Ivana Meštrovića“.⁴⁹¹ Uzimajući u obzir odstupanja, navođenje različitih mentora, specijalizacije koje su se odvijale za studija i po njegovu svršetku te diferencijacije privatnoga rada kod Meštrovića, može se zaključiti kako je specijalka bila svojevrsna priprema za angažiranje na projektima. Specijalka je spona između službenoga školovanja na Akademiji i idealnoga programa, osmišljenoga na tragu renesansnih radionica te Meštrovićeve radionice.

5.3. Stvaralaštvo i esejistika Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju u kontekstu recepcije Michelangela Buonarrotija

Treće i četvrto desetljeće plodno je Meštrovićevo razdoblje u kojem se posvećuje sakralnim temama, portretima te napose ženskom aktu, a sve u kontekstu istraživanja klasične, antičke i renesansne tradicije. Najveći uzor bio mu je Michelangelo, što se očituje u snažnim kompozicijskim i simboličkim referencama. Na njegovu važnost upozorili su ga učitelji i stariji kolege u Splitu.⁴⁹² Meštrović se prvi put izravno susreo s tim opusom 1907. godine, kada je sa suprugom Ružom posjetio Rim i Firencu, a obišli su i Veneciju. Zaključak Meštrovićeva eseja iz 1926. godine otkriva da je jedan od razloga inspiriranja renesansnim kiparom, slikarom i arhitektom – osim povezanosti s antičkom tradicijom – prepoznavanje u njegovu stvaralaštvu onih kvaliteta koje se poklapaju s potrebama i temperamentom modernoga čovjeka:

„Ako Mikelandelo i nije, u pogledu forme, dostigao Fidijino savršenstvo, i suvereno i superijorno spokojstvo jelinsko, on ih je prestigao temperamentnošću i živošću, i muzikalnošću. (...) Završujući ovaj uvod u studiju, i poređenje Mikelandela sa grčkom umjetnošću kad je bila na vrhuncu, mogao bih svoje mišljenje, ukratko, formulisati ovako. Da je, recimo, Mikelandelo vidio

⁴⁹⁰ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Osobni karton Andrije Krstulovića.

⁴⁹¹ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Svjedodžba Ive Lozice, izdana 20. ožujka 1933.

⁴⁹² „Pamtio je kako su njegov učitelj i njegovi stariji kolege u Splitu hvalili Michelangela i njegova Mojsija i kako su često ponavljali pohvale njegovoj skulpturi Noći u medičejskoj kapelici u Firenzi: kako se žena čini živom, i gotovo bi mogla biti probuđena poput ljudskoga bića. Smatrao je stare Grke mnogo impresivnijima. Ipak, čim je uspio uštedjeti nešto novaca da si plati željezničke troškove, pohitao je u Italiju, i vraćao se tamo kadgod bi mogao.“ Milan Ćurčin, „The Story“, 1919., str. 22.

Fidijine kipove, on bi pao pred njima nice više nego i pred kojim jevrejskim prorokom; ali isto tako sigurno da bi, da su živili u isto doba, pa da im je neko dao da izrade Prometeja, Mikelandelo odnio pobjedu. On je jedan od tipičnih otaca modernoga čovjeka, koji se borio sa cijelom svojim organizmom, kostima i mesom, nervima, i sumnjom i vjerovanjem, kako bi se podigao ka božanstvu, da bi tako uvjerio samoga sebe, da je čovjek ipak dio vječnosti.“⁴⁹³

Meštrovićeva fascinacija treba se promatrati u kontekstu francuskih modernih kipara i slikara. Jedan od najvažnijih likovnih interpretatora Michelangelove baštine bio je Auguste Rodin, koji je u pismu poslanom 1906. godine Antoineu Bourdelleu napisao: „Michelangelo je taj koji me je oslobodio od akademizma i od koga sam učio, promatranje, pravila koja su bila dijametralno suprotna onima koja sam naučio (u Ingresovoj školi)... Ponavljam... on je bio taj koji mi je pružio svoju moćnu ruku... i upravo toj mogućnosti da odem u Italiju 1875., da ga proučavam, dugujem svoju slobodu.“⁴⁹⁴

Uzor za esejistička ostvarenja Meštrović je mogao pronaći u knjizi *Rodinovi razgovori o umjetnosti s Paulom Gsellom*, objavljenoj 1911. godine u Parizu, u kojoj je jedno poglavlje posvećeno Fidijinoj i Michelangelovoj umjetnosti.⁴⁹⁵ Rodin se u njemu osvrće na skulpturu *Pietà* (oko 1550.) u firentinskom muzeju Museo dell'Opera del Duomo, koju je analizirao i Meštrović, te na *Robove* u Louvreu. U analizama kipari njeguju različit pristup: Meštrović dublje ulazi u razloge Michelangelove motivacije, pronalazeći u njima polazište za shvaćanje vlastita poslanja i poslanja modernog umjetnika. Obojica Michelangela uspoređuju s antičkim dostignućima, u prvom redu s Fidijom kojega uzimaju za jedan od vrhunaca europske povijesti umjetnosti. I dok antičkom kiparu priznaju formalno savršenstvo, renesansnoga majstora uzdižu zbog njegove strasti. Za razliku od Rodina koji u toj strasti prepoznaje nemir što opterećuje umjetnost, Meštrović u njoj vidi zalog približavanju idealima savršenstva i samoj vječnosti.

Dvije godine prije objave Meštrovićeva eseja tiskana je knjiga o Michelangelu francuskoga umjetnika Émilea Bernarda (1868.–1941.),⁴⁹⁶ postimpresionističkoga slikara, pripadnika avangardnih krugova, bliskog umjetnicima poput Vincenta Van Gogha (1853.–1890.) i Paula Gauguina (1848.–1903.), koji je početkom 20. stoljeća načinio zaokret prema

⁴⁹³ Ivan Meštrović, „Mikelandelo“, 1926., str. 256.

⁴⁹⁴ Daniel E. Sachs, „Rodin and Michelangelo: A New Perspective“, u: *Source: Notes in the History of Art*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2012), str. 33. Prijevod B. V.

⁴⁹⁵ Auguste Rodin, „Phidias et Michel-Ange“, u: *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*, Pariz: Grasset, 1911., str. 255–286.

⁴⁹⁶ Émile Bernard, *Le Grand et très divin Michel-Ange. Étude esthétique de l'homme et de l'œuvre*, Pariz: M.-A. Bernard, Tonnerre, 1924.

klasičnim, realističnim formama. Njegova monografija iz 1924. godine pronosi ideju kako proučavanje Michelangelove umjetnosti daje poticaj obnovi moderne umjetnosti: „Znanošću je uspio dostići najviše i najviše, pokazujući što se može naučiti iz tradicije i proučavanja. Proučavati Michelangela znači nanovo otkriti porijeklo i moći moderne umjetnosti, znači vratiti se izvoru koji je stoljetna dekadencija zaboravila, svježini osnažujućega vala u kojem će umjetnost pronaći svoju mladost i svoje ovlasti.“⁴⁹⁷ Meštrović je posjedovao tu studiju i još nekoliko njih posvećenih Michelangelu.⁴⁹⁸

S obzirom na njezinu funkciju Meštrovićeva kiparska produkcija, koja u velikoj mjeri nosi biljeg renesansnog umjetnika, može se shvatiti unutar dviju glavnih cjelina. Prva se odnosi na sva djela koja nisu spomenička plastika: sakralna ostvarenja, portreti te ženski i muški aktovi. Druga cjelina uključuje djela s obilježjima monumentalizma, a odnosi se na ostvarene i neostvarene spomeničke narudžbe, djela u javnom prostoru koja nose politički predznak i temom se vezuju za grad ili državu za koju su naručena. Radi bolje preglednosti i lakšega praćenja klasičnih tematskih i stilskih okosnica, daljnja obrada Meštrovićevih djela bit će organizirana u skladu s ovom podjelom, odnosno razdijeljena prema temama. Crtački i grafički segment bit će također uključen te analiziran usporedno s kiparskim segmentom, ovisno o tematskoj i stilskoj usklađenosti. Zbog logičnoga nastavljanja tema i stilskih obrazaca, u sklopu ove cjeline posvećene međuratnom razdoblju obradit će se i neka ranija i kasnija djela.

5.3.1. Klasični uzori u Meštrovićevim sakralnim ostvarenjima – reinterpetacije obrazaca Michelangela Buonarrotija

Ivan Meštrović u međuratnom razdoblju razvijao je sakralni opus stvarajući sakralne interijere građevina koje je u cijelosti, arhitektonski i kiparski osmislio (Mauzolej obitelji Račić u Cavtatu, crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, crkva Naše Gospe u Biskupiji), odnosno adaptirao (Crikvine–Kaštilac u Splitu). Sudjelovao je i u obnovi zagrebačke crkve sv. Marka te je načinio njezin cjelokupni unutarnji kiparski ures. Također, oblikovao je sakralne skulpture i reljefe koji nisu bili zamišljeni kao dio crkvenog interijera. Meštrovićev sakralni opus i drugi

⁴⁹⁷ Citirano prema: Neil McWilliam, Laura Karp Lugo, *Catalogue des œuvres*, <https://journals.openedition.org/inha/4769#tocfrom2n47> (pregledano 25. listopada 2019.). Prijevod B. V.

⁴⁹⁸ U Meštrovićevoj biblioteci sačuvanoj u Galeriji Meštrović u Splitu osim Bernardove knjige nalaze se i ova djela: Fritz Knapp, *Michelangelo, des Meisters Werke in 166 Abbildungen*, Stuttgart i Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1906.; Adolfo Venturi, *Michel-Ange: avec 296 reproductions hors texte*, Pariz: G. Crès & cie., 1927.; Louis Demonts, *Les Dessins de Michel-Ange*, Pariz: musée du Louvre, 1922. Vidi u: Dalibor Prančević, „Imaginarni razgovori“, 2008, str. 36.

segmenti međuratnoga stvaralaštva obilježeni su art décoom, neoklasicizmom i klasičnim realizmom, koji je zbog svoje konvencionalnosti bio naročito prihvaćen. Godine 1940. godine zbog inzistiranja vjernika ekspresionistički *Krist na križu*, koji je provocirao gotizirajućim ekspresionizmom [sl. 263], zamijenjen je Meštrovićevim novijim ostvarenjem, oblikovanim prema načelu potonjega stilskog idioma [sl. 264].⁴⁹⁹ Idiom neoklasicizma, koji se u najkvalitetnijim realizacijama odmiče od pojednostavljenosti realizma, Meštrović ponajviše temelji na proučavanju djela Michelangela Buonarrotija. U eseju je Meštrović osobit naglasak stavio na njegovu povezanost sa *Starim* i *Novim zavjetom*, čime pojašnjava vlastitu motivaciju da za biblijske motive obrasce pronalazi u njegovu opusu:

„Od najvećeg uticaja na njegovu duhovnu prirodu bio je Stari Zavjet. Po svom duhovnom tipu Mikelandelo je sličan biblijskim prorocima, pa zato jest njihov najveći interpret u plastičnoj formi. Ono što je Fidija uspio da da u plastici iz grčke mitologije, to je dao Mikelandelo iz Starog Zavjeta. Štoga je prije njega rađeno u plastičnoj umjetnosti iz Staroga Zavjeta, bile su samo blijede slike preteča Novoga Zavjeta; tek Mikelandelo je Stari Zavjet proučio, i dao ga u potpunoj plastici: zaodjeo ga grčkim plastičnim izrazom, i učinio od njega veliko i moćno podnožje hrišćanskoj umjetnosti kao što je Stari Zavjet podnožje Novom Zavjetu. Štaviše, on kroz Stari Zavjet gleda i na Novi, u kojemu nije toliko kod kuće: njegov Hristos na strašnome sudu nije onaj koji prašta nego je pravi sin strašnoga Jehove koji sudi i ne prašta; on kao da vjerovaše, da je u snazi i dobroti, a ne u dobroti snaga.“⁵⁰⁰

Iz ovog je odlomka razvidna Meštrovićeva uvjerenost da je Michelangelo grčke antičke arhetipove podredio kršćanskoj ikonologiji, što ide u prilog tezi o njegovanju kontinuiteta, koji je zalog konstantne obnove klasične tradicije. Stoga je Michelangelova rješenja prepoznao kao savršenu podlogu za obnovu klasične moderne umjetnosti, odnosno za formiranje neoklasicizma.

5.3.1.1. Tema i paradigma Mojsija

Ljiljana Čerina zaključuje da je Meštrović mramornom skulpturom *Mojsije, glava* (Rim, 1918.) najavio sljedeće stvaralačko razdoblje – zagrebačko razdoblje [sl. 265].⁵⁰¹ Čerina

⁴⁹⁹ Drveno raspelo danas ukrašava kapelu sv. Križa u Crikvinama–Kaštilcu u Splitu.

⁵⁰⁰ Ivan Meštrović, „Mikelandelo“, 1926., str. 256.

⁵⁰¹ Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 113.

nastavlja analizirati djelo: „Ta njegova skulptura ističe se ljepotom klasičnoga, figurativnog umjetničkoga naslijeđa, a ujedno pokazuje da Meštrovićevo kiparstvo neće odisati novim otkrićima, već će umjetnik usvojenim spoznajama i iskustvom izgraditi osobni ‘klasični’ realizam kao prepoznatljiv stilski izričaj za razdoblje između dva rata.“⁵⁰²

Ipak, ispravnije je reći da je zahvaljujući „usvojenim spoznajama“, usklađenima sa suvremenim stilovima, te inventivnim pristupom temama, u koje je ugrađivao vlastito životno i umjetničko iskustvo dolazio do „novih otkrića“ kojima je na određen način redefinirao moderno kiparstvo. Dokaz za to je upravo tema o Mojsiju koju je desetljećima obrađivao, prilagođavajući je svaki put aktualnom trenutku, ali i dotadašnjim kiparskim spoznajama. Primjerice, spomenuto poprsje starozavjetnoga proroka iznimno kompaktno i voluminozno forme, određenim detaljima – poput gustih nabora epiderme lica – asocira borbeni emotivni naboj herojskih likova *Kosovskoga ciklusa*. Klasični kôd skulpture izmiče jednostavnu otkrivanju. Može se pripisati rogovima preuzetima od renesansnoga kipara, *non finito* tretmanu te dojmu *terribilità*, povezanom s *Mojsijem* za grobnicu pape Julija II. u rimskoj crkvi San Pietro in Vincoli [sl. 266].⁵⁰³ Pojam *terribilità* istovjetan je s pojmom uzvišenosti, odnosno podrazumijeva radnju u mirovanju. Usporedbom tih dvaju djela otkriva se velika srodnost, ali i razlike koje Meštrovićevoj klasici daju pečat njegove umjetničke osobnosti i vremena u kojem je stvarao. Njegov *Mojsije* spaja Michelangelove obrasce teme, kompozicije, pristupa materijalu s iskustvom ekspresionističkog oblikovanja, koje je hrvatski kipar upravo apsolvirao.

Ni drugi prikazi Mojsija nisu doslovno citiranje Michelangelove skulpture. Na svakom primjeru zamjetna je težnja silovitosti koju posjeduje starozavjetni lik, a koja je idealno utjelovljenje našla u rješenju renesansnoga kipara. U eseju *Michelangelo – eseji umjetnika o umjetniku* Meštrović pojašnjava zašto se taj prikaz istaknuo među svim ostalima, ističući njegovu monumentalnost, koja ne izvire isključivo iz naglašenih dimenzija skulptura:

„Baš kao što Zeusova figura dominira i ostaje u pamćenju među likovima olimpskih bogova, tako dominira Mojsije među Michelangelovim figurama i među figurama uopće. Ta je statua u sjedećem položaju visoka 2,55 m, ali bi gledalac, stojeći pred njom, rekao da je viša. To je jedna strana predimenzioniranosti kod Michelangelovih figura, da one izgledaju više nego što uistinu jesu, a druga da su im forme patetično naglašene. To je ono monumentalno shvaćanje i osjećanje, koje ne ovisi toliko o stvarnim dimenzijama, nego o plastičnosti i osebnosti same koncepcije, intimne monumentalne predodžbe autorove i njezina izražaja u određenoj materiji.“⁵⁰⁴

⁵⁰² Isto.

⁵⁰³ Vidi više u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 245.

⁵⁰⁴ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 133.

Meštrovićevo mramorno poprsje ponavlja u glavnim crtama rješenje glave figure *Mojsije* koju je oblikovao 1915. godine u Londonu [sl. 267], za koju je načinio i pripremni crtež [sl. 268]. Pri razmatranju paradigme Mojsija i Meštrovićeve redefinicije klasičnih uzora važno je primijetiti da je vehementni stav uzdignute desnice i spuštene ljevice kojom pridržava ploču s Božjim zapovijedima preuzet sa skulpture oblikovane godinu ranije u Rimu – portreta Augustea Rodina [Sl. 269]. Prijenos forme proizlazi iz prijenosa značenja, budući da ova paralela navodi na promišljanje simboličke aure koju Meštrović pridaje simboličkom portretu Rodina – kao patrijarha modernoga kiparstva koji je oblikovao cijelu jednu generaciju umjetnika.⁵⁰⁵ Usporedba je to značajnija ako se upozori na to da je i Antoine Bourdelle načinio poveznicu između dvaju patrijarha. U slučaju njegova portreta ona je išla u suprotnom smjeru. Godine 1910. načinio je skulpturu *Rodin prilikom rada na Vratima pakla* na kojoj krila *Vrata pakla* jasno asociraju ploče sa zapovijedima koje je Mojsije primio od Boga [sl. 270]. Meštrovićeva se skulptura zbog svoje geste, a i kasnijih usporedbi Mojsija sa Zeusom, koje je naveo u eseju, može dovesti u vezu s tim grčkim božanstvom, poznatim i kao gromovnikom.

Sredinom trećega desetljeća Meštrović je načinio nekoliko crteža, studija, do sada neobrađivanih, na kojima se bavio sjedećom figurom (*Sjedeći muškarac (Mojsije)*, 1923.–1925.) [sl. 271], te glavom, prikazanom *en face* (*Glava muškarca I (Mojsije)*, 1923.–1925.) [sl. 272] i u profilu (*Glava muškarca II (Mojsije)*, 1923.–1925.) [sl. 273]. Puna figura komponirana je sukladno kompozicijama sjedećih figura toga razdoblja, koje Meštrović često zaodijeva u halje. Prorok je podbočen lijevom rukom na koljeno, a ispod lakta nalazi se vjerojatno ploča sa zakonima. Crtačka koncentracija usmjerena je na glavu koju pridržava lijevom dlanom, naglašavajući time misaonost i trenutak koncentracije koji se odražava i na izrazu lica. Naglasak je dan na bujnu kovrčavu kosu i bradu, poput one Michelangelova *Mojsija*, a osim rogova na profilnom prikazu razaznaje se i kaciga, koju nije prikazao na skulpturama.

Meštrović se najizravnije uzoru približio – kompozicijom i voluminoznim oblikovanjem tijela – 1925. godine kada je, vjerojatno u bivšem atelijeru američkoga kipara Paula Manšipa u New Yorku, oblikovao punu figuru Mojsija u sjedećem položaju [sl. 274].⁵⁰⁶ Težnja Michelangelovoj monumentalnosti i realističnosti još je prisutnija na bisti koju oblikuje prema toj studiji, čiji je brončani odljev kralj Aleksandar I. Karađorđević 1930. godine poklonio

⁵⁰⁵ Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 77.

⁵⁰⁶ Vidi u: „Mojsije“, u: *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*, (ur.) Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018., str. 161. (kataloška jedinica: Maja Šeparović Palada).

čehoslovačkom predsjedniku Tomášu G. Masaryku za njegov osamdeseti rođendan [sl. 275].⁵⁰⁷ Hrvatski književnik Branko Mašić (1887.–1961.) prepoznaje u načinu građenja ove fragmentarne skulpture i u korištenju klasičnoga *non finito* tretmana mramora specifičnu monumentalnost, stabilnost i arhitektoničnost, to jest kvalitete koje se vežu uz neoklasicizam:

„Koji bi kipar imao toliko smjelosti da toj ruci u mnogoznačnom imperativnom stavu otsječe čitav kul lakta, gotovo od šake do ramena, običnim odlomom mramora? (...) Toj eteričnoj mekoći i gotovo do razlivenosti rafiniranoj plastici toga lika, iz čijeg izraza lica sa zagonetnim naboranim očistima izbija samosvijest gospodstvene žrtve, kakva je u krajnjoj liniji i bio Mojsije, valjalo je dati stabilnost, monumentalnu pozitivnost i izvjestan stupanj tvrdoće – tako da kažemo – izvan same umjetnikove modelacije. A to je postignuto najobičnijim arhitektonskim sredstvom: lomljenjem mramornih ploha i – sva ta skulptorska mekoća, finesa i prozračnost u dinamici forme i ideje lika, toga časa dobiva potrebnu statiku, impozantnost i čvrstoću, a da ni mrva od tih skulptorskih kvaliteta nije žrtvovana.“⁵⁰⁸

Godine 1934. za neostvoreni projekt *Speerova memorijala* u Denveru stvara stojeću figuru Mojsija s uzdignutim rukama. Poistovjećenje sa značenjem Mojsija i sa samim Michelangelom očituje se u njihovu uključenju u program dekoracije kupole crkve Presvetog Otkupitelja.⁵⁰⁹ Lik Mojsija na trokutastom segmentu [sl. 276] i popratnoj skici vezuju se uz Michelangelovo rješenje atributom rogova, stamenošću i sjedećim položajem koji predstavljaju varijaciju kompozicija monumentalnih prorokâ s freske Sikstinske kapele. Tema koju je zaključio 1950-ih neizvedenim *Židovskim memorijalom* za New York, u pogledu obujma, dugotrajnosti i dosljednosti pozivanja na Michelangela, koji je oblikovno i značenjski ustoličio paradigmu Mojsija, jedinstven je primjer u hrvatskoj i europskoj povijesti kiparstva.

⁵⁰⁷ Barbara Vujanović, „Ivan Meštrović – kulturni diplomat 20. stoljeća: odnosi s češkim umjetnicima i političarima“, u: *Ivan Meštrović i Česi – primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti*, (ur.) Barbara Vujanović, Marijan Lipovac, Dalibor Prančević, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, Hrvatsko-češko društvo, 2018., str. 34.

⁵⁰⁸ Branko Mašić, „Meštrovićev Mojsije i Michelangelo. Sa predavanja u Narodnom Kazalištu 31. marta o. g.“, u: *Novosti*, Uskrs 1935., str. 19.

⁵⁰⁹ Meštrović je 1938. godine u zagrebačkom atelijeru načinio predloške za freske. Ta tri trokutasta segmenta i jedan oval, koji su dio fundusa Atelijera Meštrović, postavljeni su u otavičkom mauzoleju 1979. godine. Na trokutastim segmentima od šperploče ugljenom i kredom nacrtani su Mojsije i Faraon, nad kojima stoje poredani u dva reda šesterokrlni arkanđeli, usmjereni prema središnjoj figuri – Otkupitelju. Vidi u: Zorana Jurić Šabić, *Crkva Presvetog Otkupitelja – Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020., str. 153.

5.3.1.2. *Bogorodica s djecom*

Jedan od primjera Meštrovićeve povezanosti s renesansnom tradicijom jest preuzimanje za to razdoblje karakterističnog ikonografskoga rješenja prikaza Djevice Marije, malog Isusa i sv. Ivana Krstitelja, na mramornom reljefu *Bogorodica s djecom* (New York, 1925.) [sl. 277]. U tipično piramidalnu kompoziciju smjestio je obiteljski portret supruge Olge te kćeri Marte i sina Tvrtka. S iznimnom pomnjom pristupio je *non finito* tretmanu, čime je postigao kontrast između savršeno polirane grupe i pozadine, obrađene dekorativnom manirom gustoga nizanja horizontalnih, grubo obrađenih usjeka. Vrh skulpture prirodno je definiran strukturom kamena. Istom je logikom 1928. godine oblikovan reljef u crnom kamenu *Bogorodica s djetetom* [sl. 278] te mramorni reljef *Magdalena pod križem* iz 1918. godine [sl. 279], koji kao i mramorna glava Mojsija vrlo rano najavljuje klasičnu estetiku međuratnoga razdoblja.

Meštrović je gotovo uvijek protagonistima starozavjetnih i novozavjetnih scena davao portretne, odnosno autobiografske značajke. Polazište za takav pristup, odnosno za njegovo univerzalno razumijevanje biblijskih tema, nalazimo i u ovom opisu Michelangelove *Madone s djetetom (Madonna Medici)* iz medičejske kapele u Firenci [sl. 280]:

„Da, lice je Madoni nešto tužno i zabrinuto, ali ima crte poganske božice, koja se izgledom približila ženi. To malo smeta onima koji su naviknuli gledati one male, namještene, anemične Djevice. Jest, Michelangelo je išao preko tog okvira, on je renesansa, a Bogorodica postoji otkako i čovjek. I Izida je tako došla Horusa, Demetra Adonisa i sve tako redom, a uvijek jedna te ista Bogorodica.“⁵¹⁰

U Meštrovićevoj zbirci reprodukcija antičkih i renesansnih umjetničkih djela nalazi se fotografija studije za ovu skulpturu te reprodukcija još jednoga crteža na temu Bogorodice s djetetom [sl. 281, sl. 282].⁵¹¹ Meštrovićev reljef *Bogorodica s djetetom* iz 1925. godine blizak je Michelangelovu reljefu *Bogorodica s djetetom i Ivanom Krstiteljem (Taddei Tondo, oko 1504.–1505., mramor)*, ne po kompoziciji i tipologiji protagonista, koja je bliska i Leonardovim ostvarenjima na tu temu, već po bravuroznom *non finito* načina obrade [sl. 283]. Otprilike u isto vrijeme Meštrović oblikuje slabo poznati mramorni reljef *Bogorodica s djecom* (1925. ?),

⁵¹⁰ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 174.

⁵¹¹ Zorana Jurić Šabić, Barbara Vujanović, „Otisci duše: Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića“ u: Zorana Jurić Šabić, Lana Majdančić, Maja Šeparović Palada, Barbara Vujanović, *Meštrović: Otisci duše – Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Pula, Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, 17. 5.–27. 10. 2019.), (ur.) Zorana Jurić Šabić, Pula: Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019., str. 55.

manjih dimenzija, na kojem temu prikazuje sažetim rukopisom [sl. 284].⁵¹² Unutar pravokutnog polja smješta zgusnutu kompoziciju u kojoj se poljubac umjesto između dvoje djece ostvaruje između majke i djeteta. Razradom klasičnoga prikaza u formi iznimno plitkog reljefa približio se sličnim ostvarenjima iz prve polovice drugoga desetljeća prošloga stoljeća.

5.3.1.3. *Pietà*

Tema *Pietà* neprestano se provlači Meštrovićevim opusom. Umjetnik je smatrao da je motiv oplakivanja Krista „najraširenija, najvjernija i najstvarnija slika primijenjenoga kršćanstva“.⁵¹³ Vraćao joj se u razdobljima obilježenima osobnim i općim stradanjima i patnjama.⁵¹⁴ To ipak nije slučaj s reljefom *Pietà* za crkvu sv. Marka u Zagrebu [sl. 285],⁵¹⁵ koji oblikuje u dosluhu s umjetnošću Michelangela Buonarrotija. Meštrović je u esejima potanko analizirao tri njegove skulpture: *Pietà* (oko 1550.), *Pietà Rondanini* (1564.) te *Palestrinska Pietà*, koja je nekoć bila pripisana Michelangelu [sl. 286–sl. 288].⁵¹⁶ Meštrovićeva *Pietà* ne citira izravno ta djela – Michelangelo ni na jednom od njih ne spaja lica majke i sina u činu poljupca – no po načinu oblikovanja tijela i u kompaktnosti kompozicije uočava se „michelangelovska realistično-klasična manira“⁵¹⁷. Koliko detalj poljupca čini veliku razliku u dramatičnosti prizora, svjedoči pripremni crtež na kojem su naznačena oba položaja – naslonjenost glave Krista na Marijinu, položaj veoma sličan kiparskoj izvedbi, te njezin otklon [sl. 289]. Likovni kritičar Ivo Šrepel ovako opisuje djelo koje je na određeni način anticipiralo muku uzrokovanu Drugim svjetskim ratom:

„‘Pietà’ iz crkve Sv. Marka je plastikom izražena drama s aristotelovskom katarzom samilosti i straha. Majka je privinula uza se svog jedinca, zgrozila se nad ljudskim opaćinama i kroz suzu je prozrela misterij života i smrti. Bez patosa tolikih drugih Oplakivanja majka je zaželjela ostati

⁵¹² Reljef je bio izložen na Meštrovićevoj pariškoj retrospektivi u Jeu de Paume 1933. godine.

⁵¹³ Đuro Grlica, „Ivan Meštrović, život, djelo i misao: povodom 100-godišnjice rođenja velikog hrvatskog umjetnika Ivana Meštrovića (1883.–1962.)“, poseban otisak iz: *Hrvatska revija*, 1 (1983.), str. 607.

⁵¹⁴ Prvu je *Pietà* oblikovao za prijamni ispit za upis na bečku Akademiju likovnih umjetnosti. Za Prvoga svjetskog rata u Rimu oblikuje reljef i punu skulpturu, popratne crteže i studije. U istom razdoblju naslikao je i sliku na tu temu.

⁵¹⁵ Crkva sv. Marka obnovljena je na inicijativu župnika, monsinjora Svetozara Rittiga, Meštrovićeva prijatelja. Radovi su trajali 1922.–1940. godine. U obnovi su sudjelovali slikari Jozo Kljaković i Ljubo Babić. Meštrović je bio član Odbora za obnovu, a od 1932. godine aktivno doprinosi projektu obnove. Nacrte za uređenje interijera razradio je Harold Bilinić. Vidi u: Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017., str. 127–134.

⁵¹⁶ Vidi u: Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 225–234.

⁵¹⁷ Vidi u: Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 175.

sama sa svojim mrtvim čedom, privinula ga je uza se i kao da bi ga htjela opet uzpraviti na noge, podići mu glavu, otvoriti mu oči, ponovno mu dati svoju krv, cjelovom mu udahnuti dušu, milovanjem ogrijati obamrle udove.“⁵¹⁸

Kompozicija i simboličko značenje ove skulpture svoj će odjek naći na Radauševu *Spomeniku palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu* na zagrebačkom groblju Mirogoj.

U razdoblju ratnog egzila u Rimu oblikuje monumentalnu *Rimsku Pietà*, prema crtežima koje je napravio za sužanjstva u ustaškome zatvoru u Zagrebu [sl. 290]. Piramidalna kompozicija, u koju je smjestio Josipa Arimatejca te Mariju i Mariju Magdalenu, poziva se na Michelangelovu *Pietà* iz firentinske katedrale. Djelo je prožeto autobiografskim momentima: Isus ima portretne crte sina Tvrtka, u liku Marije Magdalene prepoznaje se kći Marica, Josipu Arimatejcu dao je autoportretne karakteristike. U analizi Michelangelove skulpture podsjetio je kako se Nikodem (po nekima taj lik u Michelangelovoj kompoziciji predstavlja Josipa Arimatejca), koji pridržava Kristovo tijelo, smatra kiparevim autoportretom.⁵¹⁹

Meštrović čini blage kompozicijske otklone: Kristove noge okrenute su na desnu umjesto na lijevu stranu, Marija je smještena niže, njezino lice ne dotiče sina, već ga promatra odozdo. Marija Magdalena okrenuta je prema Kristu i tješnje je povezana s grupom, za razliku od Michelangelove kompozicije u kojoj je, prema Meštroviću, Magdalena „nelogičan dodatak i u kompoziciji i u izrazu“ te „nepovezana s drugima i bezizrazna, baš kao da joj je jedina svrha da odvojena Kristova ruka ne strši i da se, kako je u kamenu, ne odlomi“.⁵²⁰ Manjkavosti je pripisao činjenici da majstor nije završio skulpturu, nego su to učinili pomoćnici: „Vidi se da je Krista gotovo cijeloga modelirao Michelangelo, a dogotovljači su ga samo glačali. Bogorodica i Nikodem nisu ni taknuti.“⁵²¹ Govoreći dalje o skupini koja čini srž skulpture Meštrović zaključuje: „Velika dramatična snaga i bol koncentrirana je u tri povezane figure, u Kristu, Bogorodici i Nikodemu, i to, kao uvijek u Michelangela, više u pokretima nego u izrazima lica.“⁵²² Opaska o značenju zaustavljenoga pokreta, kojim se postiže dramatičan naboj, može se primijeniti na Meštrovićeva djela. Na temelju kritičkih opaski o Michelangelovoj skulpturi te načina na koji ju je prisvojio, realno je ustvrditi da se ovim ostvarenjem hrvatski kipar posve poistovjetio s renesansnim umjetnikom, stvorivši vlastitu idealnu inačicu njegove zamisli.

⁵¹⁸ Ivo Šrepol, *Ivan Meštrović – religiozna umjetnost*, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944., str. VIII.

⁵¹⁹ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 228.

⁵²⁰ Isto, str. 227.

⁵²¹ Isto.

⁵²² Isto.

5.3.2. Portreti Michelangela u Meštrovićevu opusu

Ivan Meštrović napravio je nekoliko kiparskih i crtačkih portreta svoga uzora. Prvi je načinio 1925. godine u New Yorku dok je pisao esej koji će objaviti iduće godine [sl. 291].⁵²³ To je reljefno poprsje, prema Dušku Kečkemetu, zauzelo karakterističan meštrovićevski stav – prema ramenu okrenute glave, oslonjene na ruku.⁵²⁴ Položaj glave i ruke emanira ideju kipareve misaonosti i kontemplacije. Stav je podosta sličan stavu u koji je Michelangelo postavio proroka Jeremiju na fresci u Sikstinskoj kapeli [sl. 292]. Starozavjetni prorok desnicom je posve prekrpio usta, no usporedba je to vjerojatnija jer je u Jeremiji umjetnik načinio autoportret. Prorokova gesta oplakivanja grijeha mogla bi se dovesti u vezu s Meštrovićevim zdvajanjem nad grijesima modernoga vremena, koje opširno razlaže u esejima. I Meštrović u analizi fresaka u Sikstinskoj kapeli ističe Jeremijin portret kao idealni portret njegova likovnog stvaratelja: „Jeremija je u neku ruku najviše autentičan, najmanje patetičan, najhumaniji, iako nije najjači. (...) Ta je figura najbliža i Michelangelovu liku kakvog ga vidimo iz cijeloga djela uključujući i poeziju. Nema sumnje, s tim ga je osjećajem (barem u podsvijesti) Michelangelo i radio. To nije samo portret duhovne nego i fizičke Michelangelove fizionomije.“⁵²⁵

Drugim portretom, iz 1926., *Velikim reljefnim Michelangelom*, kipar naglašava radni aspekt pridodajući u spuštenu desnicu kiparski čekić, dok u lijevu ruku, naslonjenu na prsa, stavlja dlijeto [sl. 293]. Spuštena glava i pogled upućuju na introspektivni trenutak. Branko Mašić zaključio je kako je tim ostvarenjem kipar materijalizirao svoj umjetnički testament:

„Tu smo na tragu krajnjih idejnih i osjećajnih problema koji ovakvim rijetkim i velikim ljudima prolaze kroz ruke kao jegulje: čas imaju realan, pozitivan osjećaj da su ih čvrsto uhvatili za vrat, čas kasnije osjećaju da je to bilo samo pusto prividjenje ili iluzija. Tu veličanstvenu i strašnu igru ljudskog stvaralaštva dao je Meštrović gotovo savršeno u tom liku. Ili još bolje: tu je zapravo dao najdublji i najvrjedniji dio sebe i svog stvaralaštva.“⁵²⁶

Zadnji portret – studija za neizvedenu dekoraciju svoda kupole crkve Presvetog Otkupitelja – kao i autoportret te portreti predstavnika velikih svjetskih religija koji su trebali s njime biti prikazani (Mojsije, egipatski faraon, Muhamed i Konfucije), položajem tijela, muskulaturom i predviđenim smještajem na bazu kupole *hommage* je Michelangelovim

⁵²³ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 229.

⁵²⁴ Isto, str. 230.

⁵²⁵ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 91.

⁵²⁶ Branko Mašić, „Meštrovićev Mojsije“, 1935., str. 19.

prorocima iz Sikstinske kapele [sl. 294]. U pogledu kompozicije i atributa on predstavlja kombinaciju prethodna dva portreta: Meštrović zrcalno obrće manji, intimniji portret, a od većega preuzima čekić, kojim se naslanja na kuglu. Postupkom kreiranja osobnoga panteona u vlastitu mauzoleju, koji znači njegov konačni testament, kipar iskazuje veoma samosvjesno uvjerenje da se umjetnička kreacija, u svojem najsavršenijem i najdostojnijem obliku, može usporediti s božanskim činom stvaranja.

5.3.3. *Uskrsnuće* – slučaj nepoznatoga i neizvedenoga Meštrovićeva reljefa za westminstersku katedralu u Londonu

Fondovi korespondencije Ivana Meštrovića koji se čuvaju u Zbirci rukopisa i starih knjiga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu⁵²⁷ te u pohrani Atelijera Meštrovića⁵²⁸ otkrivaju do sada nepoznat podatak da je Ivan Meštrović bio zamoljen ponuditi rješenje nadgrobna spomenika koji je trebalo postaviti u kripti westminsterske katedrale u Londonu. Riječ je o nadgrobnom spomeniku za konvertiranoga katolika Alexandera von Benckendorffa (1849.–1917.), ruskoga diplomata, koji je od 1903. godine do smrti služio u Velikoj Britaniji. Meštrović ga spominje u *Uspomenama na političke ljude i događaje* kao jednoga od protagonista međunarodnih političkih krugova s kojima su se susretali članovi Jugoslavenskog odbora.⁵²⁹

Iz pisma od 3. kolovoza 1926. koje je napisala njegova udovica, vojvotkinja Sophie von Benckendorff (rođena Shuvalova),⁵³⁰ saznaje se da je von Benckendorff poznao Meštrovića i divio se, kao i ona, njegovu djelu.⁵³¹ Diplomata je bio pokopan u podnožju pilastra u kripti londonske katoličke katedrale, na koji je vojvotkinja namjeravala postaviti *Uskrsnuće* Bambaiae (Agostina Bustija, oko 1483.–1548.), plitki reljef koji je bio konfisciran i nalazio se

⁵²⁷ Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zbirka rukopisa i starih knjiga, R-3972, B-a, 62-63, MEŠTROVIĆ Ivan – kipar, pisma Shatock, L. H., 62) Zagreb, 16. XI.1926. god., 3 str., 1 p, 1 kom; 63) Zagreb – 12.X.1928., 1 l, 1 p, 1 kom, (napomena: prezime je krivo napisano, ispravno je Shatock); R-7972, B-b, 175-176) SHATTOCK, L. H., prima: Ivan Meštrović, London, 15. XII. 1926. god., London; London VIII. 1927. god., 3 l., 2 p., 2 kom.

⁵²⁸ Pismo L. H. Shattocka Ivanu Meštroviću, London, 20. srpnja 1927., AAMPup, oznaka pisma: 784 A1.

⁵²⁹ Vidi u: Ivan Meštrović, *Uspomene na*, 1993., str. 47, 49.

⁵³⁰ Vojvotkinju von Benckendorff predložili su Sir John Lavery, Henry Wickham Steed, R. W. Seton-Watson i John Tweed u pismu od 24. ožujka 1915. Augusteu Rodinu za članicu počasnoga odbora Meštrovićeve izložbe u muzeju Victoria and Albert Museum 1915. godine. Pismo se nalazi u arhivu Muzeja Rodin u Parizu. Vidi u: *Ivan Meštrović chez Rodin – L'expression croate*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 18. 9. 2012.–6. 1. 2013.), Pariz: musée Rodin, Pariz, 2012., str. 48.

⁵³¹ Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zbirka rukopisa i starih knjiga, R-3972, B-b, 168-174, SOPHIE B., pisma Ivanu Meštroviću, Claydon, 3. VIII. 1926. god.

u muzeju u Sankt Peterburgu. U pismu je zamolila Meštrovića da oblikuje nešto na tom tragu, ali uz što povoljniju cijenu, usprkos njegovu velikom talentu i reputaciji, jer su se nakon Revolucije njezina primanja znatno smanjila. Od 1926. do 1928. godine Meštrović se dopisivao s groficom i s arhitektom L. H. Shattockom iz londonskoga ureda Norris & Shattock, koji je posredovao između naručiteljice, kipara i uprave katedrale. U pismu koje je Shattock poslao kiparu 6. kolovoza 1927. godine navode se tri prijedloga smještaja reljefa:⁵³²

- 1) Na prednjoj strani pilastra (kao što je prije sugerirano) u koju bi se mogla umetnuti i isklesati kamena ploča.
- 2) Neki oblik ploče umetnute izravno na pod ispred spomenutoga pilastra. U tom slučaju ploča bi trebala biti ravna, kako bi se omogućilo hodanje po njoj. Najvjerojatnije bi graviranje u metalu bilo najprikladnije.
- 3) Kamena isklesana ploča postavljena na mramorni rub glavnoga zida odmah ispod prozora i nasuprot spomenutom pilastru pod br. 1.

Shattock se u pismu obvezuje Ivanu Meštroviću poslati nacрте triju pozicija reljefa. U pismu koje je Meštrović napisao Shattocku 12. listopada 1928. godine navodi se kako je razradio dva prijedloga za nadgrobni spomenik.⁵³³ Prva skica bila je prijedlog skulpture bez pozadine, a druga reljef. Kipar je preferirao prvo rješenje, a oba je kanio isklesati u žućkasto-bijelom mramoru. Skice, za koje predlaže i određene izmjene ambijenta u koji bi se trebale postaviti, izradio je u sadri, i otprilike su visoke 2 stope, odnosno 61 centimetar.

Kao što nisu poznati izgled i sudbina skica, tako nije poznat ni razlog odustajanja od njegova angažiranja. Naposljetku je spomenik – posve jednostavnu ploču s križem, grbom i tekstom – prema narudžbi von Benckendorffove kćeri oblikovao engleski kipar Eric Gill (1882.–1940.), koji je 1914. godine radio skulpture za postaje križnoga puta za westminstersku katedralu.⁵³⁴ Nije ovo prvi spomen mogućnosti postavljanja Meštrovićevih djela u toj katedrali. Sudjelovanje na izložbi u Grafton Galleries u Londonu 1917. godine potaknulo je nerealiziranu inicijativu otkupa drvenoga *Raspeća* (Ženeva, 1916.).⁵³⁵

Moguće je u vezu s ovim projektom dovesti crtež koji je načinio upravo 1928. godine, a koji prikazuje trijumfalno uskrsnuloga Krista [sl. 295].⁵³⁶ Bogato osjenčano tijelo nagoga

⁵³² R-7972, B-b, 176) SHATTOCK, L. H., prima: Ivan Meštrović. London VIII. 1927. god.

⁵³³ R-3972, B-a, 63, MEŠTROVIĆ Ivan – kipar, pisma Shattock, L. H., 62) Zagreb – 12.X.1928., 1 l, 1 p, 1 kom, (napomena: prezime je krivo napisano, ispravno je Shattock).

⁵³⁴ Alexander Philip Constantine Ludovic Benckendorff, <https://www.findagrave.com/memorial/32163840/alexander-philip-constantine-ludovic-benckendorff> (pregledano 21. prosinca 2019.)

⁵³⁵ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 117

⁵³⁶ Dalibor Prančević crtež datira prema crtežima sličnih obilježja i tema, koji su bili objavljeni u mjesečnoj reviji za znanost, umjetnost i književnost *La Pluma* (br. 11, travanj 1929.) u Montevideu. Vidi u: Dalibor Prančević,

Krista naglašeno je izduženo, s uzdignutim i odrezanim rukama. Ovakav format možda proistječe iz ograničenosti lokacije, to jest činjenice da je reljef, u jednoj od inačica, trebao biti postavljen na pilastar. Narativno i oblikovno reducirano rješenje spomenika bilo je, kako se navodi u pismu napisanom u Zagrebu 16. studenoga 1926. godine, usklađeno sa strogošću arhitekture koja je inspirirana prvim stoljećima kršćanstva.⁵³⁷ Stilski se crtež uklapa u ostvarenja nastala u drugoj polovici trećega desetljeća, odnosno nosi značajke monumentalnoga klasicizma na tragu renesansnih uzora. Takvo bi djelo, kao što je bio slučaj s konvencionalnijim raspelom za zagrebačku crkvu sv. Marka, bilo prihvatljivije za naručitelja, Crkvu i vjernike od nekih inventivnijih ostvarenja.

5.4. Tema ženskoga i muškoga akta – paradigma europskoga neoklasicizma

Kiparstvo neoklasicizma gotovo sve svoje najvažnije značajke utjelovilo je u temi ženskog akta. Akt je najčvršća poveznica s klasičnom tradicijom antike, koja je preko ove teme doživjela *revival* u periodu renesanse i klasicizma.⁵³⁸ U zreloj fazi renesanse kipari se vraćaju pomnoj obradi materijala, idealnim formama i pojmu vječne ljepote, utjelovljenima u skulpturi antičke Grčke, dajući im specifičan pečat fizičke i intelektualne snage i uvjerljivosti.⁵³⁹ U javnoj skulpturi, u kojoj je također prisutna tema akta, u prvom redu muškoga, dodatno se još etablira i klasični monumentalizam. Razdoblje klasicizma iscrpilo se u doslovnom ponavljanju antičkih kanona, gubeći tako umjetničku autentičnost i intelektualnu snagu, što je počesto bio slučaj i s neoklasicističkim kiparstvom 20. stoljeća koje je naglašavalo volumen i masu te stremilo isključivo ostvarenju sinteze klasične strogoće i monumentalne forme kao krajnjem smislu umjetničkoga zadatka. U kontekstu Meštrovićevih međuratnih kiparskih ostvarenja, napose monumentalnih ženskih aktova, važno je osvrnuti se na francusku kiparsku školu, koja je poslužila kao glavna referenca za formiranje hrvatskoga kiparstva „povratka redu“, čiji je on bio najistaknutiji predvodnik.

Crtež – Ivan Meštrović (1883.–1962.), katalog izložbe (Slavonski Brod, Muzej Brodskog Posavlja, 8. 5. 2008.–29. 5. 2008.), Slavonski brod: Muzej Brodskog Posavlja, 2008., str. 18.

⁵³⁷ R-3972, B-a, 62, MEŠTROVIĆ Ivan – kipar, pisma Shatock, L. H., 62) Zagreb 16. XI. 1926. god. (Napomena: prezime je krivo napisano, ispravno je Shatock).

⁵³⁸ Jean Sorabella, *The Nude in Western Art and Its Beginnings in Antiquity*, http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd_nuan.htm (pregledano 21. prosinca 2019.)

⁵³⁹ David M. Robb, J. J. Garrison, *Art In The Western World*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1935., str. 523.

Punokrvni neoklasicizam međuraća iznjedrila je skupina kipara formirana koncem prvoga desetljeća 20. stoljeća, kada je Meštrović živio i djelovao u Parizu. Još prije početka Velikoga rata u Francuskoj se javljaju mladi „nezavisni“ kipari formirani u neposrednoj blizini Augustea Rodina: Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Henry Arnold (1879.–1945.), Léon-Ernest Drivier (1878.–1951.), Jane Poupelet (1874.–1932.), Robert Wlérick (1882.–1944.), braća Gaston (1866.–1953.) i Jacques Lucien Schnegg (1864.–1909.) i drugi.⁵⁴⁰ Kritičar Louis Vauxcelles, koji je pisao i o Meštroviću,⁵⁴¹ prozvao ih je „la bande à Schnegg“, prema Jacquesu Lucienu Schneggu [Sl. 296].

Iako preuzima Rodinove invencije i metode oblikovanja, fragmentarnost i princip „rasta iz kamena“,⁵⁴² nova generacija kipara iskazala je odmak od Rodinova vehementnoga stila, pokrenutosti forme koja je počivala na kontrastu svjetla i sjene. Mlađi umjetnici udaljili su se i od njegovih tematskih premisa. Estetika Augustea Rodina smatrana je previše ekspresivnom. Umjesto nje umjetnici odabiru jednostavne linije i intelektualiziranu formu.⁵⁴³ Kipari grupe „la bande à Schnegg“ odbijaju anegdotu i suvišne dodatke radi postizanja mirne i statične skulpture, koja preuzima antičke, rimske, renesansne i klasicističke formule, ali i elemente arhaizma.

Najizrazitiji klasičar u francuskom kiparstvu prve polovice stoljeća bio je Aristide Maillol, „neprijatelj pokreta koji deformira“ žensku nugu figuru.⁵⁴⁴ Osim njega, izdvaja se i francuski kipar Joseph Bernard, sin kamenoklesara, koji je njegovao direktno klesanje u kamenu, i koji se u između 1905. i 1910. godine pojednostavljenjem formi (npr. *Nosačica vode* (*Porteuse d'eau*), 1912., Pariz, musée d'Orsay) istaknuo kao alternativa Rodinovu kiparstvu [sl. 297]. I on je postupno, kao i drugi kipari njegove generacije, podlegao diktatu dekorativnosti.⁵⁴⁵ Pojedini francuski kritičari – što je ponajviše dolazilo do izražaja povodom Meštrovićeve pariške retrospektive 1933. godine – prepoznali su hrvatskoga kipara kao prominentnog pripadnika francuske škole. Guillaume Janneau (1887.–1981.) je u prikazu te izložbe naveo da je Meštrović nasljednik Bourdellea, Jospeha Bernarda i Rodina i da s njima nastavlja svoje proučavanje skulpture započeto u Beču.⁵⁴⁶ Novinar, kritičar i kustos muzeja Petit Palais,

⁵⁴⁰ The „bande à Schnegg“, <http://gastonschnegg.chez-alice.fr/thebande.htm> (pregledano 30. prosinca 2014.)

⁵⁴¹ Louis Vauxcelles popratio je Meštrovićevu izložbu u Parizu 1933. godine. Usp.: Louis Vauxcelles, „Ivan Mestrovic au Jeu de Paume“, u: *Excelsior*, 28. veljače 1933., str. 2.

⁵⁴² Catherine Chevillot, *La sculpture*, 2017., str. 111.

⁵⁴³ Emmanuel Bréon, Michèle Lefrançois, *Le musée des années 30* (katalog stalnoga postava), Pariz: Somogy éditions d'art, 2007., str. 74.

⁵⁴⁴ Antoinette Le Normand-Romain, „Torses féminins“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 133.

⁵⁴⁵ Jean Selz, *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne; Les Fauconnières, 1963., str. 160.

⁵⁴⁶ Meštrović je prema francuskom likovnom kritičaru prisvojio njihove formule i kompozicije kako bi izrazio pasivnu ljepotu, toliko primitivnu da graniči s animalnošću. Janneau također kipara vidi kao sina srednjega vijeka,

Raymond Escholier (1882.–1971.) analizirajući njegove ranije i recentne skulpture prepoznaje da Meštrović 1933. godine, dakle na vrhuncu svoga *zagrebačkoga razdoblja*, više nije pod utjecajem Rodina i Bourdellea.⁵⁴⁷ Novinar i likovni, književni i filmski kritičar Georges Charensol (1899.–1995.) precizira da se Meštrovićeva pozicija razlikuje po tome što mu se u Kraljevini Jugoslaviji daju najprestižnije narudžbe i lokacije za podizanje javnih skulptura, a takvo što nije uživao ni jedan francuski kipar.⁵⁴⁸

Uz navedene kipare, u kontekstu europskoga neoklasicizma svakako valja spomenuti Skandinavce, Šveđanina i naturaliziranog Amerikanca Carla Millea, norveškoga kipara Gustava Vigelanda, njemačkoga kipara Georga Kolbea [sl. 298] i talijanski pokret *Novecento*. Na talijansko je kiparstvo uvelike utjecala simetrija klasične forme Adolfa von Hildebranda, koja je predstavljala opreku Rodinovim eksperimentima s fragmentarnim formama.⁵⁴⁹ Figurativnost neoklasicizma, točnije idealizacija nagoga tijela i njegova pojednostavljena samorazumljivost pokazale su se, kao i u prethodnim razdobljima, iznimno pogodnima za prelazak u javni prostor, u kojem je monumentalizirana skulptura deklarativno podržavala poruke režimâ (npr. *Atletičari* Arna Brekera, Josefa Thoraka i drugih kipara na Olimpijskim igrama 1936. u Berlinu). Ideološka proklamacija, posljedična prekomjernost dimenzija te svođenje kiparske kompozicije na puku manifestaciju moći, snage, zdravlja ljudskoga tijela označuje uz predvidljivu dopadljivost komornih skulptura, dokidanje umjetničkih kvaliteta i puku repetitivnost i ispraznost ostvarenja koja su preuzela temu akta.

5.4.1. Aristide Maillol i Ivan Meštrović – sličnosti i diferencijacije estetike „povratka redu“

Posebno se valja zadržati na usporedbi Maillolova i Meštrovićeva kiparstva, koja u kontekstu „povratka redu“ pokazuju indikativne srodnosti i oprečnosti, što omogućuje detaljniju kontekstualizaciju neoklasicističkih skulptura hrvatskoga kipara. Maillol podređuje

a ne renesanse, jer Meštrović, u njegovoj interpretaciji, smatra da je isključivi smisao skulpture njezina ljepota. Vidi u: Guillaume Janneau, „Une exposition – L'œuvre d'Ivan Mestrovic au Jeu de Paume“, u: *Le Temps*, 27. veljače 1933., str. 1.

⁵⁴⁷ Raymond Escholier, „Un grand sculpteur yougoslave“, u: *Le Journal*, 27. veljače 1933., str. 2.

⁵⁴⁸ Georges Charensol, „Deux sculpteurs: Bourdelle et Mestrovic“, u: *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques: hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 18. travnja 1933., str. 5.

⁵⁴⁹ O von Hildebrandovu oponiranju Rodinovim invencijama i o utjecaju njemačkoga kipara na talijanske kolege vidi u: Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, 1999., str. 77, 216.

tijelo mirnim ritmovima i spokojnim obrisima, te vrijednostima mediteranske kulture.⁵⁵⁰ Osnovne su karakteristike njegova opusa posvećenost ženskom aktu, pojednostavljenost oblikovanja, izbjegavanje dinamičnih pokreta i torzija te zatvaranje volumena u gotovo savršeni kubus. Osnovna motivacija njegovih skulptura je ljepota, odnosno idealizacija ženskoga tijela, koja postaje i krajnji cilj kreativnoga promišljanja. Maillol je smatran „najhelenskijim kiparom“ svoje generacije.⁵⁵¹ Njegova monotonija i manjak mašte i invencije iskazuju posvemašnju težnju, gotovo religiozne, idealizacije tijela „vječne boginje“.⁵⁵²

Maillolova skulptura *Mediteranka* iz 1905. godine [sl. 116] pročišćenošću formi, glatkošću površina te smirenošću emocija koju emanira, u potpunosti utjelovljuje sve razlike koje je njegova generacija kipara postigla u odnosu na Augustea Rodina. Sve se te karakteristike poklapaju s klasičnim, antičkim kanonima, koje Maillol reinterpreтира i usklađuje s potrebama moderne umjetnosti. Dvadesetak godina nakon paradigmatske Maillolove skulpture, hrvatski kipar oblikuje ženske aktove koje određuje slična mediteranska melankolija i pritajena senzualnost. Ideal Meštrovićeve žene, poput Maillolove, podrazumijeva nevinost i blagu erotiziranost, ali i ideju optimizma i životne radosti.⁵⁵³

Za usporedbu je potrebno izdvojiti Meštrovićev *Ženski torzo (s rukama)* [sl. 188]. Ivo Šrepel ga je zbog bliskosti s Maillolom, koju je zamijetio, pogrešno ocijenio kao slabije ostvarenje: „‘Ženski torzo’ ne nosi baš nikakvu karakteristiku Meštrovićevog stvaranja, nikakav pečat njegove ličnosti, nego više sjeća na Maillola i u ovoj je sredini nešto presladak i prestidljiv.“⁵⁵⁴ U razmatranju njihovih sličnosti i razlika valja se pozvati na onodobnu francusku kritiku, točnije na analizu Raymonda Warniera:

„Od velikih živućih umjetnika – bez spominjanja vrlo originalne Despiauove umjetnosti – upravo je Maillol najbliži Meštroviću: njegov precizan stil, njegov ‘lakonizam’, pa čak i njegova ‘nespretnost’, njegovo poštivanje matematičkih proporcija, mediteranski klasicizam toga ‘unuka Egipćana, Grka i izvrsnoga Pradiera’ ukazuju ponajprije na povratak Ingresu. Meštrović, kao što smo vidjeli, zalaže se za povratak Michelangelu; njegov dinamičniji klasicizam manje se podudara s neposrednom stvarnošću, a više s poštovanjem optičkih proporcija: više se ostvaruje

⁵⁵⁰ Serge Lemoine, Pierre Arnould, „La lettre ou l'esprit: l'Antique au XXe siècle“, u: *D'après l'antique*, katalog izložbe (Pariz, musée du Louvre, 16. 10. 2000.–15. 1. 2001.), Pariz: Réunion des musées nationaux, str. 132.

⁵⁵¹ David M. Robb, J. J. Garrison, *Art In The*, 1935., str. 432.

⁵⁵² Jean Selz, *Découverte de la*, 1963., str. 157.

⁵⁵³ Ovo je razmatranje sličnosti dvojice kipara preuzeto iz: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 73.

⁵⁵⁴ Ivo Šrepel, „Galerija Meštrović“, 1933., str. 12. Kritičar je u ovom članku dao prikaz skulptura izloženih u Meštrovićevoj privatnoj galeriji u Zagrebu. Nepovoljni sud o ovoj skulpturi uvjetovan je isticanjem kvaliteta drugih Meštrovićevih skulptura kao što su *Psiha*, *Kontemplacija*, reljef *Plesačica* i druga djela.

u konvencijama, u shematizmu, izražavajući jedno manje mediteransko bogatstvo, a više unutarnje, više mistično. Stoga je teško složiti se s Cassonovom presudom, koja veliča Meštrovićev formalni realizam i njegovu jednostavnost kao nadmoćnu onoj Maillolovoj; čini se preciznijim ne uspoređivati dvojicu umjetnika koji su više suprotstavljeni nego usporedivi, i među kojima takva prosudba vrijednosti ostaje vrlo proizvoljna. Umjesto toga, napominjemo da Maillol, prema općem mišljenju, izravno utječe na velik broj stranih umjetnika, dok Meštrović ostaje izoliraniji i manje imitiran: on ima nekoliko učenika, posebno među jugoslavenskim umjetnicima i već smo primijetili neusporedivi talent Augustinčića, formiran kod njega, koji nastavlja i individualizira svoje prijedloge, ali Meštrović nije formirao svoju školu, iako se u Zagrebu određeni broj umjetnika voli oko njega okupljati. Danas, kada starost ograničava Maillolovu produkciju, a smrt odvodi Bourdellea kod Rodina, neki se slažu da je Meštrović, u punom zanosu i u punom posjedu njegove forme, jedan od najznačajnijih njihovih nasljednika i jedan od predstavnika svjetskoga kiparstva.⁵⁵⁵

Za razliku od Rodina koji je nastojao mramor i broncu pretvoriti u put, Maillolov je ideal bio pretvoriti put u materiju.⁵⁵⁶ Pri usporedbi Maillolovih i Meštrovićevih ženskih aktova, kod hrvatskog autora uočava se prevaga realizma i pozivanje na Rodinovo načelo pretvaranja materijala u senzualnu, „prokrvljenu“ put. Meštrovićeve cjelovite i fragmentarne ženske figure (*Psiha*, *Žena kraj mora*) zauzimaju prirodniji, organski stav, a Maillolovi su monumentalni aktovi [sl. 299] podređeni racionalnoj, geometrijskoj logici građenja volumena tijela, koje je generalizirano i posve lišeno psihologizacije. Poznato je da je Maillol započinjao građenje kompozicije s geometrijskom figurom, kvadratom, rombom, trokutom, jer su to oblici „koji se najbolje drže u prostoru“.⁵⁵⁷ Jedno od ostvarenja koje potvrđuje to načelo jest skulptura *Noć*, sazdana od volumena podređenih formi kocke [sl. 300]. Uz opis toga djela u vlasništvu muzeja Albright–Knox Art Gallery navodi se citat da je za njega Auguste Rodin 1909. godine kazao: „Odviše se lako zaboravlja da je ljudsko tijelo arhitektura, živa arhitektura.“⁵⁵⁸

Meštrovićeva *Kontemplacija* [sl. 301] pokazuje oprečno razumijevanje geometrizirane kompozicije. Tom je skulpturom Meštrović iskazao snagu invencije i asimilacije povijesnih uzora. Sjedeća figura, odjevena u haljinu kroz koju se naziru obrisi tijela, gdje gdje do te mjere da se čini naga, svedena je u zatvorenu formu bloka, koju je Meštrović počeo razrađivati pri

⁵⁵⁵ Raymond Warnier, „Mectrovitch et ses œuvres récents“, u: *Gazette des Beaux-Arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1930., str. 250. Prijevod B. V.

⁵⁵⁶ David M. Robb, J. J. Garrison, *Art In The*, 1935., str. 434.

⁵⁵⁷ *Sladmore – Annual exhibition 2010*, katalog izložbe (London, The Sladmore Gallery, 2010.), London, The Sladmore Gallery, str. 76.

⁵⁵⁸ *La Nuit (Night)*, <https://www.albrightknox.org/artworks/1939101-la-nuit-night> (pregledano 20. veljače 2020.)

koncipiranju ženskih figura *Vidovdanskoga ciklusa*. Evidentno je pozivanje na „blok statuu“, tip skulpture drevnoga Egipta, koji predstavlja subjekt kako čuči na zemlji s koljenima privijenima uz tijelo, pri čemu ruke i noge mogu biti u cijelosti uklopljene u kubus, s diskretno izbočenim dlanovima i stopalima.⁵⁵⁹ Remek-djelo Meštrovićeva artdekoovskog razdoblja kompozicijom i minucioznom doradom kamena sugerira savršenost, smirenost, trajanje i harmoniju,⁵⁶⁰ kojima „povratak redu“ teži. Kiparevu je inventivnost na tom primjeru istaknula Irena Kraševac: „Na ovoj je skulpturi kipar postigao dotad najveću redukciju forme uz jasnu čitkost organskih oblika koji se slute u čvrstoj jezgri zatvorena bloka. Ova antiherojska, omekšana, lirski skulptura pokazuje drugačijeg artdekoovskog Meštrovića koji uspijeva klasični motiv reducirati do geometrijske stilizacije.“⁵⁶¹ Razmatranje Ive Šrepela obuhvatilo je svevremenost forme i simbolike ovog ostvarenja:

„Ako je Meštrovićeva ‘Psiha’ kao ‘napeti luk’, onda je njegova ‘Kontemplacija’ kao ‘urna ili amfora’. Sjedi bijela mramorna žena kao nekadašnje vidovite proročice Hiperborejaca, kao Pitija u Delfima, kao Astartina svećenica sjedi i razmišlja u hijeratskoj pozi, sva savijena i udubljena u svoju unutrašnju viziju, koja kao da je ‘s one strane dobra i zla’ kako bi rekao Nietzsche. (...) Ima u tom kipu nešto budhističko: – prvi korak do saznanja je smirenje –, a u isto vrijeme i nešto od duboke kršćanske mistike: –sebe treba doprinijeti kao žrtvu za svako novo veliko saznanje.“⁵⁶²

Ivan Meštrović obilježio je hrvatsko kiparstvo dvadesetih i tridesetih godina ženskim aktovima. Temi kojom propitkuje klasične kanone daje osobni pečat i viđenje, koji nadmašuju larpurlartističku varijaciju dopadljivih formi, često prisutnu kod Maillola i dugih suvremenika. Ono što ga također razlikuje od francuskoga kipara jest inzistiranje na izravnom klesanju u mramoru (*Žena kraj mora*, *Psiha*, *Čekanje*, *Ženski torzo (s rukama)*, *Sanjarenje*, *Sjećanje II*, *Na odmoru*, *Ženski torzo*, *Kontemplacija*). Maillol je u prvom redu modelirao u glini, te je kao i većina suvremenih kipara angažirao pomoćnike za prijenos kompozicije u mramor.⁵⁶³ Dakako da je i Meštrović taj dio, s obzirom na zamašnu produkciju u međuratnom razdoblju, prepuštao suradnicima. No u ranijim je razdobljima sam odrađivao taj dio posla, a i kasnije se povremeno

⁵⁵⁹ *Egyptian art and architecture*, <https://www.britannica.com/art/Egyptian-art/Sculpture#ref267161> (pregledano 21. prosinca 2019.)

⁵⁶⁰ Ove kvalitete navedene su u prikazu skulpture iz vremena njezina nastanka, vidi u: R. P., „Mestrovic sculpture acquired“, u: *Bulletin of The Detroit Institute of Arts Of the City of Detroit*, vol. 1. No. 1, listopad 1925., str. 3.

⁵⁶¹ Irena Kraševac, „Hrvatsko kiparstvo u doticaju s art décoom“, u: *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 1.–30. 4. 2011.), (ur.) Miroslav Gašparović et al., Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, str. 125.

⁵⁶² Ivo Šrepel, „Galerija Meštrović“, 1933., str. 12.

⁵⁶³ Eric Gill, *Autobiography*, New York: Biblo and Tannen, 1968., str. 185.

vraćao radu u materijalu. Nepobitna je njegova zasluga u promicanju kamenoklesarske tradicije u okviru zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti. U posezanju za mediteranskom tradicijom, kojoj pripada i kamenoklesarstvo, Meštrović prepoznaje mogućnost obnove umjetnosti i umijeća. Upravo će takve misli izložiti u intervjuu povodom pariške izložbe u Jeu de Paumeu 1933. godine: „Izravno klesanje je najbolje kiparstvo, najiskrenije. Sve ostalo je prijevod.“⁵⁶⁴

5.4.2. Ženski aktovi trećega i četvrtoga desetljeća 20. stoljeća – primjeri asimilacije antičkih i renesansnih tematskih i kompozicijskih kodova⁵⁶⁵

Željko Grum započeo je elaboraciju zagrebačkoga razdoblja u Meštrovićevoj monografiji iz 1961. godine ovom mišlju: „Treći decenij mogao bi se nazvati klasičnim razdobljem ženskih figura i aktova.“⁵⁶⁶ Razmatrajući ženske i muške aktove uočava se Meštrovićevo preuzimanje antičkih i renesansnih tema i kompozicija. Klasični se kodovi redovito međusobno prepleću do te mjere da ni jedan citat ne dominira djelom i ne ukazuje na puko kopiranje uzora. Citiranje predstavlja dijalog s tradicijom u kojoj kipar traži dokaz vlastite kvalitete i autentičnosti. Odnosno, kako to Grum precizno tumači: „I gotovo je svejedno da li osjećamo u tim skulpturama neke sličnosti, da li iz historijskog mraka svijetle neka imena. Sve su to samo kontakti, nužni kontakti jedne dinamične ličnosti s majstorima koji su se nadahnuli s istom materijom.“⁵⁶⁷

Za razumijevanje Meštrovićeve motivacije važne su ove kipareve riječi iz spomenutog intervjua objavljenoga povodom pariške izložbe 1933. godine: „U skulpturi ne postoji evolucija, ni najmanje, u apsolutnom smislu. Postoji *nastavljanje misli* na drugi način u tehnici. Stari Grci superiorni su svima nama: mi imamo samo drukčiji senzibilitet. To ne znači da treba kopirati Grke. Kopija je najgora greška.“⁵⁶⁸ *Ženski akt* iz 1927. [sl. 302] stavom tijela, kontrapostom dinamiziranim podignutim rukama moderna je inačica *Aphrodita Anadyomena* (*Afrodita koja se češlja*). Antički tip skulpture, koji je svojom izazovnošću, zavodljivim poigravanjem kosom, samosvjesnim smiješkom i usmjeravanjem pažnje na nagost tijela

⁵⁶⁴ Gaston Poulain, „Un maître de sculpture. La Méditerranée est le lieu de la civilisation déclare Mechtrovitch le grand sculpture yougoslave“, u: *Comoedia*, Pariz, 22. veljače 1933., str. 1. Prijevod B. V.

⁵⁶⁵ Ova je tema prvi put naznačena u: Barbara Vujanović, „Elementi klasičnoga“, 2013., str. 243–244. Detaljnije je obrađena u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 73–81. Ovdje se tema proširuje i razrađuje.

⁵⁶⁶ Željko Grum, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Matica hrvatska, 1961., str. XXVIII.

⁵⁶⁷ Isto.

⁵⁶⁸ Gaston Poulain, „Un maître de sculpture“, 1933., str. 1.

antipod kipu *Venera pudica*⁵⁶⁹ (čiji se primjer nalazi u Meštrovićevoj zbirci reprodukcija i fotografija) [sl. 303], prepoznaje se i u njegovoj *Plesačici* [sl. 304].

U nizu crteža i studija ženskih aktova i njihovih uvećanih realizacija u kamenu ili bronci iščitava se variranje Michelangelovih kompozicija na grobovima Lorenza i Giuliana de'Medici.⁵⁷⁰ Poluležeća figura *Noć* [sl. 305], koja je inspirirala *Sjećanje* (1908.) i *Sjećanje II* (iz 1929.) [sl. 95], dramatičnom torzijom i poniknutošću u nutrinu [sl. 96] utjecala je i na reljef *Sanjarenje* [sl. 306] i popratne crteže [sl. 307, Sl. 308a, sl. 308b] i studije [sl. 309]. Meštrović ne preuzima u potpunosti kompoziciju i položaj tijela, već ponavlja gestu zavodljive torzije i naslanjanja lijevoga lakta na desno koljeno. Kako bi se pojasnila motivacija referiranja, nužno je donijeti Meštrovićevo viđenje toga djela:

„Kao što je antika pronašla u gesti Venerinih ruku osjećaj djevičanskoga stida, tako je u tome položaju tijela pronađeno drugo značenje geste. Taj položaj je položaj Lede. (...) Uza sve te detalje koji ističu stadij uvelosti, ta figura, kao cjelina, nije izgubila zamamnu liniju. Od svih četiriju ona je najdovršenija, a to pridonosi jasnoći značenja koje simbolizira. Čudno što joj lice nije uvelo kao tijelo i nije tužno, nego ima više izražaj kao da u snu nastavlja sanje o svojim doživljajima.“⁵⁷¹

Odmaranje (Zagreb, 1932)⁵⁷² i *Na odmoru* (Zagreb, 1933.) još kompleksnije sublimiraju prepletanje klasičnih narativa i formi [sl. 310, sl. 311]. Spavačice čija su tijela izazovno propeta nemirnim snom čine trajnim kompozicijsko rješenje i ikonološko značenje helenističkoga tipa skulpture uspavane Arijadne. Najpoznatija rimska kopija toga tipa čuva se u Vatikanskim muzejima [sl. 312].⁵⁷³ Uz Arijadnu se vezuje priča o nemirnu i tragičnu snu: Tezej ju je napustio dok je spavala, nakon što mu je pomogla da pobjegne iz Minotaurova labirinta na otoku Naksosu; te ona sanja kako je bog Dioniz želi uzeti za ženu.⁵⁷⁴ Gesta malaksalosti sugerira višestruku simboliku poniranja u san – fizičko prepuštanje uživanju i padanje u tamu smrti.

⁵⁶⁹ Tema o Afroditi koja izlazi iz mora ili se češlja vezuje se uz temu o rođenju božice.

⁵⁷⁰ Reprodukije navedenih djela i studija, crteža za kapelicu nalaze se u Meštrovićevoj zbirci fotografija i reprodukcija: Michelangelo Buonarroti, *Dan* (grobnica Giuliana de' Medicija), 1524.–1531., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1959; Michelangelo Buonarroti, *Dan* (grobnica Giuliana de' Medicija), 1524.–1531., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1964; Michelangelo Buonarroti, Studija za grob Medici, Studio Fratelli Alinari, Firenca, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-2106.

⁵⁷¹ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 172.

⁵⁷² Skulptura je na Meštrovićevoj velikoj izložbi u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1932. godine bila izložena pod naslovom *Bahantkinja*.

⁵⁷³ O usporedbi skulpture *Na odmoru* s *Arijadnom* vidi u: Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, 2009., str. 677.

⁵⁷⁴ Više o tome na: *Sleeping Ariadne*, <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/sleeping-ariadne> (pregledano 21. prosinca 2019.)

Prikaz nesretne žene često se pojavljivao na antičkim sarkofazima, a parafraziran je i Michelangelovim skulpturama *Zora* i *Noć* [sl. 313, sl. 305].

U 20. stoljeću pozivanje na antičku skulpturu pogodno je za afirmaciju umjetničkog identiteta i programa („povratka redu“), te za asimilaciju modernizma [sl. 314, sl. 315].⁵⁷⁵ Meštrovićev pristup temi o usnulim aktovima rasterećen je fatalnoga simboličkog značenja koje proistječe iz grobne funkcije Michelangelovih skulptura, ali zamjetna je konotacija „snivanja vlastitih doživljaja“. Trenutak unutarnjega doživljaja koji se diskretno reflektira često tromim, no nimalo čednim pokretima naglašen je zaklopljenim očima i naznakom smiješka.

Među aktovima „zagrebačkog razdoblja“ izdvaja se monumentalna *Psiha* [sl. 316], „najklasičnija u tom klasičnom periodu“,⁵⁷⁶ prikaz tragične smrtnice iz grčke mitologije.⁵⁷⁷ I za tu je skulpturu načinio skice [sl. 317, sl. 318] i studije [sl. 319]. Nastalo kao interpretacija Rodinove skulpture *Meditacija*, znane i kao *Unutarnji glas* [sl. 87],⁵⁷⁸ i Michelangelovih robova [sl. 5],⁵⁷⁹ to je djelo sukus razumijevanja antičkoga nasljeđa i baštine dvaju velikih uzora. Moguće je pronaći još neke usporedbe. Ivo Šrepel zapisuje ova opažanja: „Meštrović je u svojoj ‘Psihi’ došao vrlo blizu Leonardu i Praksitelu, postavivši svoju figuru tako da iz nje emanira ono specifično žensko, da iz nje kao zrake izbija onaj fluid koji oplodjuje bilje, životinje i ljude, koji se brine za vječno obnavljanje u prirodi.“⁵⁸⁰

Meštrović se vratio fragmentarnom načelu građenja forme, koje je obilježilo njegovo razdoblje arhajskoga monumentalizma. Trinaest godina nakon što je načinio *Psihu* oblikuje *Ženski torzo* [sl. 320], koji predstavlja redukciju veće kompozicije, s određenim inverzijama i zamjetnim smanjenjem muskulature. Kompaktnost zatvorene forme maksimalno je dinamizirana asimetričnim pomacima (podizanje lijeve polovice i spuštanje desne strane torza, odsijecanje desne bradavice, zaglađivanje sljubljenog fragmenta odsječene desne ruke),

⁵⁷⁵ Jedno od najpoznatijih pozivanja na ovaj mit u modernoj umjetnosti jesu slike Giorgia de Chirica koje prikazuju napuštenu Arijadnu (1912., 1913.). Temi, s kojom je postigao asimilaciju modernizma, vraćao se i u kasnijim fazama. Više o tome: Sara Cochran, „An Alternative Classicism: Picabia with and against Picasso and De Chirico“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 37. De Chiricovo i Meštrovićevo obraćanje istim izvorima uočila je Vera Horvat Pintarić. Vidi u: Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, 2009., str. 677.

⁵⁷⁶ Željko Grum, *Ivan Meštrović*, 1961., str. XXX.

⁵⁷⁷ Meštrović je mit obradio reljefom *Amor i Psiha* (1917.), popratnim crtežima te skulpturom *Psiha* (1917.). Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 283–291.

⁵⁷⁸ Meštrović je poželio imati skulpturu *Unutarnji glas*, koja se vezuje uz *Spomenik Victoru Hugou*, pa je 1913. u pismu Augusteu Rodinu zamolio da mu je pokloni. On je pristao, no zbog nekih okolnosti nije mu poslao dar. Vidi u: Barbara Vujanović, „Doticaji umjetnika“, 2015., str. 67.

⁵⁷⁹ Vidi u: Dalibor Prančević, „The artistic and personal journeys of Ivan Meštrović: reflections, reviews, perceptions“, u: *Ivan Meštrović – Adriatic Epopee*, katalog izložbe (Krakow, International Cultural Centre, 24. 7.–5. 11. 2017.), Krakow: International Cultural Centre, str. 69.

⁵⁸⁰ Ivo Šrepel, „Galerija Meštrović“, 1933., str. 11.

odnosno alteracijom dominantno uglačane površine s grubo obrađenim završetcima udova i vrata. Unutar zadanih i toliko puta ponovljenih i viđenih parametara motiva i stila kipar je, pri kraju „zagrebačkoga razdoblja“, posvjedočio iznimnu lakoću građenja kompozicije te uvjerljivost s kojom je u najčišćem obliku ishodio vječni ideal klasične jednostavnosti.

Za kraj razmatranja teme ženskog akta donosimo razmišljanje Branka Mašića o skulpturama *Žena kraj mora* i *Čekanje*, koje je ocijenio kao „najbolje od najboljih“ [sl. 321, sl. 322]: „Taj sklad i savršenstvo, ta ljepota najčišćih skulptorskih oblika i ono čarobno treperenje do živosti, svih bitnih elemenata plastike mladog ženskog tijela, i uopće na naš način ovo idealno rješenje iluzije ženskosti, tu se može mirno takmičiti sa najuspjelijim Venerama grčke klasike.“⁵⁸¹ Uz apsolviranje kanona, u kojima pronalazi optimalne poticaje za iskazivanje klesarskog umijeća i gipkosti kiparske misli, Meštrović razvija prepoznatljiv repertoar formi. Postigao je modernu i autentičnu inscenaciju mita te dokazao njegovu svestremenost, odagnavši svaku primisao nesuvislog sapletanja u imitaciju. Njegov pristup temelji se na širini kojom obuhvaća mnoštvo analogija između antike, renesanse i 20. stoljeća. Grčka skulptura referirala se na egipatsku, rimska na grčku, renesansa na antiku. Klasičnost ne postoji bez asimilacije i varijacije, i u tom smislu Meštrović se potvrđuje kao moderni klasičar i dostojni nastavljatelj propitkivanja figurativne opstojnosti.

5.4.3. Poimanje shematskoga viriliteta – primjeri muških aktova dvadesetih i tridesetih godina

Meštrović se posvećuje prikazima nagih muških tijela, ali u mnogo manjoj mjeri nego što oblikuje ženske aktove. Rjeđe im pridaje herojsko značenje i izgled koji stremiti monumentalnom uvećanju proporcija i muskulature kako je to bio slučaj kod *Kosovskoga ciklusa*. Odvajajući ga od simboličkog okvira portreta, i odustajući od uvećanja i prenošenja u kamen, muški akt biva uglavnom sveden na neambicioznu primjenu prokušanih kompozicija ženskih aktova. *Ležećim muškim aktom* ponavlja kompoziciju skulptura *Odmaranje* i *Na odmoru* [sl. 323]. Poza *Sjedećega muškog akta* [sl. 324] varira s minimalnim pomacima skulpturu *Dan*. Svojevrsan su *hommage* Michelangelu i *Figure Nosača*, odnosno *Atlant I* i *Atlant II* koje je 1929. godine izdjeljao u drvu [sl. 325]. Skulpture karakterizira za to razdoblje tipična voluminoznost, dinamičan tretman površine, to jest grublja obrada dijelova tijela i

⁵⁸¹ Branko Mašić, „Teško dokučljiva pjesma sveobuhvatne radosti i sreće“, u *Novosti*, broj 90, Uskrs 1934., str. 18.

segmenata skulpture koji funkcioniraju kao postament i potporanj. Zatvorenošću formi *Atlanti* asociraju na Michelangelove nedovršene *Robove* iz firentinske Galleria dell'Accademia.

Meštrović se u međuratnom razdoblju oblikujući muške aktove vraća fragmentarnoj skulpturi. Cilj je veličanje postulata anatomske preciznosti i ideala klasične ljepote, a ne propitkivanje značenja forme i teme o torzu u kontekstu modernoga kiparstva [sl. 326]. Djela poput *Muškoga torza* – figure bez ruku, postavljene u kontrapostu [sl. 327] – predstavljaju jednu od Meštrovićevih „anatomskih studija udaljenih od suvremene europske skulpture“⁵⁸². Primjećuje se i zamjetna sličnost u komponiranju stava tijela s puno uspjelijim i ambicioznijim ženskim aktom – *Psihom*.

Studija za ratnika [sl. 328], skulptura koja je vjerojatno bila razrada za neki neostvareni spomenik, *Stojeći muški akt* i skulpture kiklopa rijetke su reperkusije herojskoga monumentalizma. *Stojeći muški akt* ponavlja fragmentarnost i dinamični iskorak *Miloša Obilića*, ali bez secesijske deskriptivnosti i simboličkog naboja [sl. 329]. Slični prikazi na crtežima pokazuju shematsko shvaćanje muškoga tijela [sl. 330–Sl. 334]. Tijekom jednog desetljeća, ovisno o različitim namjenama, Meštrović pronađenu formulu kontinuirano varira s minimalnim pomacima.

Godine 1928. Meštrović je načinio crtež *Dva stojeća muška akta* (*Studija za „Studiju Kiklopa“*) [sl. 335], *Malu skicu za Kiklopa* [sl. 336] i *Studiju za Kiklopa* [sl. 337]. Na crtežu i na studijama, iako su visoke dvadesetak i tridesetak centimetara, jasno se razabire monumentalnost mišićavoga tijela gorostasa, lika iz grčke mitologije, postavljenoga u dinamičan položaj, tik prije bacanja gromade kamena s ramena. Kiparski rukopis je sumaran, neopterećen detaljima, što je tipično za oblikovanje studija u kojima je redovito puno slobodniji nego u konačnoj realizaciji. Usporedni naslov prve studije bio je *Kamena s ramena*,⁵⁸³ što temu dovodi u vezu s pučkim igrama, tipičnim za Dalmatinsku zagoru. Monumentalna skulptura *Kiklop* [sl. 338] još više stavlja naglasak na vraćanje temi herojske nagosti. Hiperdimenzionirana muskulatura podsjeća na *Miloša Obilića* i *Kraljevića Marka*, dok polučučajući položaj dosta duguje Bourdelleovu *Heraklu strijelcu*.

I u najklasičnijoj, međuratnoj fazi, kao i u kasnijoj, poslije Drugoga svjetskog rata, Meštrović se vraća dijalogu sa svojim nešto starijim suvremenicima, poput Augustea Rodina, i to ponajprije u vidu kompozicijskih rješenja i tretmana epiderme.⁵⁸⁴ U najuspjelijim primjerima

⁵⁸² Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 233.

⁵⁸³ Usp.: Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 159.

⁵⁸⁴ Kompozicijska rješenja savijenih, zgrčenih figura te mekano oblikovanje površine *Skice za Jobova sina* (Zagreb, 1928.?), *Studije za Jobova sina* (Zagreb, 1935.?) i *Joba* (Rim, 1946.), slični su Meštrovićevim

muškog akta, poput *Kiklopa*, Meštrović osviješteno prisvaja i reformulira kodove klasične i moderne umjetnosti, vraćajući se svojim ranijim ostvarenjima, do te mjere ih preplećući da se ni jedan sloj ne ističe kao izdvojena, i time nepotrebna i neuvjerljiva referenca.

5.4.4. Primjeri neoklasicističkih tendencija na Meštrovićevim crtežima, litografijama i slikama „zagrebačkoga razdoblja“

Meštrovićev grafički, slikarski i, najopsežniji crtački opus, iako kvantitativno podređeniji skulptorskom, svakako su zbog stilske i tematske usklađenosti s njime i s određenim tendencijama u hrvatskom slikarstvu, važni za razumijevanje njegova umjetničkog identiteta. Dalibor Prančević, koji je najpomnije istraživao grafičko i crtačko stvaralaštvo, ustvrdio je kako bismo „grafičku djelatnost u umjetničkom opusu Ivana Meštrovića mogli prije smatrati kuriozitetom negoli kontinuiranom praksom“,⁵⁸⁵ te da „u umjetničkoj aktivnosti Ivana Meštrovića nije bilo razdoblja kad crtež kao medij izražavanja nije bio prisutan.“⁵⁸⁶ Kad je riječ o produkciji i predstavljanju crteža, najproduktivnija je bila 1925. godina, kada boravi u New Yorku zbog niza samostalnih izložbi priređenih u više američkih gradova.

Što se grafičkog angažmana tiče, riječ je o litografiji *Anđeo s lutnjom* iz Mape litografija koju je *Proljetni salon* objavio 1920. godine, te o samostalnoj mapi litografija tiskanoj 1923. godine u sklopu iste izložbene manifestacije. Prančević ističe da je „mapa litografija lijep primjer Meštrovićeva pregnuća za sintezom vlastitih likovnih dostignuća, kao i najave budućih tema i idioma kojima će se baviti“. ⁵⁸⁷ Za temu ove disertacije nužno je zaustaviti se na primjerima kojima se približio realizmima hrvatskoga međuratnoga razdoblja, posebice neoklasicizmu. I u kontekstu litografske mape, a i crteža te slika evidentno je Meštrovićevo kontinuirano vraćanje „metafori žene“, odnosno „temi žene“, koju i Ivanka Reberski izlučuje kao jednu od dominantnih tematskih okosnica hrvatskoga slikarstva „novih“ realizama: „U vremenu napregnute zaokupljenosti realitetom i traganja za ‘idealom’ bilo je prirodno da su slikari tažili svoju žeđ za ljepotom u vječnoj i neiscrpnj *temi žene*.“⁵⁸⁸ Na Meštrovićevim ostvarenjima u sva tri medija primjećuju se značajke koje Reberski prepoznaje na djelima

skulpturama bečkoga perioda, što prema Daliboru Prančeviću označuje povratak Rodinu. Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 215.

⁵⁸⁵ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2008., str. 3.

⁵⁸⁶ Dalibor Prančević, *Crtež – Ivan Meštrović*, 2008., str. 3.

⁵⁸⁷ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović – litografija*, 2008., str. 5.

⁵⁸⁸ Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih*, 1997., str. 58.

hrvatskih slikara – priklanjanje „klasičnim idealima“, koje uočava kod Vladimira Filakovca i Jurja Plančića [Sl. 339], zaokupljenost „tjelesnim i erotskim vitalističkim aspektima ženske nazočnosti“ te postizanje „impresivne vitalnosti i mikelandelovske plastičnosti“ [sl. 340, sl. 341], što karakterizira slike Milivoja Uzelca.⁵⁸⁹

Zanimljivo je izdvojiti do sada neanalizirane Meštrovićeve slike *Žene na kupanju* [sl. 342] i *Žene na kupanju II* [sl. 343].⁵⁹⁰ Prikazi nagih žena – čija je senzualnost potencirana različitim položajima, od kojih neki podsjećaju na umjetnikove skulpture – postavljenih u idilični krajolik, baš kao Plančićeva slika *Plesačice*, predstavljaju „reminiscenciju na antičku, pompejansku i pusenovsku tradiciju“.⁵⁹¹ Kompozicijski su atipične za Meštrovića koji na crtežima i litografijama prikazuje izolirane figure, parove ili manje grupe od tri lika.

Osim „metafore žene“ kao najočitiju poveznicu s neoklasicizmom treba izdvojiti i onu mitološku, koja uvjetuje i klasičnost same forme u kojoj se manifestira. Određene je mitološke teme ostvario samo u mediju crteža, poput crteža *Orfej i muza* [sl. 344] i *Orfej i muze* [sl. 345]. Obje se kompozicije posve uklapaju u prevalentni tematski okvir prikaza muškaraca i žena, spojenih u različitim inačicama intimnosti ili ljubavnoga zanosa. Na prvom je crtežu nagi par, za razdoblje tipične, monumentalne korpulentnosti, naglašene i načinom sjenčanja, postavljen u reduciranu bukoličkom ambijentu, dok je na drugom prikazao izolirane protagoniste odjevene u haljine.

Jedna od klasičnih tema jest i ona vezana uz mitološko biće kentaura, kojim se Meštrović bavi na malom broju crteža i skulptura. Izolirane, rudimentarno razrađene figure na crtežima [sl. 346, sl. 347] mnogo duguju kompozicijama kentauromahija s grčkih hramova.⁵⁹² Kompozicijski slično oblikuje neveliku skulpturu *Kentaur* [sl. 348], na kojoj je evidentna bliskost s rješenjem spomenika *Indijanac s lukom*, koji nastaje u istom razdoblju [sl. 349], a vrlo slično će oko 1950. godine oblikovati i skulpturu *Kentaur sa ženom na leđima* [sl. 350].⁵⁹³ Temu o otmici Dejanire obradio je koncem trećega desetljeća dvadesetog stoljeća na crtežu na kojem je protagoniste prikazao tik uz skicu zabata antičkoga hrama [sl. 351].

⁵⁸⁹ Isto, str. 59.

⁵⁹⁰ Početkom 1930-ih Meštrović se intenzivnije posvećuje slikanju. Uz aktove slika portrete, autoportret, religiozne prizore i mrtve prirode. Desetak slika iz toga perioda u vlasništvu nasljednika pohranjeno je u Galeriji Meštrović.

⁵⁹¹ Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih*, 1997., str. 59.

⁵⁹² U Meštrovićevoj zbirci fotografija i reprodukcija nekoliko je primjera teme: Grčka plastika: Reljef, Kentaur, sepija fotografija kamenog reljefa, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2036; Grčka plastika: Metopa s Partenona, Kentauromahija, crno-bijela fotografija kamenog reljefa, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2042; Metopa s Partenona, Kentauromahija, crno-bijela fotografija kamenog reljefa, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2043.

⁵⁹³ Vidi u: Ljiljana Čerina, *100 djela*, 2010., str. 191.

Antički mit poslužio je Meštroviću za najeksplicitnije erotske prikaze,⁵⁹⁴ poput onih na crtežima posvećenima Ledi i labudu [sl. 352a, sl. 352b, sl. 353a, sl. 353b]. Ta je mitološka priča o silovanju osobiti *revival* doživjela u razdoblju renesanse, kada Michelangelo stvara danas izgubljenu sliku *Leda i labud*, koja je odjeke našla u mnogim kasnijim likovnim djelima, poput Rubensove istoimene slike. Za razliku od renesansnoga i baroknog majstora Meštrović nije bio ponukan predočiti legendarnu ljepotu smrtnice, već je interes usmjerio na karnalni aspekt njezina odnosa sa Zeusom prerušenim u labuda. Tjelesnost i položaj Lede nema toliko veze s tjelesnošću i kompozicijom Michelangelove slike, koliko najavljuje pozu i erotiziranost skulpture *Na odmoru*.

5.5. Meštrovićeve medalje i plakete – usustavljena stilizacija ponovljenih tema

U međuratnom razdoblju Meštrović oblikuje niz medalja i plakete kojima ponavlja ranije apsolvirane kompozicije i teme. Godine 1921. načinio je plaketu *Junak s lirom i orlovima* [sl. 354].⁵⁹⁵ Drugi naziv plakete je *Belgrade Training School for Nurses*.⁵⁹⁶ Meštrović je preuzeo motiv i arhaističku stilizaciju reljefa *Kosovke djevojke* iz 1909. godine. Kompoziciji je s lijeve strane pridodao dvoglavog orla, a s desne jednoglavoga. Godine 1924. oblikuje medalju *Woodrowa Wilsona* [sl. 355].⁵⁹⁷ Brončana medalja bila je uručena iduće godine Viscountu Cecilu iz Chelwooda, zajedno s čekom na 25.000 dolara,⁵⁹⁸ kao prvo službeno priznanje fondacije Woodrowa Wilsona, a replika medalje trebala je biti dodijeljena svake sljedeće godine.⁵⁹⁹ U sredini se nalazi prikaz Wilsona, zaogrnutoga togom, njemu s desne strane nalazi

⁵⁹⁴ Prvi put je „gotovo eksplicitni snošaj kakav će u ovom obliku biti izrazito rijedak u umjetnikovu djelu“ prikazao 1918. godine na reljefu i popratnim skicama o Amoru i Psihi. Usp.: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 287.

⁵⁹⁵ Ovaj se naziv navodi u Knjizi pohrane Atelijera Meštrović. Plaketa u bronci, promjera 50 cm i visine 3 cm, bila je do 2007. godine pohranjena u muzeju pod inventarnim brojem POH-AMZ-51.

⁵⁹⁶ Vidi u: ***, „Rad američke misije u Srbiji“, u: *Nova Evropa*, broj 6, 21. lipnja 1922., str. 166–169. Uz rub medalje nalazi se sljedeći natpis koji svjedoči o razlogu nastanka: BELGRADE TRAINING SCHOOL FOR NURSES, a iznad središnjeg prikaza u devet vodoravnih redova ispisano je: ESTABLISHED/1921/AT THE SUGGESTION AND WITH THE AID OF/THE SERBIAN CHILD WELFARE/ASSOCIATION OF AMERICA/COOPERATING ORGANIZATIONS/LEAGUE OF RED CROSS SOCIETIES/SERBIAN RED CROSS/MINISTRY OF HEALTH.

⁵⁹⁷ Thomas Woodrow Wilson (1856.–1924.), američki političar i sveučilišni profesor. Godine 1910. izabran je za guvernera New Jerseyja, a 1912. i 1916. za 28. predsjednika SAD-a. Donio je brojne progresivne zakone, poput sniženja zaštitnih carina, uvođenja poreza na prihod, kontrole djelatnosti trustova i banaka, zbog čega je dobivao kritike iz financijskih krugova. Dobitnik Nobelove nagrade za mir 1919.

⁵⁹⁸ Lord Robert Cecil (1864.–1958.), koji je tada bio pomoćnik ministra vanjskih poslova, otvorio je Meštrovićeve izložbu u muzeju Victoria and Albert Musuem 1915. godine.

⁵⁹⁹ *The Christian Science Monitor*, Boston, 29. prosinca 1924. Tekst iz članka u prijepisu je donijela Vesna Barbić u bilješki o medalji koja je dio muzejske dokumentacije Atelijera Meštrović.

se sfinga, iznad se pojavljuje Isus s aureolom, a s lijeve strane prikazan je anđeo s vagom. Wilson, glave okrenute udesno, upire kažiprstom desne ruke na ploču s Knjigom Zakona,⁶⁰⁰ te se slijedom te geste može načiniti poveznica s prikazima Mojsija.⁶⁰¹ Ona je uvjerljivija ako se podsjetimo da je i Augustea Rodina portretirao u sličnoj pozi.

Članak Harolda Temperleyja objavljen nakon dodjele u *The New York Times Magazine*u 18. siječnja 1925. sugerira da je medalja pobudila veliko zanimanje.⁶⁰² U tekstu se pojašnjava njezino simboličko značenje.⁶⁰³ Svaki detalj na medalji pomno je promišljen, pa tako kompozicija zapravo predstavlja Wilsonovu prisegu. Wilson je odjeven u rimsku togu kako bi nalikovao Republikancu i Puritancu. Pogled mu je uperen u Pravdu, utjelovljenu u anđelu, što upućuje na njezinu milostivost. Mudrost, koja mu s lijeve strane šapće u uho, svojim obličjem sfinge odaje povezanost s Egiptom, zemljom mudrosti u kojoj se uspostavio židovski Savez. Nad zakonodavcem bdije Milost ili Ljubav, koja omekšava rigidnost Pravde. Nju Wilson ne gleda i ne sluša, jer je Ljubav božanska i prodiere bez napora. Uz rub medalje, lijevo, gore i desno, ispisano je: SAPIENTA, JUSTICIA i CARITAS, a ispod se nalaze riječi LEX MUNDI (zakon svijeta). Na reversu su sljedeći natpisi: „The Woodrow Wilson Award“ i „To Viscount Cecil of Chelwood“.

Cjelokupna kompozicija riješena je pojednostavljenom stilizacijom koja pomiruje arhaističke i klasične dijelove. Ostvarenje je važno za Meštrovićev medaljerski opus jer pokazuje slojevitost promišljanja u formi kiparske minijature i sposobnost da unutar medija uvjerljivo utjelovi kompleksnost teme. U ovom slučaju – ideale za koje se zauzimala osoba u čiju čast se medalja dodjeljivala, ali i ideale dijela američkoga društva koje je uporište za svoj kontinuitet pronalazilo u klasičnim civilizacijama (egipatskoj i rimskoj).

Plaketu *Žena s harfom*, odnosno *Irsku medalju* načinio je 1926. godine za natječaj za dizajn kovanoga novca Slobodne Države Irske na nagovor irskoga pjesnika Williama Butlera Yeatsa (1865.–1939.), jednoga od članova žirija i velikoga poštovatelja njegove umjetnosti [sl. 356].⁶⁰⁴ Zbog zabune žirija koji je odgovorio na krivu adresu kipar nije mogao na vrijeme poslati svoj prijedlog. Iako je znao da ne može biti prihvaćen, poslao je primjerak u bronci. Na prednjoj strani u profilu je prikazana mlada žena duge kose, odjevena u dugačku haljinu, koja

⁶⁰⁰ Iduće, 1925. godine Meštrović oblikuje *Portret Woodrowa Wilsona* u gotovo identičnoj pozi. Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 337.

⁶⁰¹ Isto.

⁶⁰² Detaljan opis i analiza medalje iz članka navedeni su i u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 335–338. U ovom istraživanju navode se nespomenute opservacije iz članka koje idu u prilog klasičnoj inspiraciji medalje i njezinoj daljnjoj analizi.

⁶⁰³ Harold Temperley, „Mestrovic Puts Wilson Ideals in Medal. Intensity of Serbian Sculptor Revealed in His Work“, u: *The New York Times Magazine*, 16. siječnja 1925., str. 13. Daljnji opis i analiza temelje se na članku.

⁶⁰⁴ Vidi u: Ivan Mirnik, „Medals by“, 1997., str. 66.

svira irsku harfu urešenu nacionalnim motivima – glavama žene i ptice. Ponad nje, uz rub užljebljenja, stiliziranim slovima u verzalu ispisan je natpis SAORSTAT EIREANN (Slobodna Država Irska). Prikaz sviračice korespondira sa skulpturama i reljefima iste tematike koje Meštrović oblikuje u trećem desetljeću 20. stoljeća. Za razliku od prikaza sviračica lutnje i harfe, ugrađenih u trijem njegove vile u Splitu [sl. 120., sl. 121], na medalji je instrument u prvome planu. Iako je stilizacija, sukladno formi i dimenzijama, prilično pojednostavljena, jasno je nastavljanje arhaističkih, pa i secesijskih tendencija.

Godine 1931. u Splitu radi medalju *Streljačkoga saveza na Jadranu*, za koju ponavlja kompozicijsko rješenje prikaza sedam Domagojevih strijelaca sa spominjanih reljefa i litografije [sl. 249]. Iste je godine u Splitu održan susret jugoslavenskih sportskih skupina, za koji je Meštrović uz medalju načinio i značku.⁶⁰⁵ Može se pretpostaviti da je izbor teme iz hrvatske povijesti potaknula tadašnja politička situacija, budući da je uspostavom diktature, samo dvije godine prije, kralj Aleksandar Karađorđević raspustio Hrvatski sokol.⁶⁰⁶

Meštrović 1933. godine oblikuje medalju za P. E. N. koju su nosili sudionici *XI. kongresa P. E. N.-a* održanog te godine u Dubrovniku [sl. 357].⁶⁰⁷ Na njoj je prikazan lik s orlovskom glavom i aureolom, profilno okrenut udesno, s uzdignutim desnim krilom, koji stoji u jedrenjaku široke prove s razapetim jedrima. Prema mišljenju Ivana Mirnika riječ je o sv. Ivanu Evanđelistu.⁶⁰⁸ Na boku jedrenjaka lijevo sitnim slovima ispisan je: P. E. N. CONGRESS / DVBROVNIK. Na rubnom, ispupčenom kružnom prstenu u gornjem dijelu stoji natpis: ANIMVS AETERNVS RECTOR; a na donjem: XI. C. JVUGOSLAVIJA MCMXXXIII. Dvije godine prije toga oblikovao je krilatog orla, odnosno sv. Ivana Evanđelistu u polukružnoj niši lijevo od oltara u unutrašnjosti svojega obiteljskog mauzoleja u Otavicama. Kongres se odvijao na dva parobroda, a prošao je u znaku protesta protiv nadirućega nacionalsocijalističkoga režima u Njemačkoj, pa je odabir Evanđelistu, poznatoga po poslanicama ljubavi, bio prikladan za mirovnu poruku koju su intelektualci nastojali odaslati.

Vinko Zlamalik zamijetio je kako su posljednje dvije medalje primjeri najkasnije reminiscencije na secesijsku stilistiku u povijesti našega medaljerstva. Za stilistiku figurativnih prikaza na medaljama iz 1921. i 1924. zaključio je da je ona identična s načinom oblikovanja Meštrovićevih plitkih reljefa.⁶⁰⁹ Kao najkvalitetnija ističe se medalja *Woodrowa Wilsona*. Odlikuje ju promišljena simbolička i ikonografska razrada, a zbog načina oblikovanja pripada

⁶⁰⁵ Isto.

⁶⁰⁶ Isto, str. 70.

⁶⁰⁷ Ivan Meštrović bio je član zagrebačkoga kluba P. E. N.-a.

⁶⁰⁸ Ivan Mirnik, „Medals by“, 1997., str. 70.

⁶⁰⁹ Vinko Zlamalik, *Memorijal Ive Kerdića*, 1980., str. 7.

vrhu kipareva bavljenja dizajnom i u visoke dosege artdekoovske produkcije.⁶¹⁰ Važno je apostrofirati i reference na klasične tradicije na toj medalji. Ostale pak, s izuzetkom medalje iz 1931., koreliraju s tadašnjim tematskim i stilskim preokupacijama, i stoga ih je bitno razmatrati u kontekstu Meštrovićeve produkcije dekorativnih reljefa te pune i arhitektonske plastike.

5.6. Spomenici međuratnoga razdoblja – neoklasicizam i monumentalizam kao zalozi utjelovljenja i očuvanja državnih i nacionalnih identiteta

U međuratnom razdoblju Meštrović je oblikovao najveći dio javne plastike. Njegovi spomenici i javne skulpture podižu se u Hrvatskoj (*Spomenik Petru I. Oslobodiocu*, 1922.–1923., postavljen 1924. u Dubrovniku, uklonjen 1941.; *Sveti Vlaho*, Zagreb, 1924., postavljen 1924. u Dubrovniku; *Spomenik Marku Maruliću*, Zagreb, 1924., postavljen 1925. u Splitu; *Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru*, Zagreb, 1924., postavljen 1926. u Zagrebu; *Spomenik Grguru Ninskom*, Zagreb, 1927., postavljen 1929./1954. u Splitu;⁶¹¹ *Spomenik Petru I. Oslobodiocu*, Zagreb, 1930., postavljen 1931. u Kastvu, uklonjen 1941.; *Majka doji dijete*, Zagreb, 1930., postavljena 1940. u Zagrebu; *Spomenik Andriji Meduliću*, Zagreb, 1930.–1932., postavljen 1932. u Zagrebu; *Spomenik Petru Berislaviću*, Split, 1933., postavljen 1938./1954. u Trogiru), i u drugim dijelovima Kraljevine Jugoslavije, i to u Srbiji (*Pobjednik* u Beogradu, Otavice/Beograd, 1912.–1913., postavljen 1928. u Beogradu; *Spomenik zahvalnosti Francuskoj*, Zagreb, 1930., postavljen 1930. u Beogradu; *Spomenik neznanom junaku*, Zagreb, 1934.–1938., sagrađen 1938. u Beogradu; *Spomenik Svetozaru Miletiću*, Zagreb, 1938., postavljen 1939./1944. u Novom Sadu⁶¹²) i u Crnoj Gori (*Spomenik kralju Aleksandru I.*, Zagreb, 1937., postavljen 1940. na Cetinju, uklonjen 1941.).

Njegovi spomenici postavljaju se u Sjedinjenim Američkim Državama (*Spomenik Indijancima*, Zagreb, 1927., postavljen 1928. u Chicagu) i u Rumunjskoj (*Spomenik Ionu C. Brătianu*, Zagreb, 1937., postavljen 1937. u Bukureštu; *Spomenik kralju Karolu I.*, Zagreb, 1937., postavljen 1939. u Bukureštu; *Spomenik kralju Ferdinandu I.*, Zagreb, 1937., postavljen 1940. u Bukureštu)⁶¹³. Pojedini projekti ostaju neostvareni: *Speerov memorijal* za Denver

⁶¹⁰ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 337–338.

⁶¹¹ Spomenik je podignut 1929. na Peristilu, za talijanske okupacije u Drugom svjetsku ratu je maknut, vraćen je 1954., ali kraj Zlatnih vrata.

⁶¹² Spomenik, uklonjen tijekom Drugoga svjetskog rata, 1944. je ponovno postavljen na Trg slobode.

⁶¹³ U Drugom svjetskom ratu spomenici u Bukureštu su uklonjeni. Spomenici kraljevima su istopljeni, a *Spomenik Ionu C. Brătianu* postavljen je 1990.-ih ispred Fundacije Iona C. Brătianua.

(Zagreb, 1934.), *Spomenik maršalu Piłsudskom za Varšavu* (Zagreb, 1938.–1939.), *Spomenik Bolivaru* za Boliviju (Zagreb, 1929.–1930.). Za Kraljevinu SHS, to jest Jugoslaviju, osmišlja nekoliko neizvedenih projekata (*Kraljev kamen*, 1926.–1933., za Split; Spomenici za most kralja Aleksandra u Beogradu, Zagreb, 1924.). *Spomenik Ruđeru Boškoviću*, oblikovan 1937. godine za Dubrovnik, podignut će se dvadesetak godina kasnije u Zagrebu.

Državni projekti sugeriraju prijenos simbola politike, povijesti i tradicije u jezik plastičkog oblikovanja. Pri strukturiranju kolektivnog sjećanja nacionalna povijest pretače se u mitski narativ. Njegova se inscenacija događa u javnom prostoru. Meštrovićeva djela imaju karakteristike nužne za to prenošenje i s obzirom na to tipična su za razdoblje u kojem stvara. Prva karakteristika je monumentalizam. On se očituje u hiperdimenzioniranosti spomenika (spomenici Grguru Ninskom, rumunjskim kraljevima, Aleksandru I., Svetozaru Miletiću) [sl. 358–sl. 362] i postamenta (*Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru*, *Spomenik zahvalnosti Francuskoj*) [sl. 363, sl. 364] te u odnosu spomenika s okolnim prostorom. Odnos varira od samosvjesnoga (*Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru*) do nametljivoga relacioniranja prema postojećem arhitektonskom i urbanističkom okviru (*Spomenik Grguru Ninskom*). Monumentalizam se manifestira i u inzistiranju na prostranosti mjesta postavljanja: trga, avenije ili bulevara: spomenici Bolivaru [sl. 381, sl. 382], rumunjskim kraljevima [sl. 359, sl. 360], maršalu Piłsudskom [sl. 369–sl. 372]. Fizička hiperdimenzioniranost osnažuje ustoličenje simboličkoga sadržaja spomenika, bilo da je riječ o komemoriranju ličnosti ili slavljenju nacionalnog identiteta i povijesti.

Drugo je obilježje Meštrovićevih ostvarenja pozivanje na tradiciju klasičnih motiva i formi javne plastike, koja se ponajbolje usklađuje s prvom karakteristikom. Meštrović je u kontekstu monumentalizma i neoklasicizma, uz formu samostalnoga reljefa (spomenici Petru I. Oslobodiocu i Petru Berislaviću) [sl. 377, sl. 379] – asimilirao tri glavna tipa spomenika: samostalnu stojeću (spomenici sv. Vlaha i Miletiću) [sl. 365, sl. 362] i sjedeću mušku figuru (spomenici Strossmayeru, Brătianu i Boškoviću) [sl. 363, sl. 366, sl. 367], te konjanički spomenik (spomenici Bolivaru, Indijancima, rumunjskim kraljevima, Piłsudskom, Aleksandru I.) [sl. 381, sl. 382, sl. 349, sl. 368–sl. 372, sl. 387]. Potonji predstavlja najizravniju poveznicu s klasičnom tradicijom. U sklopu više projekata varirao je motiv krilate antičke božice pobjede, Nike, odnosno Viktorije [sl. 364, sl. 369–sl. 373, sl. 381, sl. 382].

Treća je osobina vezanost kiparskoga rješenja uz arhitektonski okvir. Ona se vezuje uz korištenje specifičnih arhitektonskih elemenata – slavloluka, kružnih građevina i kolonada (tri inačice *Spomenika maršalu Piłsudskom*) [sl. 369–sl. 372] – najzornijih primjera prisvajanja klasične tradicije, te uz priklanjanje aktualnim arhitektonskim i urbanističkim rješenjima, koja

su nosila snažan režimski pečat. U rješenju *Spomenika neznanom junaku* posve prisvaja arhitektonsku formu, pa će se taj projekt opsežnije obraditi u segmentu Meštrovićeve arhitekture.

Četvrta je karakteristika prenošenje ideje države ili njezinih pokrajina u alegorijski lik žene (karijatide *Spomenika neznanom junaku*, Viktorije *Spomenika kralju Ferdinandu I.*) [sl. 439, sl. 388]⁶¹⁴ te inkorporiranje prikazane ličnosti u širi kontekst državnog identiteta, čime spomenik postaje zalog opstojnosti države koja ga podiže (spomenici Grguru Ninskom, Petru Berislaviću, Ferdinandu I.) [sl. 358, sl. 379, sl. 360]. Opravdavajući naručiteljima odabir atributa za spomenik kralju Ferdinandu I., Meštrović navodi argumente u kojima se prepoznaje stav da prikaz osobe mora odražavati ideale države koja gradi spomenik: „(...) s obzirom na najveći nacionalni značaj kralja Ferdinanda I., pod čijom su vlašću ostvareni najveličanstveniji ideali Nacije, koje čini oslobođenje svih Rumunja i osnivanje Velike Rumunjske, moja zamisao je bila nametnuti kao simbol svih najboljih fizičkih i moralnih snaga Nacije, ratničkih i intelektualnih, posvema utjelovljenih u ovom vladaru, koji njima upravlja te ih potiče.“⁶¹⁵ Zbog vezanosti uz konkretnu nacionalnu ideju i veličanje određenog režima, neki Meštrovićeve spomenici su promjenom političke situacije micani ili uništeni (rumunjski spomenici, spomenici kralju Aleksandru I., Svetozaru Miletiću, Grguru Ninskom i Petru Berislaviću).

Razmatrajući potonju karakteristiku podsjetimo da u pregledu povijesti umjetnosti – knjizi *Art in the Western World* objavljenj 1935. godine – autori David M. Robb, J. J. Garrison izriču zanimljivu tezu kako bi se u skulpturi nakon 1925. godine, a i u arhitekturi, mogao izdvojiti „međunarodni stil“.⁶¹⁶ Kao najvažnije predstavnike izdvajaju Maillola, Manšipa, Meštrovića i Millesa, kipare koji ponajbolje predstavljaju raznovrsni karakter modernoga kiparstva s obzirom na njegovu funkciju: Manšip se bavi dekorativnošću; Maillol naglašavanjem statičnih, masivnih formi, isključivo kiparskim kvalitetama; Milles odlično artikuliranim pokretom.⁶¹⁷ Meštroviću pripisuju sposobnost utjelovljenja nacionalističkog osjećaja rasne solidarnosti.⁶¹⁸ Autori nacionalističku komponentu prepoznaju kao težnju za iskazivanjem „balkanskoga tipa“ te „ideala njegove vlastite zemlje“.⁶¹⁹ U kontekstu univerzalnosti jezika klasičnoga monumentalizma, njegove su spomeničke forme bile podesne

⁶¹⁴ Princip je prvi put primijenio s karijatidama *Vidovdanskoga hrama*.

⁶¹⁵ Pismo Ivana Meštrovića Nicolaeu Rușso-Crutzescuu, datirano 9. lipnja 1939., Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Atelijer Meštrović, Zagreb, fascikl 48. Vidi u: Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih“, (2015.), str. 164.

⁶¹⁶ David M. Robb, J. J. Garrison, *Art In The*, 1935., str. 432.

⁶¹⁷ Isto, str. 433.

⁶¹⁸ Isto.

⁶¹⁹ Isto.

i za prikazivanje tuđih nacionalnih ideala. I konačno, bitno je naglasiti kako su prva, druga i treća karakteristika preduvjet za četvrtu, odnosno da se svi logično preklapaju i nadograđuju.

Podizanje spomenikā u Kraljevini SHS u vremenu prije Šestosiječanjske diktature, koja je razočarala umjetnika, shvaćeno je kao Meštrovićev prilog jačanju nacionalnoga identiteta nove države i veličanja njezine kulture i civilizacije. Spomenici, koji se shvaćaju kao nastavak herojskih ciklusa, razumijevaju se u vremenu njihova nastanka kao pomno razrađen kulturni i politički program Ivana Meštrovića. Konkretno o tome govori ovaj odlomak članka objavljenoga povodom podizanja *Spomenika Grguru Ninskom* u Splitu:

„Meštrović je od vjkada bio vidoviti pjesnik potreba i čežnja svoga naroda i svoga vremena. U doba prije velikog svjetskog rata, kada je naš narod, raskomadani u sedam državnih teritorija i dobrim dijelom stenjao pod tuđom vlasti, vapio za pokoljenjem boraca i heroja, koji će raskinuti granice ropstva i porušiti nametnute granice, Meštrović je održavao kult kosovske osvete i snage Kraljevića Marka. Svojim djelima on je jačao borbeni duh naše nacije. Danas iza kako smo ukazali na zahvalnost junacima minulih ratova, iza kako su ostvareni vjekovni ideali našega naroda, vrijeme je, da se sjetimo, da je naša država vjekovima pripremana i izgrađivana zajedničkim naporima i podvizima, vjekovnim borbama i otporima svih naših krajeva i svih generacija od našega dolaska u ove krajeve. Za to Meštrović po oslobođenju, uz Vjesnika Pobjede namijenjena Beogradu, diže u Zagrebu kip Strossmayera, pobornika ujedinjenja Jugoslavena, a Splitu dariva Marulića, svjedoka kulturnog rada hrvatskog naroda i u doba tuđinske mletačke vlasti, a zatim Grgura Ninskoga, branioca narodnih interesa u još dalje doba srednjeg vijeka. Kruna toga Meštrovićeva rada bit će ‘Kraljev kamen’, koji će se podići na obali u Splitu, koji će značajnoj sintezi s jedne strane prikazivati lik kralja Tomislava, a s druge strane Kralja Petra Oslobođitelja.“⁶²⁰

Hrvatsku i srpsku povijest nastojao je spojiti u novi nacionalni narativ i neostvarenim projektom Zemunskoga mosta (1934.), za koji je predvidio dva para monumentalnih, 10 metara visokih konjaničkih spomenika. Trebali su utjeloviti dvije tradicije: car Dušan i kralj Petar s jedne strane, te nasuprot kraljevi Tomislav i Tvrtko s druge [sl. 374]. Po broju ostvarenih i neostvarenih projekata Ivan Meštrović se ubraja u najeminentnije predstavnike spomeničke plastike. U nastavku se neće dati prikaz svih Meštrovićevih spomeničkih projekata, jer su oni obrađeni u drugim istraživanjima.⁶²¹ Analizirat će se oni projekti na kojima se ističu značajke

⁶²⁰ *** , „Grgur Ninski“, u: *Novo doba*, Split, 28. rujna 1929., str. 7.

⁶²¹ Najopsežniji prikazi gotovo cjelokupnog Meštrovićeva spomeničkog opusa nalaze se u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009.; Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1932.–1962.–2002.)*, 2009. Spomenici se analiziraju i u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017. Prikaz spomenika u Zagrebu

monumentalizma kao podloge isticanja političkoga programa. Naročita će se pažnja posvetiti razvoju spomeničkoga leksika, njegovih tema (konjanički spomenik), motiva (krilata boginja pobjede, i sl.) i stila. Predstavit će se do sada neistraženi *Speerov memorijal*, na kojem se uočavaju dominantne karakteristike međuratnoga spomeničkog opusa, a to je, osim monumentalnosti, posezanje za motivima (Mojsije te muški i ženski akt) čije su značenje i forma izravna poveznica s neoklasicizmom.

5.6.1. Početci bavljenja figurom konjanika – reljefni prikazi u javnom prostoru

Forma i simboličko značenje konjaničkoga spomenika izrazita su poveznica s klasičnom tradicijom. Duga povijest toga tipa spomenika seže do arhajske Grčke. Jedan od najpoznatijih jest *Spomenik caru Marka Aureliju* iz 2. stoljeća, koji je poslužio kao model većini konjaničkih statua u povijesti europske umjetnosti [sl. 375].⁶²² Ta je statua važna ne samo zbog impresivnih dimenzija (visoka je 4,24 metra) nego i zbog načina smještaja u prostoru. Poziciju na Kapitolijском trgu osmislio je u 16. stoljeću Michelangelo, koji je uvelike zaslužan za daljnje promicanje utjecaja spomenika⁶²³ i za promišljanje načina relacioniranja javne plastike u odnosu na ambijent, postojeću ili novosagrađenu arhitekturu. *Spomenik Marku Aureliju*⁶²⁴ postaje fokalna točka trapezoidnoga trga omeđenoga građevinama iz različitih perioda, Palačom konzervatora, Palačom senatora i Kapitolijским muzejima. Usklađivanje spomenika i arhitekture i reguliranje postojeće urbanističke situacije bili su i ciljevi Meštrovićevih intervencija. U pojedinim je projektima kipar težio povezivanju kulturnih i političkih sadržaja, baš kao što je postignuto postavljanjem spomenika na Kapitolijском trgu.

Interes za figure konjanika Meštrović nagovješćuje mladenačkim radom *Bosanac na konju* (1898.), koji odlikuje doza likovne naivnosti [sl. 376]. Realizacijom monumentalnoga *Kraljevića Marka na konju* počinje pravo bavljenje konjaničkim spomenikom [sl. 131].⁶²⁵ Temi

dat je u: Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017. O splitskim spomenicima: Dalibor Prančević, „Javna plastika Ivana Meštrovića u Splitu“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 21-25, str. 259–275; Maja Šeparović Palada, *Spomenik Grguru Ninskom u Splitu*, katalog izložbe (Split, Muzeji Ivana Meštrovića – Galerija Meštrović, Atelijer za modeliranje gline, 20. 1. 2016.–2. 2. 2016.), Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.; Zorana Jurić Šabić, *Meštrovićev znak u Splitu*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.

⁶²² Vidi u: Helmut Nickel, „The Emperor's New Saddle Cloth: The Ehippium of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius“, u: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 24 (1989.), str. 17.

⁶²³ Peter Stewart, „The Equestrian Statue of Marcus Aurelius“, u: *A Companion to Marcus Aurelius*, (ur.) Marcel van Ackeren, Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2012., str. 272.

⁶²⁴ Original se nalazi u Kapitolijским muzejima. Replika je postavljena 1997. godine.

⁶²⁵ Ova skulptura nije prenesena u trajniji materijal, nije postavljena u javni prostor, a i sudbina velikoga gipsanog odljeva, izlaganog u Zagrebu i Rimu, nije poznata.

se vraća u međuratnom razdoblju kvadratnim reljefom *Spomenik Petru I. Oslobodiocu* (1922.–1923.) u bijelom kamenu,⁶²⁶ postavljenim 1924. godine u Dubrovniku u sklopu uređenja unutrašnjih vrata od Pila [sl. 377].⁶²⁷ Plitki reljef zrcalno je obrnuta kompozicija prikaza toga kralja na *Plaketi kosovskim osvetnicima* (Rim, 1913.) [sl. 218b].⁶²⁸ Razlike su minimalne: dodaje raskošniji plašt, drukčije oblikuje krunu. Lijevo od prikaza uklesan je tekst: „PRVOM JUGOSLOVENSKOM KRALJU PETRU VELIKOM OSLOBODIOCU DUBROVNIK MCMXXIII“. Reljef je skinut početkom lipnja 1941. godine, kad je Dubrovnik bio proglašen sjedištem Velike župe Dubrava u sastavu Nezavisne Države Hrvatske.

Na pripremnim crtežima razaznaje se kako je Meštrović promišljao detaljniji ures plašta s dodavanjem heraldičkih znakova [sl. 378]. Jednostavnu, linearnu kompoziciju reljefa Irena Kraševac smješta u korpus Meštrovićevih ostvarenja artdekoovske estetike,⁶²⁹ a Dalibor Prančević upućuje kako će vrlo sličnom, gotovo identičnom manirom oblikovati reljefni *Spomenik Petru Berislaviću* (1933.), postavljen 1938. godine u Loži u Trogiru.⁶³⁰ Sam je kipar predložio temu portreta hrvatsko-dalmatinsko-slavonskoga bana Petra Berislavića (1475.–1520.), koji se vojnim i diplomatskim aktivnostima borio za teritorijalnu opstojnost hrvatskih zemalja. Postojala je inicijativa da se na mjestu mletačkih lavova, koje su uništili građani, podigne jedan umjetnički spomenik, te se Općina Trogira obratila Meštroviću koji je „odredio da na ovom spomeniku bude prikazan lik biskupa Trogirana Bana Petra Berislavića, koji je u 16. vijeku vodio borbu protiv Turaka i Venecije.“⁶³¹ Tema se mora staviti u ondašnji povijesni podtekst i u kontekst Meštrovićevih nastojanja da svojim aktivnostima i umjetničkim radom upozori na talijansko posezanje za hrvatskom obalom. Umjetnik je radio besplatno, a novac za pomno odabran materijal osigurao je Izvršni odbor Jadranske straže.⁶³²

Forme su oštrije, čvršće nego na dubrovačkom reljefu. Plitki volumeni građeni su logikom geometrizirane kristalichnosti [sl. 379]. Dvojakost svećeničko-vojničkog identiteta naznačena je atributima – biskupskim štapom koji drži u desnoj ruci i mačem koji mu je ovješten uz bok. Na skicama je razmatrao i drugi atribut – štit, te usmjerenost konja i bana prema desnoj [sl. 380], a ne lijevoj strani kao na konačnoj inačici. Reljef je klesan u „specijalnom segetskom kamenu od kojeg je nekoć sagrađen i jedan dio Dioklecijanove palače“. ⁶³³ U istom je kamenu

⁶²⁶ Nakon smrti kralja Petra I. Oslobodioca 16. kolovoza 1921. u Kraljevini SHS podignuti su mu brojni spomenici.

⁶²⁷ Vidi u: Ivan Viđen, *Ivan Meštrović i Dubrovnik*, diplomski rad, Zagreb: Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 89–94.

⁶²⁸ Vidi u: Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 320.

⁶²⁹ Irena Kraševac, „Hrvatsko kiparstvo“, 2011., str. 123.

⁶³⁰ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 320.

⁶³¹ ***, „Podizanje spomenika banu Berislaviću u Trogiru“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 8. lipnja 1934., str. 5.

⁶³² Isto.

⁶³³ Isto.

klesana skulptura *Na odmoru*. Novine su isticale kako će podizanjem toga spomenika Trogir dobiti „jednu novu veliku atrakciju za strance“, ali i „jedan novi dokaz o velikoj ulozi koju je igrao u našoj historiji i koja pobija sve laži o talijanstvu Trogira u Prošlosti“. ⁶³⁴ Vijest je izazvala oštru reakciju u talijanskim novinama, listu *San Marco* koji je izlazio u Zadru. Splitski list *Jadranski dnevnik* brani razloge postavljanja spomenika, ističući pri tome *Spomenik Grguru Ninskom* kao „najbolji izraz onoga što naš narod od vajkada misli i osjeća“. ⁶³⁵ Čak je i materijal bio predmet prijepora: talijanski novinari u njemu vide svetogrđe, a hrvatski zalog kontinuiteta i prava na vlastiti identitet, koji je je formiran kao spoj latinske i slavenske kulture. ⁶³⁶ Spomenik su za Drugoga svjetskog rata Talijani uklonili, kao što su učinili i sa *Spomenikom Grguru Ninskom*. Nakon toga nalazio se u crkvi sv. Ivana u Trogira, a ponovno je postavljen u Ložu 1954. godine. ⁶³⁷ Navedeni primjeri pokazuju načela koja će Meštrović primjenjivati pri oblikovanju pune spomeničke plastike: variranje kompozicijskih rješenja kroz minimalne kompozicijske otklone, pridavanje pažnje materijalu koji je smatran simboličkom poveznicom s lokalnom (klasičnom) tradicijom kamenoklesarstva. Zadnje načelo važi zapravo još više za Meštrovićevu arhitekturu, u kojoj najčešće rabi brački kamen.

5.6.2. Spomenik Simonu Bolivaru – razvijanje spomeničkoga leksika

Sljedeći primjer bavljenja konjaničkom figurom projekt je neostvarenoga monumentalnog spomenika južnoameričkom vojskovođi i državniku Simonu Bolivaru (1783.–1830.). ⁶³⁸ Meštrović je narudžbu dobio u jesen 1929. godine kada mu se obratio Rufino Blanco-Fombona (1874.–1944.), venezuelski diplomat, književnik i povjesničar književnosti, važna figura modernizma. Razmjena pisama i fotografija odvijala se tijekom jedne godine. ⁶³⁹ Spomenik je trebao biti dovršen prije 17. prosinca 1930., na stotu obljetnicu Bolivarove

⁶³⁴ P. N., „Trogir. Zašto se ne izrađuje Meštrovićev Berislavić?“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 20. travnja 1934., str. 7.

⁶³⁵ ***, „San Marco, mletački lavići i Meštrovićev ban Berislavić“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 29. lipnja 1934., str. 3.

⁶³⁶ Isto.

⁶³⁷ Ljiljana Čerina, CD-ROM, 2001.

⁶³⁸ Tema je obrađena u: Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih“, 2015., str. 159–162. Ovdje je nadopunjena podacima i novim interpretacijama.

⁶³⁹ Korespondencija i fotografije skica nalaze se u Arhivu Atelijera Meštrović, vidi: Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Kutija „Bolivar“. U Ateliju Meštrović pohranjeni su arhitektonski nacrti, u njegovu fondusu su *Studija za Bolivara na konju* i tri reljefa (*Konjanička smotra*, *Govor oficirima /Predaja odlikovanja*, tj. *Bolivar pred kongresom u Panami*, *Konjanička bitka*). Spomenik je prvi put obrađen u: Vesna Barbić, „Skica za spomenik Simonu Bolivaru. Prilog monografiji Ivana Meštrovića“, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 1(54), 1983., str. 11–29.

smrti.⁶⁴⁰ Iz Meštrovićeva pisma od 23. siječnja 1930. saznaje se da u trenutku rada kipar nije znao od koje je južnoameričke vlade dobio narudžbu.⁶⁴¹ Jedna od inačica skice za spomenik reproducirana je u Meštrovićevoj monografiji objavljenoj 1933. godine uz pojašnjenje [sl. 382]: „Ova je osnova bila izradjena na želju jedne južnoameričke vlade; ali prije nego što bi se počelo s radom na samom spomeniku, pala je ta vlada uslijed revolucije i sve je ostalo samo na skici.“⁶⁴² U predgovoru Meštrovićeve knjige *Dennoch will ich hoffen* tiskanoj 1945. u Švicarskoj navedeno je da to bila bolivijska vlada,⁶⁴³ pa se u nedostatku drugih dokaza taj navod uzima kao konačan.

U Meštrovićevu pismu od 16. siječnja 1930. navode se opisi dvaju rješenja koja je razradio.⁶⁴⁴ Prvi je prijedlog podrazumijevao spomenik sa središnjom konjaničkom statuom visokom otprilike 7 metara, a iza nje na visokim postamentima nalazile su se četiri *Viktorije*, visoke otprilike 4 metra [sl. 381]. Druga je inačica – za koju se Meštrović odlučio, i koja je bila reproducirana u monografiji 1933. godine – predviđala samo središnju statuu [sl. 382]. Ukupna visina spomenika je 22 metra: statua od 7 metara postavljena je na postament visok 15 metara. Dva reljefa na desnoj i lijevoj strani gornjeg dijela postamenta, prikazuju *Borbu* i *Slobodu*. Četiri reljefa, na donjem dijelu postamenta, koji donose scene Bolivarova vojnoga djelovanja, prikazuju stotinjak ljudi i tridesetak konja [sl. 383–sl. 386]. Spomenik je u bazi trebao biti dugačak 18 i širok 15 metara, i trebao je pokrivati površinu od 270 metara kvadratnih. Meštrović je napomenuo da je spomenik koncipiran za trg koji bi trebao mjeriti najmanje 50 metara radijusa. Fombona u pismima Meštroviću izražava nezadovoljstvo zbog dimenzija, te zbog činjenice da je spomenik reduciran na jednu figuru, a Meštrović je obećao njih deset, što je ovaj prenio vladi.⁶⁴⁵ U više je navrata prijedlog netaktično uspoređivao s Bourdelleovim spomenikom generalu Alvearu za Buenos Aires (1914.–1923.).

Obje inačice *Spomenika Bolivaru* poslužit će kao repozitorij formi za druge spomenike *zagrebačkoga razdoblja*, pa su iznimno važne za razumijevanje Meštrovićeva spomeničkog opusa. Kompoziciju Bolivarove figure na konju s minimalnim je varijacijama (plašt se ne vijori, već pada niz leđa) ponovio na konjaničkom *Spomeniku kralju Aleksandru* za Cetinje [sl. 387]. Personifikacije *Pobjede*, utjelovljene u četiri figure prve inačice i u prikazu ženskoga lika na reljefu druge inačice, varirane su s blagim pomacima u kompoziciji spomenika *Zahvalnost*

⁶⁴⁰ Martiniano Bracho Sierra, „Prikaz“, u: *Bolivar y Mestrovic*, Beograd: Ambajada de Venezuela, Belgrado, studeni 1982., bez paginacije.

⁶⁴¹ Vesna Barbić, „Skica za spomenik“, 1983., str. 28.

⁶⁴² *Meštrović MCMXXXIII.*, 1933., bez paginacije.

⁶⁴³ Vesna Barbić, „Skica za spomenik“, 1983., str. 11.

⁶⁴⁴ Isto, str. 25. Daljnji opis iz navedenog pisma preuzima se iz ovoga članka.

⁶⁴⁵ Isto, str. 28.

*Francuskoj*⁶⁴⁶ i u rješenjima četiriju *Viktorija*, alegorijama pokrajina Valahije, Moldavije, Transilvanije i Besarabije, postavljenima na visokim postamentima u sklopu spomeničke cjeline *Spomenika kralju Ferdinandu I.* u Bukureštu [sl. 388].

Spomenik zahvalnosti Francuskoj najvrsniji je primjer Meštrovićeva referiranja na temu antičke boginje pobjede [sl. 364]. Dalibor Prančević ocjenjuje da će takva „dekorativna“ tijela koja gube deskriptivnost svoje anatomije postati svojevrsnom oznakom Meštrovićevih spomeničkih projekata tridesetih godina.⁶⁴⁷ Francuski likovni kritičar Raymond Escholier prepoznaje u kompozicijskom rješenju odjeke Nike Samotračke [sl. 111] i reljefa *Polazak dobrovoljaca 1792.*, tzv. *Marseillaise* (1833.–1836.) francuskoga kipara François Rudea (1784.–1855.) na pariškom *Slavoluku pobjede* [sl. 389], napominjući da ako umjetnik može bez slabljenja podnijeti tako snažne utjecaje, to samo po sebi dokazuje njegovu genijalnost.⁶⁴⁸

Uz konjaničku figuru i motiv boginje pobjede, Bolivarovim spomenikom Meštrović ustoličuje i formu visokoga postamenta ukrašenoga reljefima na bočnim stranama, kakav je koncipirao za spomenik *Zahvalnost Francuskoj* [sl. 258]. Sinergijom monumentalnoga spomenika, arhitektonskog okvira i iznimno širokoga okolnog prostora ostvarila bi se idealna scenografija i pozornica za slavljenje Bolivara i ideala države. Takvu je hiperdimenzioniranost projekta, koja podrazumijeva supostojanje kiparske i arhitektonske koncepcije, Meštrović predvidio za *Spomenik maršalu Piłsudskom*, a nakratko ju je postigao samo sa *Spomenikom kralju Ferdinandu I.* Tipologija i klasični leksik koji je razvio radeći na spomeniku za Boliviju, njegova povezanost s arhitekturom i urbanističkom situacijom, te hiperdimenzioniranost podudaraju se s glavnim postulatima međuratnoga monumentalizma i neoklasicizma.

5.6.3. Spomenik *Oslobođenje* – *Kraljev kamen*: simbol narodnog suvereniteta i slobode

U drugoj polovici 1920-ih, usporedo s radom na *Spomeniku Grguru Ninskom*, Meštrović se bavio još jednim spomenikom za Split, koji je uz komemoriranje kralja Petra I. Oslobođioca trebao utjeloviti povijesni kontinuitet i politički identitet Kraljevine. Povodom kraljeve smrti splitsko Općinsko vijeće je 17. kolovoza 1921. odlučilo da se i u Splitu podigne spomenik

⁶⁴⁶ Barbara Vujanović, „Derivacija klasičnih“, 2015., str. 162.

⁶⁴⁷ Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 381.

⁶⁴⁸ Raymond Escholier, „Un grand sculpteur yougoslave“, 1933.

Oslobođenje.⁶⁴⁹ Splićanima je prigovoreno da još nisu podigli takav spomenik,⁶⁵⁰ pa je Odbor za podizanje spomenika, na čijem je čelu bio načelnik Ivo Tartaglia, osnovan četiri godine kasnije.⁶⁵¹ Kao što piše Ivan Majstorović u članku objavljenom 1925. godine u splitskim novinama *Novo doba*, trebao je to biti „oltar cijele Domovine, na kome su podnesene ogromne žrtve za njegovo podignuće“, i trebao je zauvijek simbolizirati „spremnost i čvrstu odluku cijelog naroda da na tom oltaru žrtvuje i zadnjeg svog sina i zadnju kap krvi prije nego li ga tko poruši“. ⁶⁵² U članku se navodi kako je Ivan Meštrović upitan za savjet, prilikom boravka u Splitu predložio da se „spomenik podigne na glavi Splitskog lukobrana“. Prema njegovoj viziji bio bi to „monumentalni svjetionik, vidljiv s mora već sa splitskih vrata i sa svih morskih ulaza divnog splitskog zaljeva, stršeći u nebo nad siluetom najznamenitijeg našeg grada, kao simbol veličine, moći i naše budućnosti na moru – naš Liberty Island – na dogled prijatelju i neprijatelju, bio bi najljepši, najznačajniji spomenik velikom Kralju i njegovom djelu oslobođenja i ujedinjenja naših naroda“. ⁶⁵³ S obzirom na položaj i hiperdimenzioniranost, može se uspostaviti poveznica s aleksandrijskim svjetionikom Faros (oko 300. do 280. pr. Kr.), projektom grčkog arhitekta Sostrata iz Knida, jednim od sedam antičkih svjetskih čuda.

Godine 1926. Odbor povjerava narudžbu Ivanu Meštroviću, a iz njegova pisma prijatelju Ivi Tartgaliju od 1. travnja 1927. uz opis spomenika⁶⁵⁴ doznaje se o promjeni njegova izgleda i o vremenskom i financijskom planu organizacije predstojećih radova. Izdvajamo dio koji se odnosi na značenje i izgled spomenika:

„Što se tiče Kraljeva Kamena, ja taj spomenik zamišljam ovako: a./ idejno: Kraljev Kamen je simbol narodnog suvereniteta i slobode. Narod, koji je imao svoju slobodnu državu pred 1000 godina, dižući sada Kraljev Kamen, na njem, s jedne strane, svog prvog kralja Tomislava. A sad, biva poslije svjetskog rata, uspostavio je Narod opet svoju slobodu Ujedinjenjem i Oslobođenjem, pa na drugoj strani reže lik kralja Petra, pod kojim je to Oslobođenje i Ujedinjenje izvršeno. Oba su lika na jednom kamenu, koji predstavlja dva razna lica jedne iste ideje. Kamen je u moru, što afirmiše narodne težnje i njegovu vlast na svom moru. Pri rubovima prostoran na kome je postavljen spomenik, nalazi se šest direkta za koje se vežu brodovi. Na tim direcima

⁶⁴⁹ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 701.

⁶⁵⁰ Ivan Majstorović, „O podignuću spomenika oslobođenja u Splitu“, u: *Novo doba*, Split, 21. listopada 1925., str. 3.

⁶⁵¹ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 701.

⁶⁵² Ivan Majstorović, „O podignuću“, 1925., str. 3.

⁶⁵³ Isto.

⁶⁵⁴ Za opis vidi u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 701.; Mirna Kump, „Popis arhitektonskih“, 1986., str. 140.

uklesana je po jedna figura u reliefu u obliku čuvara sa štitovima na kojima su grbovi naših šest glavnih gradova na moru: Rijeke, Zadra, Šibenika, Splita, Dubrovnika i Kotora.“⁶⁵⁵

Spomenik je trebao biti postavljen na prošireni gat, nasuprot zgradi tadašnje Jadranske banke [sl. 390].⁶⁵⁶ Važna je koincidencija da se lokacija proširenja obale i postavljanja spomenika poklapa s mjestom za koje se vjerovalo da je zauzimao mol antičke Dioklecijanove palače.⁶⁵⁷ U članku objavljenom 24. rujna 1931. godine, koji donosi rezultate sjednice Općinskoga vijeća, navodi se da je prema ugovoru spomenik trebao biti visok oko 13,5 metara, što ga ubraja u najmonumentalnije Meštrovićeve projekte.⁶⁵⁸ Trebao je biti izrađen u bijelom kamenu, po svoj prilici hvarskom. Ako ne bi bilo moguće proširiti gat, spomenik bi se sagradio na Sustipanu.⁶⁵⁹ Zbog nedostatka novca uslijed gospodarske krize Općina je 1933. godine raskinula ugovor s Meštrovićem.⁶⁶⁰

Središnju poziciju glavne splitske obale u Meštrovićevoj viziji snažno obilježava monumentalna arhitektonsko-kiparska intervencija koja istovremeno sugerira kontinuitet civilizacije i markaciju hrvatske, odnosno – s obzirom na komemoraciju kralju Petru I. – južnoslavenske opstojnosti na jadranskoj obali. Također, zanimljivo je projekt pogledati i u odnosu na kiparevu odlučnu intervenciju unutar Dioklecijanove palače: postavljanje monumentalnog *Spomenika Grguru Ninskom* na Peristil, koje je, kao što bi bio slučaj i s realizacijom ovoga prijedloga, izazvalo brojne komentare i reakcije suvremenika.⁶⁶¹

Neizvedeni spomenik sukus je Meštrovićevih spomeničkih i kiparskih iskustava. Kao što je iz skica i studije vidljivo, reljefi [sl. 391] su daljnji razvitak prikaza konjaničke figure u tome mediju (*Spomenik Petru I. Oslobodiocu* i *Spomenik Petru Berislaviću*) [sl. 377, 379]. Na figurama čuvara sa štitovima vjerojatno bi donekle donio morfologiju figurativnih nosača i monumentalnih figura iz herojskih ciklusa, čime se potvrđuje kontinuitet arhajske i klasične stilizacije. Odabirom motiva, kraljeva Tomislava i Petra I Oslobodioca i grbova dalmatinskih gradova Meštrović u javni prostor uvodi vlastiti prijedlog državotvornoga narativa. Do sada nije bila isticana činjenica da se smještajem spomenik obraća talijanskoj obali Jadrana, prema

⁶⁵⁵ R-3972, B-a, 64, MEŠTROVIĆ, Ivan – kipar. Pismo Tartaglia, Zagreb, 1. travnja 1927., 6 str., 1 p, 1 kom. U: Zbirka rukopisa i starih knjiga, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu.

⁶⁵⁶ Vidi u: Mirna Kump, „Popis arhitektonskih“, 1986., str. 140; Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 701

⁶⁵⁷ Usporedi skice *Kraljeva kamena* objavljene u ondašnjim novinama s prikazima mola na rekonstrukcijama izvornog izgleda palače poput onoga Ernesta Hébrarda (1875.–1933.) iz 1912. godine.

⁶⁵⁸ ***, „Sjednica Općinskog vijeća. Prihvaćen ugovor o izgradnji Spomenika Oslobodjenja.“, u: *Novo doba*, Split, 24. rujna 1931., str. 6.

⁶⁵⁹ Isto.

⁶⁶⁰ Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, 2009., str. 702.

⁶⁶¹ Isto, str. 687–700.

kojoj je usmjeren. Zacijelo je *Kraljev kamen* mišljen, poput spomenika Petru Berislaviću i Grguru Ninskom, kao svojevrsna politička opomena talijanskim pretenzijama na Dalmaciju.

5.6.4. Dvije skice za neostvoreni projekt Speerova memorijala u Denveru – prilog poznavanju Meštrovićeve međuratne javne plastike

Ivan Meštrović je 1934. godine dobio narudžbu za memorijalni spomenik Robertu W. Speeru (1855.–1918.), gradonačelniku grada Denvera u državi Colorado, koji je preminuo na polovici trećeg mandata, za epidemije španjolske gripe. Skice, korespondencija i dokumentacija vezane uz projekt čuvaju se u Arhivu Atelijera Meštrović i do sada nisu bili ni obrađivani ni objavljivani. Spomenik je trebao biti smješten u parku Gradskoga središta (*Civic Center*), ishodištu gradskoga života, s brojnim umjetničkim, upravnim i kulturnim institucijama [sl. 392].⁶⁶² U klasicistički planiranom parku nalazi se mnoštvo fontana, skulptura i zasebnih vrtova, grčki amfiteatar, ratni memorijal i jezero Voorhies Memorial Seal Pond. Svoj nastanak Gradsko središte duguje Robertu W. Speeru, koji je 1904. godine predložio niz mjera za poboljšanje grada. Mjere su bile utemeljene na idejama pokreta *City Beautiful* s kojima se upoznao 1893. godine na izložbi *World Columbian Exposition*.⁶⁶³ Kao gorljivi pristalica pokreta, Speer je inicirao mnoge projekte kojima je grad dobio nove znamenitosti, odnosno modernizirala su se postojeća postrojenja i poboljšao se gradski krajolik. Godine 1932. nakon osam godina planiranja i izgradnje, napokon je položen zadnji ugaoni kamen monumentalne neoklasicističke građevine Denver's City & Country Building, čime je označen kraj denverske ere pokreta *City Beautiful*.

Za iniciranje projekta memorijala ključan je poslovni čovjek crnogorskoga podrijetla i Speerov prijatelj, Vaso L. Chucovich (1858.–1933.), koji je gradu za tu namjenu oporučno ostavio 100 000 dolara.⁶⁶⁴ Oporuci je priložena potvrda o točnosti prijevoda na materinjski jezik

⁶⁶² Podatci o povijesti Gradskoga središta preuzeti sa: <http://www.denvergov.org/Portals/626/documents/CVCCTR3.pdf> (pregledano 8. rujna 2013.)

⁶⁶³ Pokret *The City Beautiful* odnosio se na reformu sjevernoameričke arhitekture i urbanističkoga planiranja od 90-ih godina 19. do početka 20. stoljeća. Svrha je bila je uljepšavanje gradova i davanje pečata monumentalizma. Pokret, koji se u početku vezivao uz Chicago, Cleveland, Detroit, i Washington, D.C., uzore je tražio u Europi, promicao je ljepotu, ali ne kao samodostatni razlog, već kao cilj stvaranja moralne i građanske vrline među urbanim populacijama.

⁶⁶⁴ U Atelijeru Meštrović čuvaju se kopija Chucovicheve oporuke, fotografije skica dviju inačica projekta, pisma Petera A. Jovanovića Mihajlu Pupinu, koji ih prosljeđuje Meštroviću, pisma odvjetnika Artura Nikolorića iz New Yorka i pisma kipareva brata Petra Meštrovića, koji je pregovarao s američkom stranom. Navedena građa vezana uz projekt denverskoga memorijala nalazi se u fasciklu „Speerov memorijal“ koji je dio Arhiva obitelji Meštrović pohranjenog u Atelijeru Meštrović.

koji je obavio Artur Nikolorić,⁶⁶⁵ „odvjetnik Kraljevskog konzulata u gradu New Yorku“, a dokument je bio ovjeren u Jugoslavenskom konzulatu u New Yorku 5. siječnja 1934. godine.⁶⁶⁶ Denverska Umjetnička komisija (Denver Art Commission) naručila je te godine od Ivana Meštrovića prijedlog memorijala. Artur Nikolorić u pismu Ivanu Meštroviću od 1. lipnja 1934. piše da je uspješno posredovao da dobije narudžbu. Pismo, koje se nalazi u zasebnom kontingentu korespondencije u arhivima Atelijera Meštrović, otkriva da je Pupin zaslužan za odabir hrvatskoga kipara.⁶⁶⁷ Neovisno o tome tko je uistinu utjecao na odluku, stvari su se brzo pokrenule. U pismu kipareva brata Petra Meštrovića od 11. kolovoza 1934. poslanom Peteru A. Jovanovichu i Johnu S. Chucovichu, izvršiteljima oporuke, navode se opisi dviju inačica spomenika:

„Kao što uočavate na fotografijama obje skice predstavljaju fontane. Jedna je sastavljena od šest karijatida koje nose plitki recipijent vode, iz čijega središta voda izvire prema gore i zatim se slijeva dolje. Druga fontana predstavlja ‘Mojsije dobavlja vodu iz pećine’. Prva je skica više konvencionalna, i vjerojatno će se više svidjeti ukusu prosječnoga građanina [sl. 393]. Druga je ekspresivnija kao ideja i kao skulptura [sl. 394]. Moj brat je nadošao na ovaj koncept nakon što je pročitao Povijest grada Denvera. Budući da Denverova opskrba vodom duguje svoje podrijetlo ljudskoj genijalnosti, koja je na posljetku Božji dar, pomislio je da bi figura ‘Mojsija na brdu Sinaj’ simbolizirala tu genijalnost. Kao što ćete vidjeti iz skica, prva je fontana visoka oko 19 stopa i široka oko 19 stopa (kod kružnog recipijenta za vodu), a druga je visoka oko 40 stopa, sama figura Mojsija u bronci visoka je oko 25 stopa, što znači da će biti otprilike iste visine kao i ‘Biskup Grgur Ninski’, koji su gospodin i gospođa Jovanovich vidjeli u Splitu.“

Četiri dana kasnije Nikolorić piše iz New Yorka Meštroviću u Zagreb i upozorava ga na kampanju koju su protiv njega pokrenuli Forbes Watson (1879.–1960.), urednik časopisa *The Arts*, i Mary Florence Lathrop (1865.–1951.), bliska prijateljica i odvjetnica Vase L. Chucovicha. U pismu je priložio članke objavljene u svibnju i lipnju 1934. u dnevnom listu *The Denver Post*. U njima se kaže da na natječaj treba pripustiti američke autore. Forbes Watson upitao je članove Umjetničke komisije žele li dobiti „efektno djelo visoke profesionalnosti koje

⁶⁶⁵ Odvjetnik Artur Nikolorić, koji je živio i radio u New Yorku, bio je dugogodišnji Meštrovićev pravni zastupnik u Sjedinjenim Američkim Državama. Zastupao ga je u velikim projektima poput čikaških *Indijanaca*, posredovao je u natječaja za vratnice katedrale Sv. Patrika u New Yorku, koji Meštrović nije osvojio. Njihov poslovni i prijateljski odnos trajao je do kraja kipareva života.

⁶⁶⁶ Vidi u: Tomislav Grgurević, Vaso Ćuković, kockar i dobrotvor, http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_izmedju_1_i_2_svj_rata/vaso_cukovic_kockar_i_dobrotvor_t_grgurevic.html (pregledano 7. kolovoza 2013.)

⁶⁶⁷ AAM-Pup, oznaka pisma: 712 A7.

ne izražava ništa od duha njihove zajednice“ i ustvrdio da je „gospodin Meštrović zastario majstor ove staromodne igre“.⁶⁶⁸ Našao se pokoji glas potpore. Za Meštrovića se zauzimao umjetnik Arnold Rönnebeck (1885.–1947.),⁶⁶⁹ koji je izjavio: „Možda će Meštrović ponijeti kojih 25 000 ili 30 000 dolara sa sobom, međutim ostatak će otići na materijale i rad, a pozvan je da koristi moj atelijer, jedini koji je na raspolaganju za tako veliku narudžbu.“⁶⁷⁰

U pismu od 5. siječnja 1935. godine Peter A. Jovanovich piše Ivanu Meštroviću u ime izvršitelja oporuke kako je 13. prošloga mjeseca održan sastanak Umjetničke komisije. Na sastanku je glasovima četiri naspram jedan odabrana inačica fontane s Mojsijem. Ubrzo nakon toga novine, gradske vlasti i Speerova udovica izrazili su protest protiv izbora kipara i projekta. Argumenti, koji su bili objavljeni u ondašnjem tisku, išli su i do tvrdnji da je Meštrovićeva „umjetnost mrtva“.⁶⁷¹ Kiparu nije pomogao ni njegov dobar renome u SAD-u, osnažen uspješnom serijom izložbi održanih u nizu američkih gradova sredinom dvadesetih godina te podizanjem *Spomenika Indijancima* u Chicagu. Pokrenuta je peticija protiv izbora i najavljeno je da gospođa Speer neće doći na otkrivanje spomenika. Glavni je razlog protesta, navodi se u pismu, taj da nije dana prilika američkim kiparima da se natječu. Izvršitelji oporuke nisu smatrali da je to pravedno prema Meštroviću. Jovanovich je uz pismo priložio članke o toj temi kako bi kipar shvatio njihovu poziciju. Također, vratio mu je šest fotografija skica. Nakon što su propale druge narudžbe i natječaj za američke kipare, Gradsko vijeće, Umjetnička komisija i predstavnici oporuke odlučili su odustati od spomenika i izgraditi novo krilo Dječje bolnice, što je bio mnogo manje kontroverzan *hommage* gradonačelniku Speeru.

U stalnom postavu Galerije Meštrović nalaze se tri djela povezana s projektom: *Mojsije*, te *Adam* i *Eva*. Studija za inačicu kojom je autor bio zadovoljniji predočava rogatoga Mojsija koji uzdignutih ruku stoji na stijeni. Iz nje je na fontani trebala izvirati voda. Skulptura je

⁶⁶⁸ Frances Wayne, „Speer Memorial stirs up art dispute, drop Ivan Mestrovic and engage american, expert urges Denver“, u: *The Denver Post*, 29. svibnja 1934.

⁶⁶⁹ Arnold Rönnebeck (1885.–1947.), američki umjetnik njemačkoga podrijetla, kipar, grafičar i muzejski djelatnik. Bio je član europskih i američkih avangardnih pokreta početkom 20. stoljeća, prije nego se skrasio u Denveru. Najpoznatiji je po litografijama čija su glavna tematika gradski krajolici New Yorka, pejzaži New Mexica i Colorada te indijanski plesovi. Nakon dvije godine studija na kraljevskim likovnim akademijama u Berlinu i Münchenu, 1908. odlazi u Pariz s namjerom da se posveti skulpturi. Redovito posjećuje salone Gertrude Stein. U isto vrijeme u Parizu boravi i Meštrović (1908.–1909.). Rönnebeck uči kod Aristidea Maillola i Antoinea Bourdellea. Potonji je imao, kao što je u ovom istraživanju već spomenuto, atelijer preko puta Meštrovićeve, u ulici Impasse du Maine na Montparnasseu. Postoji, dakle, mogućnost da je dvojicu umjetnika povezivalo poznanstvo, još od pariških dana. No, za takvu pretpostavku za sada ne postoje dokazi. Vidi u: <https://arnoldronnebeck.com/> (pregledano 30. listopada 2019.)

⁶⁷⁰ Frances Wayne, „Councilmen will try to block award of statue to foreigner“, u: *The Denver Post*, 31. svibnja 1934.

⁶⁷¹ ***, „Denver In Battle Over Mestrovic Art“, u: *Enakopravnost, Equality, Official organ of the Slovene Progressive Benefit Society*, Cleveland, Ohio, Saturday (sobota), volume XVII. – Leto XVII., številka (number) 136, 9. lipnja 1934., str. 4.

kompozicijski i ikonološki jedinstven primjer u kiparevu bavljenju temom starozavjetnoga proroka [sl. 395].⁶⁷² U popisu *Prve darovnice* Ivana Meštrovića iz 1952. godine drvene skulpture *Adam* i *Eva* navode se pod naslovima *Veliki ženski* i *Veliki muški nosač* [sl. 396].⁶⁷³ U formi monumentalnih figura, oblikovanih prema pripremnim crtežima za fontanu,⁶⁷⁴ uočava se sazrijevanje neoklasicističkog Meštrovićeva stila četvrtoga desetljeća koji prelazi u deskriptivniji, naturalistički stil. Sumarnija obrisna linija i neraščlanjivanje masa – stopala i uzdignutih ruku koje se priljubljuvanjem uz glave stapaju u kompaktni volumen – ostavljaju dojam *non finita*, na tragu Michelangelova kiparskoga tretmana nedovršenih robova. Božidar Gagro zamjećuje kako „(...) Adam i Eva iz 1939. godine nisu bez analogija s monumentalnim Adamom i Evom s portala trogirске katedrale“. U paru skulptura prepoznaje „dublje izravno značenje staroga dalmatinskoga kiparstva za njegov razvoj“, te konstatira kako mu je ono „osiguravalo povijesni oslonac i legitimitet, jačalo je njegovu volju da se afirmira kao subjekt koji predstavlja kulturno postojeći povijesni prostor što ima svoju prošlost, svoje korijene.“⁶⁷⁵

Karijatida koju je izdjeljao 1918. godine u Parizu u palisandrovini kompozicijski nalikuje Evi: podignute ruke prislonjene su uz glavu, tek su noge razdvojene od koljena prema stopalima, ali jednako su postavljene na kružni postament, koji čini sastavni dio skulpture [sl. 397]. Oblikovanje nagoga ženskog tijela veoma je pojednostavljeno, površina drva je uglačana, a cjelokupan dojam – ako se djelo percipira u okviru ekspresionizma, koji je apsolvirao u ratnom razdoblju, i art décoa, koji usvaja upravo u periodu kada skulptura nastaje – jest gotovo naivan Meštrovićev izričaj. Valja podsjetiti i na slično oblikovane *Atlanta I (Nosača I)* i *Atlanta II (Nosača II)* [sl. 325]. Od *Adama* i *Eve* dijeli ih cijelo desetljeće, no oni su razrada iste teme – akta koji je mišljen istovremeno kao zasebna skulptura i dio veće cjeline. Simboličkom nadogradnjom muški i ženski akt postaju prvi par, a dvije muške figure Titani koji nose nebeski svod.

Kad je riječ o formi umjetnički nezanimljivije inačice, kružne fontane s karijatidama bile su popularne u europskim i američkim gradovima u zadnjoj četvrtini 19. stoljeća. U Parizu i drugim francuskim gradovima postavljane su *fontane Wallace* [sl. 398]. Izvori pitke vode

⁶⁷² Mojsije dobavlja vodu iz pećine; Starješine koje prate Mojsija do pećine ponekad se prikazuju uzdignutih ruku u znak zahvalnosti, dok puk pije ili nalijeva posude. Česta tema umjetnosti za cijeloga postojanja kršćanstva: u njoj se vidio znamen duhovnoga osvježanja koje pribavlja čovjek Crkve.

⁶⁷³ U Inventarnoj knjizi umjetnina I u navodu od 1. rujna 1955. djela se navode kao *Adam* i *Eva*. U katalogu *Galerije Ivana Meštrovića u Splitu* iz 1957. skulpture se isto tako imenuju: *Eva*, god. 1939.–1941., drvo, vis. 324 cm; *Adam*, god. 1939.–1941., drvo, vis. 299 cm (bez paginacije). Može se pretpostaviti da je Josip Smrkinić, koji na čelo muzeja dolazi 1955. godine, nadjenao nazive skulpturama.

⁶⁷⁴ Vidi u: „Eva“, u: *Galerija Meštrović – katalog stalnog postava*, (ur.) Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018., str. 131. (kataloška jedinica: Maja Šeparović Palada).

⁶⁷⁵ Božidar Gagro, *Ivan Meštrović*, 1987., str. X.

naziv su dobili po Sir Richardu Wallaceu (1818.–1890.), engleskom kolekcionaru umjetnina i financijeru njihove proizvodnje, koji je načinio idejnu skicu. Razradio ju je francuski kipar Charles-Auguste Lebourg (1829.–1906.): četiri karijatide postavljene na dekorativni postament drže kupolu.⁶⁷⁶ Francuski kipar Frédéric Auguste Bartholdi (1834.–1904.), autor njujorškoga *Spomenika slobodi*, oblikovao je sličnu fontanu s tri karijatide za *International Centennial Exhibition* održanu 1876. godine u Philadelphiji [sl. 399].⁶⁷⁷ Iduće godine otkupila ju je američka vlada, te je postavljena u podnožju administrativne četvrti Capitoll Hill u Washingtonu. Godine 1932. premještena je u blizinu Botaničkog vrta. S obzirom na pokret *The City Beautiful*, jasno je zašto je Meštrović predložio konvencionalnu i omiljenu koncepciju na tragu tih primjera.

Epizoda s prihvaćanjem i odbijanjem Meštrovićeva rješenja za *Speerov memorijal* indikativna je ilustracija odnosa umjetnosti i javnog interesa te ukusa. Ona svjedoči o srazu lobiranja manjinske zajednice s manipuliranim mišljenjem kulturne i šire javnosti. Obje inačice stilom i motivom uklapaju se u Meštrovićev međuratni period neoklasicizma. Da su bile izvedene, bile bi *par excellence* primjer kako bi se Meštrovićev izraz ostvario u formi fontane. Ovako su iza njega ostali zdenci mnogo manjih dimenzija, s početka i kraja karijere: *Zdenac života* u Zagrebu (Beč, 1905., postavljen 1912.),⁶⁷⁸ *Vrelo života u Drnišu* (Beč, 1906., postavljen 1957.) i *Jakovljevi zdenac* u Notre Dameu u Indiani (Notre Dame, 1957., postavljen 1957.) [sl. 400, sl. 20, sl. 401].

5.7. Meštrovićev utjecaj na jugoslavensku spomeničku produkciju u međuratnom razdoblju – definiranje „zagrebačke kiparske škole“ na nekoliko primjera spomenika tematski vezanih uz Prvi svjetski rat

Meštrovićev utjecaj nadilazio je okvire klase na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Tadašnja hrvatska, slovenska i srpska, to jest jugoslavenska skulptura uvelike je

⁶⁷⁶ Više o ovom tipu fontane na mrežnoj stranici društva *La Société des Fontaines Wallace: Sir Richard Wallace and His Fountains*, <https://wallacefountains.org/about-sir-wallace-and-his-fountains/> (pregledano 15. svibnja 2020.)

⁶⁷⁷ Podatci o fontani preuzeti su s mrežne stranice Muzeja američke umjetnosti Smithsonian: *The Bartholdi Fountain*, (sculpture), <https://siris-artinventories.si.edu/ipac20/ipac.jsp?session=1J02H177103Y5.5404&menu=search&aspect=Keyword&npp=50&iipp=20&spp=20&profile=ariall&ri=1&source=~!siartinventories&index=.TW&term=Bartholdi+Fountain+&aspect=Keyword&x=12&y=14> (pregledano 15. svibnja 2020.)

⁶⁷⁸ Moguće je u ideji inačice Speerova memorijala s muškim i ženskim nosačima pretpostaviti pojednostavljenu ideju *Zdenca života*, kojem su se kružnom formom nizali muško-ženski parovi različite dobi.

obilježena njegovim tematskim i stilskim iskazom. Utjecaj je, između ostaloga, bio posljedica njegove dominacije na području javne plastike, osobito one posvećene komemoriranju Velikoga rata. Meštrović je kreirao samo tri ostvarenja o toj temi (*Spomenik zahvalnosti Francuskoj*, *Spomenik neznanom junaku* i *Kanadska falanga*), no još je nekoliko projekata povezano s ratnim događajima, protagonistima i formiranjem Kraljevine SHS: *Pobjednik*, *Kraljev kamen*, spomenici Petru I. Oslobođiocu i reljefi koji komemoriraju toga kralja. Meštrovićev stilski i ideološki vokabular definirali su međuratnu jugoslavensku javnu plastiku, pa tako i onu koja komemorira rat nakon kojega je stvorena nova država. S obzirom na to da se većina kipara formirala na zagrebačkoj Akademiji, analizom ostvarenja hrvatskih i slovenskih kipara moguće je govoriti o svojevrsnoj „zagrebačkoj kiparskoj školi“, čiji se utjecaj širio u drugim jugoslavenskim središtima, pa i izvan granica države.

Stoga se Meštrovićeva nerealizirana „jugoslavenska umjetnička škola“, koju je naumio formirati u sklopu institucionalnoga obrazovanja i kroz praktični rad, može donekle prepoznati u „zagrebačkoj kiparskoj školi“. Ona se očituje u usvajanju glavnih odrednica Meštrovićeve međuratne plastike (klasicizirani monumentalizam) i u prihvatanju religioznih motiva. Za potonju se 1939. godine odlučio Vanja Radauš pri osmišljavanju *Spomenika palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu*, uprizorivši žrtvu poginulih vojnika u motivu Pietá [sl. 402]. U izvedbi spomenika, postavljenoga na zagrebačkom groblju Mirogoj, sudjelovali su kipar Jozo Turkalj (1890.–1943.), koji se prilagodio Radauševu kiparskom stilu i oblikovnom rukopisu, i arhitekt Ivan Zemljak (1893.–1963.). U kiparskom segmentu dominira Radauš, odnosno prema riječima Davorina Vujčića „svojim velikim masama, pokrenutošću i gestama, spomenik je karakteristično Radauševu djelo“.⁶⁷⁹ Ta *Pietà*, opravdano ocijenjena kao jedna od najboljih u hrvatskom kiparstvu, mora se staviti i u kontekst doprinosa Ivana Meštrovića, koji se neprestano vraćao tome motivu. Iako ikonografski okvir diktira kompozicijsko i formalno rješenje, znakovita je sličnost s Meštrovićevom *Pietà* iz 1932. godine za zagrebačku crkvu sv. Marka s Radauševom, koja se manifestira u motivu narodne nošnje, rupca u koji oba kipara zavijaju glavu djevice Marije.

Naglašavajući kako je neposredni morfološki impuls mogao doći iz bliskog okruženja, Radaušev odabir religijskog motiva Davorin Vujčić povezuje sa *Spomenikom Šleskom ustanku* za Katowice u Poljskoj, koji je tih godina dovršavao kipar Antun Augustinčić (1900.–1979.).⁶⁸⁰ *Pietà* je bila jedna od neizvedenih figuralnih grupa koje su trebale stajati s prednje i stražnje strane postamenta na kojem je postavljena konjanička figura maršala Piłsudskoga [sl. 403].

⁶⁷⁹ Davorin Vujčić, „Mirogojski opus Vanje Radauša“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 30 (2010.), str. 60.

⁶⁸⁰ Isto, str. 64–65.

Augustinčić je neizvedeni projekt osmislio u suradnji s arhitektom Dragom Galićem (1907.–1992.). Kipar je spomeničku cjelinu pozicionirao na kvadratični plato s prilaznim stubama, a središnju konjaničku figuru, postavljenu na vrhu visokoga postamenta, okružio s četiri figuralne grupe: s prednje strane postamenta tri grupe predstavljaju ustanike, a sa stražnje je strane Augustinčić istaknuo *Pietà*, odnosno scenu u kojoj šleska mati oplakuje mrtvog sina [sl. 404].

Sa spomeničkom plastikom koja komemorira Prvi svjetski rat može se povezati veoma opsežan segment posvećen kralju Aleksandru I. Karađorđeviću (Ujedinitelju), prvom vladaru Kraljevine Jugoslavije. Augustinčić je pristupio tom zadatku osmislivši spomenik postavljen 1940. godine na Trgu oslobođenja u Somboru, u čast kralju i vrhovnom zapovjedniku vojske koja je 1918. godine oslobodila grad. Spomenik se sastojao od uspravnog postolja i konjaničke figure [sl. 405].⁶⁸¹ Kralja Aleksandra prikazao je kao gologlava jahača u vojničkoj uniformi koji lijevom rukom drži uzde i zauzdava snažna konja u pokretu, a desnom rukom uvis podiže mač. Na bočnim stranama kamenog postolja bio je smješten po jedan brončani reljef: na jednome je prikazan ulazak kralja Aleksandra u Sombor, a na drugome je, u dinamičnoj kompoziciji isprepletenih figura konjanika, prikazana bitka između Srba i Turaka na Kosovu. Rješenje je, s obzirom na kompoziciju konjanika i reljefa, usporedivo s jednom od inačica Meštrovićeva *Spomenika Simonu Bolivaru* [sl. 382]. Stilizirana artikulacija tijela i draperije, ritmičnost i linearnost *Indijanaca* i *Spomenika zahvalnosti Francuskoj*, približit će Meštrovićev monumentalizam koncem dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. stoljeća značajkama art décoa [sl. 349, sl. 368, sl. 364]. Razmatrajući tu stilsku tendenciju u međuratnom hrvatskom kiparstvu Irena Kraševac uočava kontinuitet secesijske stilizacije koja se „stvrđuje“ pod utjecajem konstruktivizma i neoklasicizma prelazeći tako u svojevrstan art déco.⁶⁸²

Tim je smjerom krenuo i slovenski kipar Lojze Dolinar (1893.–1970.) s prijedlogom za *Spomenik palim đacima – vojnicima* koji je osvojio drugu nagradu žirija, dok je prvu dobio hrvatski kipar s beogradskom adresom Petar Pallavicini (1886.–1958.). U Skopju je 1935. ipak postavljen Dolinarov spomenik, koji stilizacijom ženske figure, *Domovine*, koja vodi u bitku učenike, te naglašavanjem bočne strane kompozicije postavljene na visoki postament odaje utjecaj *Spomenika zahvalnosti Francuskoj* [sl. 406].⁶⁸³ Lojze Dolinar, koji je 1929. godine izjavio da je „Meštrović najjači kipar na svijetu“, svoje je priklanjanje uzoru osvjedočio i nešto ranijim *Spomenikom kralju Petru I.*, postavljenim 1931. godine u Ljubljani, na kojem se, prema

⁶⁸¹ Davorin Vujčić, *Priče o spomenicima: Skice i modeli za spomenike u stalnom postavu Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec: Muzeji Hrvatskoga zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2015., str. 9.

⁶⁸² Irena Kraševac, „Hrvatsko kiparstvo“, 2011., str. 120.

⁶⁸³ Špelca Čopič, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana: Moderna galerija, 2000., str. 126, 128.

Damiru Globočniku, jasno očituje meštrovićevska neoklasicistička stilizacija [sl. 407].⁶⁸⁴ Ona je dodatno bila naglašena načinom postavljanja koji je predložio Jože Plečnik – impostacijom na stube koje vode do gradske vijećnice. Izvedba je bila ponuđena Meštroviću, koji ju je odbio zbog velike zaposlenosti. Savjetovao je da se projekt povjeri Dolinaru „koji je“, prema njegovu mišljenju, „imao svu sposobnost da ovaj projekt bude što profesionalniji i umjetnički“.⁶⁸⁵

Religijskom motivu kao metafori ratnih stradanja pribjegao je i Meštrovićev zagrebački student Slovenac Petar Loboda (1894.–1952.). On je za *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu* za Breznicu, osmišljen prema ideji Jože Plečnika, oblikovao kompoziciju koja asocira na oltar sa sv. Kristoforom koji nosi dijete Isusa [sl. 408]. Loboda je pomogao Meštroviću pri izradi *Spomenika Grguru Ninskom* i *Indijanaca*. U njegovim radovima snažno se odražava utjecaj slavnoga profesora. Tako je i pri oblikovanju kipa sv. Kristofora Meštrovićevu nabijenu, monumentalnu muskulaturu provukao kroz obrazac barokne kompozicije.

Meštrovićev se utjecaj na jugoslavensku spomeničku plastiku širio izravnim preuzimanjem ili variranjem njegovih spomeničkih rješenja i drugih radova, uključivanjem mladih kipara u izvedbu projekata, preko njegove profesorske uloge i kroz spomenute izravne sugestije za izbor izvođača. Na navedenim primjerima – a moglo bi ih biti još i među drugim kiparima s područja tadašnje Kraljevine – evidentna je dominacija stilskih obrazaca koje je u vizualnu prezentaciju povijesti i ideologije nove nacije uveo hrvatski kipar. Kao što je zaključila Špelca Čopić, Ivan Meštrović bio je središnji kreator nacionalnoga skulptorskog programa u novoj jugoslavenskoj državi, i malo tko mu se mogao oduprijeti.⁶⁸⁶ Određeni su kodovi njegova monumentalizma i realizma transponirani i u iduće razdoblje – prvi val socijalističkog realizma. Uz Meštrovića u produkciji spomeničke plastike dominira i Antun Augustinčić. Zahvaljujući vrlo čestim sudjelovanjima i osvajanjima javnih natječaja za spomenike širom svijeta, on se nameće kao majstor spomenika, poglavito konjaničkih, što će mu donijeti status državnoga kipara. Srodnosti opusa usklađenih s neoklasicizmom i uvođenjem religijske tematike mogle bi se nazvati Meštrovićevom kiparskom školom. Zbog njegove profesorske uloge, činjenice da je većina spomenutih kipara stasala na zagrebačkoj Akademiji, uloge Vanje Radauša i dominacije Antuna Augustinčića, opravdano je ovaj segment javne skulpture povezati s institucijom koja će iznjedriti autore poput Vojina Bakića (1915.–1992.) i druge kipare poslijeratne generacije. U tom smislu moguće je govoriti o tradiciji „zagrebačke kiparske škole“ koja je ostvarila

⁶⁸⁴ Damir Globočnik, „Spomenik kralju Petru I. v Ljubljani“, u: *Zgodovinski časopis* 149 (2014.), str. 97.

⁶⁸⁵ Isto, str. 90.

⁶⁸⁶ Špelca Čopić, *Javni spomeniki*, 2000., str. 133.

zamjetan utjecaj na spomeničku produkciju prve i druge Jugoslavije, poglavito u vidu monumentalizma i plastičke transformacije prikaza državotvornih narativa – od klasičnoga realizma do apstrakcije.

5.8. Nekoliko primjera recepcije Meštrovićeva neoklasicizma i monumentalizma u javnoj plastici u srednjoj i sjevernoj Europi

Ivan Meštrović je zahvaljujući uspjesima sa spomenicima u domovini i u Sjedinjenim Američkim Državama stekao ugled i utjecao na međuratnu europsku produkciju javne plastike. Pojedini primjeri recepcije u djelima drugih autora ili pak njegovo isticanje kao uzora koje je dolazilo od žirijā za podizanje spomenikā, zorno govore o njemu kao o jednom od najistaknutijih propagatora ideala neoklasicističke, monumentalne javne skulpture. Zanimljiva je bila njegova uloga u žiriju – čiji je on bio jedini stani član – koji je izabrao rješenje Bohumila Kafke za praški *Spomenik Janu Žižki*. Meštrovića je s češkim kiparom povezivalo višedesetljetno prijateljstvo i kolegijalno poštovanje,⁶⁸⁷ a iz toga je proisteklo Meštrovićevo zauzimanje da se u sklopu natječaja – tijekom kojega se pokušavalo utjecati na Kafku – poštuje njegova umjetnička sloboda. U protokolu o savjetovanju eksperata od 1. srpnja 1932. navodi se:

„Maestro Meštrović izjavljuje da se potpuno slaže s mišljenjem prof. Švabinskoga i prof. Matějčka o umjetničkoj vrijednosti Kafkinog modela. Sa svog gledišta on pak stavlja naglasak na to da autoru pri izvedbi bude ostavljena potpuna sloboda kako bi svoju predodžbu mogao doista stvaralački, umjetnički i živo realizirati. Budući da je pogledao mjesto gdje spomenik treba stajati, nalazi da je visina spomenika (kipa) od osam metara minimalna... (...) Prof. Švabinský naglašava težinu ocjene prof. Meštrovića koji je već izveo slične stvari u svijetu. Prof. Meštrović ponovno napominje zahtjev za umjetničkom slobodom za kipara koji mora stvoriti definitivni divovski kip zajedno s arhitektom u stvaralačkoj svježini i prema svom viđenju.“⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ Bohumil Kafka (1878.–1942.), češki kipar i pedagog. Studirao kiparstvo u Pragu kod Josefa Václava Myslbeka, nakon čega odlazi u Beč i Pariz. Živio i radio u Londonu, Berlinu i Rimu, prije nego što se skrasio u Pragu. Na početku karijere bio je pod utjecajem Augusta Rodina, kod kojega je proveo neko vrijeme. Proslavio se i kao animalist. Opširnije o odnosu dvojice umjetnika: Barbara Vujanović, „Ivan Meštrović“, (2018.), str. 6–58.

⁶⁸⁸ Petr Wittlich, *Bohumil Kafka – Příběh sochaře (1878–1942)*, Prag: Karolinum, 2014., str. 256. Prijevod Marijan Lipovac.

Spomenik od 9 metara visine, na kojem je Kafka radio od 1931. do 1941. godine (otkriven je 1950.), ubraja se među najviše na svijetu [Sl. 409]. Odlikuje ga detaljistički i realističan prikaz Jana Žižke (oko 1360.–1424.), češkoga generala i vođe husita. Smjernice na kojima je Meštrović inzistirao – sloboda, hiperdimenzioniranost, usklađen odnos spram okolnoga prostora – bili su postulati prema kojima je i sam razrađivao projekte.

Njegov se utjecaj, što dosad u hrvatskoj literaturi nije bilo isticano, protezao do sjevera Europe. Kipar Kārlis Zāle,⁶⁸⁹ jedan od najznačajnijih latvijskih umjetnika 20. stoljeća, držao je svojim uzorima Egipćane, Michelangela, Rodina, Barlacha i Meštrovića.⁶⁹⁰ S njegovim se radovima upoznao preko njemačkoga časopisa *Die Kunst*, pa latvijski povjesničari umjetnosti upozoravaju na mogući utjecaj monumentalizma i arhaizma *Kosovskoga ciklusa* na Zāleove reljefe na Vojnom groblju (1924.–1936.) u Rigi [sl. 410].⁶⁹¹ Sličnost s Meštrovićevim herojima iz prvoga desetljeća, ali i s Metznerovim *Spomenikom Bitki naroda* u Leipzigu (1913.) [sl. 174],⁶⁹² moguće je uočiti u arhaičnoj stiliziranosti muskulature ratnika koji čine glavnu skupinu monumentalnoga *Spomenika slobodi* (1930.–1934.), otkrivenog 1935. godine u središtu Rige [sl. 411]. Riječ je o zornom primjeru kako je Meštrovićev monumentalizam arhaističke faze utjecao na europski međuratni monumentalizam. Meštrovićeva poveznica s latvijskim kiparom isticana je u monografiji koja je o njemu objavljena za njegova života.⁶⁹³ U međuratnom razdoblju latvijska kulturna sredina pratila je Meštrovićevu recentnu produkciju. U onodobnim pregledima umjetnosti reproducirana su ostvarenja poput *Spomenika Grguru Ninskom*, a analiza njegova stvaralaštva dotiče se doticaja s pariškim kiparima, ukotvljenosti u klasičnoj tradiciji, te sklonosti monumentalizmu i sintezi kiparskoga i arhitektonskog izričaja.⁶⁹⁴ Veoma

⁶⁸⁹ Kārlis Zāle (1888.–1942.), pohađao je Kazansku umjetničku školu pod vodstvom ruskoga kipara Aleksandra Matejeva. Tijekom 1914. godine pohađao je privatne sate crtanja u Moskvi, a godinu poslije je proveo na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Sankt Peterburgu. Godine 1921. odlazi na usavršavanje u Njemačku, gdje se upoznaje s konstruktivizmom i kubizmom. Godine 1923. vraća se u Rigu. Skupa s Arnoldsom Dzirkalisom pokrenuo je prvi latvijski umjetnički časopis, *Laikmets*. Do 1940. godine predavao je na Latvijskoj akademiji primijenjenih umjetnosti. Poznat je po spomenicima i monumentalnim građevinama. Vidi u: Eduards Kļaviņš, „The Participation of Latvian Artists in Soviet Russian Art Life during the Civil War and the Early Post-War Years“, u: *Art History of Latvia V - Period of Classical Modernism and Traditionalism 1915–1940*, (ur.) Eduards Kļaviņš, Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2016., str. 48–49.

⁶⁹⁰ O tome više u: Eduards Kļaviņš, „Sculpture“, u: *Art History of Latvia V - Period of Classical Modernism and Traditionalism 1915–1940*, (ur.) Eduards Kļaviņš, Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2016., str. 339.

⁶⁹¹ Isto, str. 292.

⁶⁹² Isto.

⁶⁹³ Vidi u: Jānis Siliņš, *Kārlis Zāle*, Rīga: Valters un Rapa, 1938., str. 35.

⁶⁹⁴ „Umjetnost jugoslavenskoga kipara Ivana Meštrovića (rođ. 1883.), dalmatinskoga kipara, razvijala se izvan granica njegove domovine, prvo je studirao u Beču, a kasnije se pridružio Parižanima Rodinu, Bourdelleu i Maillolu. Njegovu dinamičnu aktivnost možemo podijeliti u četiri glavne faze. Na početku je djelovao u duhu bečke secesije, oko 1908. godine na njega je utjecala grčka arhaika (tada je napravio ogroman *Spomenik Kosovskoga polja*, koji je, međutim, ostao nerealiziran). Meštrović je rektor zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti i izvodi velika monumentalna djela, njegov umjetnički jezik duhovno je produbljen. Sada umjetnik

se precizno ocrtava Meštrovićeva uloga širitelja tendencija francuskoga i bečkog umjetničkoga kruga i klasične tradicije. On je te elemente uobličio u vlastiti stilski izričaj, kojim je obilježio međuratno europsko kiparstvo, što zorno dokazuju dva primjera: doticaji s češkom i latvijskom spomeničkom produkcijom tridesetih godina prošloga stoljeća.

5.9. Početci i načela arhitektonske prakse Ivana Meštrovića u međuratnom razdoblju

Meštrovićev interes za arhitekturu može se pratiti od njegovih prvih kreativnih promišljanja. Milan Marjanović 1925. godine bilježi: „(...) on je od prvog časa osjetio usku vezu između skulpture i arhitekture i htio je da oboje izuči. U tome je on bio bez sumnje inspirisan njegovim prvim dojmovima koje je on dobio u svojem djetinjstvu, posmatrajući katedralu u Šibeniku, a kasnije proučavajući djela antike“.⁶⁹⁵ Povoljan zamah mogućnosti prepletanja različitih, a opet bliskih disciplina, dobio je na bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti u čijem je programu – koji je osmislio austrijski kipar i slikar Peter Strudl (oko 1660.–1714.) – propisano povezivanje slikarstva, kiparstva i arhitekture, prema načelu baroknoga *Gesamtkunstwerka*.⁶⁹⁶ Djelovanje njegova profesora Friedricha Ohmanna odlikovalo je skladno povezivanje klasicističkoga stila s modernim tendencijama i formama škole Otta Wagnera (1841.–1918.). I taj je arhitekt i profesor utjecao na Meštrovićevo formiranje, napose kad je riječ o jačanju interesa za modernu arhitekturu i povezivanju kiparstva i arhitekture. Obilježio ga je i u pogledu preferiranja forme centralne građevine.⁶⁹⁷ Sukladno toj podlozi i iskustvu dalmatinske i šire antičke baštine te utjecaju drugih razdoblja i podneblja, Meštrović je u arhitekturi razvio širok eklektički dijapazon derivacija najrazličitijih uzora. Grgo Gamulin ovako je sažeo razvojni tijek:

„Što se o njegovoj arhitekturi još može reći? Da je dah secesije dugo vukao sa sobom, da ga je naša obala ipak nadahnula klasikom, te da je osjetio i utjecaj ‘ortogonalne’ moderne arhitekture, da je također osjetio i ‘anakronizam’ koji nije mogao izbjeći. On je, naprosto, nastavio tokove

rješava kiparske probleme zajedno s arhitektonskima, ponajprije težeći njihovoj sintezi.“ *Mākslas vēsture, Rīgas pilsētas mākslas mūzeja direktora akadēmiķa profesora V. Purvīša vispārējā redakcijā*, (ur.) Visvalds Pengerots, Rīga: Grāmatu draugs, 1934., str. 406. Prijevod B. V.

⁶⁹⁵ Milan Marjanović, *Preci i mladost Ivana Meštrovića*, New York, 1925. Meštrovićeva stara hemeroteka, Arhiv Atelijera Meštrović, otkinuti brojevi stranica.

⁶⁹⁶ Više o ulozi arhitekture u Meštrovićevu formativnom bečkom razdoblju u: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović*, 2002., str. 27–30.

⁶⁹⁷ Vidi u: Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 10.

koje je u svojoj mladosti zatekao i stvorio je svoj određeni način, pročišćavajući ga sve više (sve do Njegoševa mauzoleja na Lovćenu).“⁶⁹⁸

Maksimalno pročišćenje postigao je s Domom hrvatskih likovnih umjetnosti, koji je za razliku od spomenutog mauzoleja lišio posvema bilo kakve dekoracije. Radovan Ivančević zapisao je o građevini sljedeće: „Meštrovićevo arhitektonsko djelo u kojem nema ni traga naznake udjela kipara, apsolutizirani arhitektonski izraz.“⁶⁹⁹ Meštrovića arhitekta ne može se shvatiti bez uvažavanja dvostrukog obrazovanja i pripadanja ponajprije kiparskoj disciplini. Valja podsjetiti i na rano, praktično iskustvo stečeno u klesarskoj radionici Pavla Bilinića (1860.–1954.) u Splitu 1900. godine, odnosno na njegovo sudjelovanje u obnovi Dioklecijanova mauzoleja i zvonika splitske katedrale.

Intenzivna povezanost skulpture i arhitekture postignuta u antici bila je uzor i sljedećim razdobljima. Kod Meštrovića se gdjekad to načelo očituje u korištenju klasičnih dekorativnih elemenata, a zamjetno je i davanje spomeničkoj plastici arhitektonskoga okvira, određenoga snažnim antičkim predznakom. Ana Deanović precizno je prepoznala da je ishodište Meštrovićeve memorijalne arhitekture, ali i njegove arhitekture općenito, bio *Vidovdanski hram*, kojim je iskazao sklonost citiranju arhitektonskih elemenata kasnoantičkog Dioklecijanova mauzoleja, Peristila i romaničkog zvonika splitske katedrale.⁷⁰⁰ Tim se projektom Meštrović vrlo rano pozicionirao kao arhitekt koji može odrediti smjer buduće jugoslavenske arhitekture. Kosta Strajnić 1919. godine zapisuje:

„Njegova arhitektura jasno pokazuje kako Meštrović skulptor ni malo ne zaostaje za Meštrovićem arhitektom. On je originalni arhitekt baš kao i originalni skulptor. Tvorac ne samo nacionalne skulpture nego i nacionalne arhitekture. Treba znati da se pre njega nije moglo govoriti o kakvom nacionalnom stilu ni u našoj skulpturi, ni u našoj arhitekturi. Iz prostoga razloga, jer ga nije bilo. (...) Meštrović je postao nacionalan ne zato što se inspirisao na narodnoj pesmi nego što je uspeo doći do originalnog skulptorskog i arhitektonskog izraza.“⁷⁰¹

Njegov utjecaj na arhitekturu valja razlučiti po drugačijim parametrima od onih prema kojima se shvaća utjecaj na međuratno hrvatsko, to jest jugoslavensko kiparstvo. Prvo,

⁶⁹⁸ Grgo Gamulin, *Povijest umjetnosti*, 1999., str. 178.

⁶⁹⁹ Radovan Ivančević, „Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića“, u: *Život umjetnosti*, 43–44, (1988.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 48.

⁷⁰⁰ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 17.

⁷⁰¹ Kosta Strajnić, *Ivan Meštrović*, 1919., str. 18.

Meštrović je neposredno usmjerio razvoj hrvatske moderne arhitekture tako što je potpomogao osnivanje Arhitektonskog odjela 1926. godine pri zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Drugo, Meštrović je projekte razvijao kroz suradnju s arhitektima. To su Drago Ibler (nacrt za ulazna vrata obiteljske kuće u Mletačkoj 8 u Zagrebu, 1925.; neostvareni projekt Banske palače za Split, 1931.; konzultant na projektu Doma hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.), Viktor Kovačić (nadgledanje adaptacije kuće u Mletačkoj 8, 1924.), Harold Bilinić (Gospa od Anđela u Cavtatu, 1921.–1922.; neizvedena crkva Krista Kralja u Trnju, 1922.; Njegošev mauzolej na Lovćenu, 1924.–1974.; adaptacija kuće u Mletačkoj 8, 1920.–1924.; Galerija umjetnosti i uređenje Akademikoga trga u Zagrebu, 1925., crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, 1926.–1930.; Meštrovićeva vila u Splitu, 1931.–1939.; *Spomenik neznanom junaku*, Beograd, 1934.–1938., crkva Naše Gospe u Biskupiji kraj Knina, 1937.; neizvedena župna crkva sv. Ćirila i Metoda na Sušaku, Rijeka, 1938.–1940.; Crikvine – Kaštilac u Splitu, 1939.–1941.), Lavoslav Horvat (crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, 1926.–1930.; Meštrovićeva vila u Splitu, 1931.–1939.; Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.; neizvedena crkva Krista Kralja u Trnju, 1936.,⁷⁰² neizvedena župna crkva sv. Ćirila i Metoda na Sušaku, Rijeka, 1938.–1940.), Fabijan Kaliterna (Meštrovićeva vila u Splitu, 1931.–1939.), Zvonimir Kavurić (Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.), Ivan Zemljak (Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.), Nikola Molnar (Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.), Lav Kalda (Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.), Ante Barać (nadzorni inženjer za crkvu Naše Gospe, Biskupija kod Knina, 1937.–1938.). U Meštrovićeve suradnike ubrajaju se i graditelji: Stjepan Uršić (adaptacija kuće u Mletačkoj 8, 1920.–1924.), Josip Žanko (adaptacija kuće u Mletačkoj 8, 1920.–1924.) i Marin Marasović (Meštrovićeva vila u Splitu, 1931.–1939.; Dom hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu, 1934.–1938.; Crikvine – Kaštilac u Splitu, 1939.–1941.). S inženjerima Stevanom Živanovićem i Robertom M. Murkom surađivao je na gradnji *Spomenika neznanom junaku*.

Koristeći njihovo praktično znanje i sklonost ka uporabi vokabulara klasičnih formi, Meštrović je sukladno vlastitu shvaćanju arhitekture i umjetnosti stvorio reprezentativan i važan opus, u kojem je obuhvatio stilske pojave monumentalnoga neoklasicizma (Meštrovićeva vila i Banska palača za Split) [sl. 412, sl. 413] i ogoljenoga klasicizma (prva inačica crkve Krista Kralja u Trnju, Dom hrvatskih likovnih umjetnika) [sl. 414, sl. 415]. Njegov specifični iskaz, za koji je moguće predložiti naziv eklektički monumentalizam, uključuje i ove elemente:

⁷⁰² Od cijelog je predviđenoga kompleksa izvedena samo kriptu, koja je i danas u sakralnoj funkciji.

antičke i ranokršćanske (crkva Presvetog Otkupitelja) [sl. 416], antičke i mezopotamske (*Spomenik neznanom junaku*) [sl. 417], helenističke (neizvedena inačica Njegoševa mauzoleja) [sl. 418], antičke i staro-egipatske (Njegošev mauzolej) [sl. 419], elemente starohrvatske i srednjovjekovne tradicije (crkva Naše Gospe i crkva sv. Ćirila i Metoda). [sl. 420, sl. 421]. S obzirom na ove raznolikosti – a i na obrazovanje autora i njegov kolaborativni načina rada – riječ je o doista jedinstvenoj pojavi u povijesti moderne hrvatske, europske i svjetske arhitekture. Projekti su razrađivani i ostvarivani drukčije nego u njegovim kiparskim radionicama: fina i funkcionalna razrada nacрта bila je prepuštena suradnicima, a Meštrović je zadavao osnovne parametre forme i stilske profilacije.

5.9.1. Odnos spomeničke plastike i arhitektonske produkcije Ivana Meštrovića

Meštrovićev spomenički opus nije moguće u potpunosti shvatiti bez usporedbe s njegovim arhitektonskim ostvarenjima. Način pozicioniranja spomenika i građevina u postojeće urbano tkivo i inzistiranje na simetriji i ravnoteži pokazuje gotovo istovjetna načela, koja se prilagođavaju postulatima neoklasicizma i monumentalizma. U kiparevu razmišljanju o postavljanju *Strossmayerova spomenika* ispred stražnjega pročelja zgrade Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (danas HAZU) u Zagrebu, otkriva se njegovo razumijevanje povezanosti arhitekture i spomeničke skulpture: „Nastranu da se ovdje radi o Štrosmajerovu spomeniku; ali svaki pravi spomenik je arhitektura ili nakit arhitektonskoj cjelini, a ne parku, – u park može doći kaka vila, kakav satir ili slično, u mramoru sa stablima i zelenilom, a ne jedna strogo držana figura u bronzi, čije lice znači čitavu epohu jednom narodu.“⁷⁰³ Meštrovićeva kiparska samosvijest došla je do izražaja u raspravi o projektu Zemunškoga mosta:

„(...) oni kanda ne znaju da su baš najljepši primjeri u arhitekturi izrađeni od skulptora i da je čista umjetnička strana u arhitekturi tako usko vezana uz plastičnost za koju baš skulptor mora imati najistančaniji osjećaj. Koliko je teško zamisliti modernu konstrukciju bez inženjera, tako je teško zamisliti da jedan inženjer saznao nešto lijepo bez arhitekta ili drugog umjetnika s plastičnim osjećajima.“⁷⁰⁴

⁷⁰³ Ivan Meštrović, „Mesto za Štrosmajerov spomenik“, 1925., str. 342.

⁷⁰⁴ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 32.

Meštrović je u svojim najambicioznijim spomeničkim projektima, poput *Spomenika maršalu Piłsudskom*, povezivao kiparsko rješenje s arhitektonskim okvirom. Ljiljana Kolečnik taj koncept i projekt za Bukurešt uspoređuje sa sličnim suvremenim rješenjima, koja polaze od modela zatvorenoga ili poluzatvorenoga kružnog trga sa spomenikom kao plastičkim akcentom u središtu, navodeći primjere urbanističko-arhitektonskih rješenja talijanskog arhitekta Giuseppea de Finettija (1933.–1935.), njegove prijedloge za Milano: Porta delle Milizia, Piazza dell'Arena i preoblikovanje gradskoga centra.⁷⁰⁵ Kad je riječ o režimski iniciranoj arhitekturi i spomeničkoj plastici, valja se pozvati na tezu francuskog arhitekta Andréa Lurçata (1894.–1970.), koju je iznio promišljajući sovjetsku arhitekturu 1930-ih godina. Prema njegovu mišljenju spomenik je „izraz cijeloga društvenoga sistema i stoga raspoloživ da ga svi koriste, zapravo on je simbol raspoloživosti“.⁷⁰⁶ On smatra da bi se arhitekt trebao okrenuti spomeniku kako bi u njemu ponovno otkrio univerzalne zakone arhitekture, koji su sveobuhvatni i totalitarni.⁷⁰⁷ Arhitektura u spomeniku, upozorava Lurçat, ne susreće ništa osim arhitekture.⁷⁰⁸

Univerzalnost, sveobuhvatnost i totalitarnost zakona arhitekture ostvareni su na primjeru Doma hrvatskih likovnih umjetnika. Meštrovićev paviljon, koji daje snažan urbanistički pečat donjem dijelu Zagreba,⁷⁰⁹ zbog svoje forme – univerzalnosti i inkluzivnosti kružnice, monumentalne pročišćenosti građevine i njezine dominacije okolnim prostorom – bio je atraktivan političkim, društvenim i umjetničkim sustavima koji su mu dodjeljivali različite funkcije: izložbenoga, sakralnoga pa ponovno izložbenoga prostora [sl. 422].⁷¹⁰ Građevina je zbog toga pretrpjela *damnatio memoriae*. Ta *osuda uspomene* ostvarivala se dodavanjem i

⁷⁰⁵ Meštrović je za Piłsudskoga i za spomenik kralju Ferdinandu predvidio čisti prstenasti oblik građevine s pravokutnim stupovima koji se izmjenjuju s glatkim zidanim masama. Vidi u: Ljiljana Kolečnik, „Neostvoreni Meštrovićev spomenik Jozefu Piłsudskom za Varšavu“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 19 (1995.), str. 153; Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 33.

⁷⁰⁶ Franco Borsi, *The monumental era*, 1987., str. 40.

⁷⁰⁷ Isto.

⁷⁰⁸ Isto.

⁷⁰⁹ Zgrada je, prema Radovanu Ivančeviću, jedno je od triju voluminoznih uporišta orijentacijskog trokuta kojemu druga dva vrha fiksiraju katedrala na Kaptolu i neboder na Trgu Republike (danas Trg bana Jelačića). Vidi u: Radovan Ivančević, „Kružna forma“, 1988., str. 58.

⁷¹⁰ Dom hrvatskih likovnih umjetnika funkcionirao je kao izložbeni prostor od 1938. do 1941. godine. Potom je prenamijenjen u džamiju (1944.–1945.), što je uvjetovalo preinake u interijeru i eksterijeru. Nakon oslobođenja Zagreba, 1945. godine, zgrada je nakratko dana na korištenje likovnim umjetnicima, i u njoj je koncem 1948. održana izložba Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Ujesen 1949. u paviljon se useljava Muzej narodnog oslobođenja, koji je kasnije preimenovan u Muzej revolucije naroda Hrvatske, uklanjaju se uglavnom sve dogradnje i dekoracije, dograđuju se nove. Godine 1993. paviljon se vraća Hrvatskom društvu likovnih umjetnika. Recentna literatura o povijesti i ulozi građevine: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018.; *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 18. 12. 2018.–31. 3. 2019.), (ur.) Barbara Vujanović, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2019.

oduzimanjem elemenata u interijeru i eksterijeru, kojima se negirala prijašnja funkcija i značenje građevine. Događivanjem minareta, fontane, prekrivanjem kupole, mijenjanjem unutrašnjosti dekorativnim elementima i rušenjem određenih dijelova, poništila se namjena izložbenoga prostora [sl. 423]. Isto to učinjeno je preinakom u Muzej revolucije, zbog čega se ruše dodatci iz prethodnog perioda i dodaju novi elementi [sl. 424]. Kada je početkom 1990-ih i 2000-ih zgrada vraćena u prvotnu funkciju nije u potpunosti postignuta istovjetnost prvotnoga stanja, jer je Meštrovićev reljef s prikazom kralja Petra I. Oslobodioca, koji se nalazi iznad ulaza u središnju glavnu dvoranu (današnju Galeriju Bačva) [sl. 425], ostao zazidan, baš kao što su prekriveni drugi slojevi prošlosti – dekoracija džamije i freska Ede Murtića nastala za potrebe Muzeja revolucije. Meštrovićev projekt, koji je sâm bio translacija spomenika u arhitekturu, odnosno u arhitektonski spomenik,⁷¹¹ utjelovio je, ponajviše zbog uvjerljivosti i snage svoje klasične forme, u potpunosti spomenutu Lurčatovu tezu simbola raspoloživosti – spomenika, ali i arhitekture.

Paviljon se tijekom nekoliko razdoblja, obilježenih različitim političkim ideologijama, potvrdio kao izraz cijeloga društvenog sistema. To je bilo moguće zbog prihvatljivosti klasičnih premisa, shvaćenih u apsolutnom i apstraktnom smislu interpretacije tradicije, to jest u shvaćanju esencije konstruktivne vrijednosti monumentalnoga *tholosa*. Meštrović ne inzistira na nepotrebnjoj, dekorativnoj deskriptivnosti, koja bi u ovako definiranom kontekstu cjeline djelovala poput neuvjerljiva *pastiša*. On nadilazi svoju uobičajenu potrebu za eklekticismom. U skladu s estetikom ogoljeloga klasicizma odlučuje se za potpuno pročišćenje ideje antičke arhitekture, odričući se ornamentalnosti i dekorativnosti. Na taj način uspijeva njezinu snagu i simboliku prenijeti u modernu arhitektonsku paradigmu i u kontekst i potrebu zagrebačkog urbanizma. Odlučno ga redefinira arhitektonskom intervencijom, koja postaje glavna točka usmjeravanja (i današnje) komunikacije u tom dijelu grada.

⁷¹¹ Krajem 1927. godine osnovan je Akcijski odbor za podizanje spomenika kralju Petru I. u Zagrebu. Tri godine kasnije Meštrović dobiva narudžbu za konjanički kip. Kipar predlaže da se umjesto spomenika podigne Dom umjetnosti, a da se kralju, kao kompromis, postavi reljef u unutrašnjosti. Hrvatsko društvo umjetnosti „Strossmayer“ i Odbor za podizanje spomenika kralju Petru I. Velikom Oslobodiocu u Zagrebu postižu 1933. sporazum kojim je ideja prihvaćena, a Meštroviću povjerena izvedba idejne skice.

5.9.2. Meštrovićeva arhitektonska ostvarenja u kontekstu hrvatske i međunarodne arhitekture neoklasicizma

Meštrovićev arhitektonski opus potrebno je prije svega shvatiti u kontekstu tadašnje domaće i međunarodne neoklasicističke arhitektonske produkcije. Valja podsjetiti na samorazumljivu, no ključnu misao britanskoga povjesničara arhitekture Johna Summersona (1904.–1992.). On ističe kako klasična arhitektura ima korijene u antici, u grčkom i rimskom svijetu, i to u arhitekturi grčkih hramova, te u religijskoj, vojnoj i civilnoj arhitekturi Rimljana.⁷¹² Autor podsjeća da je klasična ona arhitektura čiji su dekorativni elementi izravno ili neizravno derivirani iz arhitektonskog vokabulara antičkoga svijeta.⁷¹³ Meštrovićeva stambena arhitektura (atrij obiteljske kuće u Mletačkoj 8 u Zagrebu, obiteljska vila u Splitu) [sl. 426, sl. 427], neki sakralni objekti (prva inačica crkve Krista Kralja u Zagrebu, klaustar Meštrovićevih Crikvina – Kaštilca) [sl. 414, sl. 428] i civilna arhitektura (zgrada Banske palače u Splitu, Dom hrvatskih likovnih umjetnika) [sl. 413, sl. 415], ispunjavaju jedan ili oba kriterija.

Meštrović 20-ih godina prošlog stoljeća razvija svoju tipologiju spomeničke i javne plastike – od tipiziranoga konjanika za reljefne prikaze i punu plastiku do popratnoga repertoara krilatih boginja koje u svakom periodu simboliziraju pobjede, a time i nužno blagostanje. Utvrđeni spomenički leksik primjenjuje za različite državne sisteme sve do konca četvrtoga desetljeća. Kao arhitekt Meštrović uspostavlja tipologiju formi, redova, te dosljednu razradu funkcionalnih i dekorativnih elemenata. I u tom opusu ostvarenom u suradnji s drugim arhitektima, koji su razvijali i dorađivali njegove zamisli, primjećuje se sklonost određenoj tipologiji. Najizrazitija karakteristika Meštrovićeve arhitekture jest dosljedno variranje forme i funkcije antičkoga hrama, bilo da u potpunosti zgradu osmišljava kao derivaciju toga tipa građevine – *tholosa*, peristilnog ili peripternog hrama, ili da djelomice primjenjuje formu pročelja hrama.

Referiranjem na klasične redove pri koncipiranju monumentalnih građevina javne i privatne namjene, Ivan Meštrović uklapa se u arhitekturu neoklasicizma, to jest „klasiciziranoga modernizma“, jednoga od stilskih pravaca koji su redefinirali urbanističku situaciju u Zagrebu, Splitu, Rijeci i drugim hrvatskim gradovima. Upravo je Viktor Kovačić u hrvatskom, a pogotovo u zagrebačkom kontekstu svojim arhitektonskim i urbanističkim zahvatima, još od prijedloga regulacije zagrebačkoga Kaptola 1908. godine, među prvima

⁷¹² John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Thames & Hudson, London, 2014., str. 7.

⁷¹³ Isto, str. 8.

inzistirao na klasicističkoj paradigmi, usklađenoj s načelima eklekticizma.⁷¹⁴ Više puta je istican utjecaj njegove glavne dvorane Burze na Dom hrvatskih likovnih umjetnika, pri čemu se mislilo na korištenje forme kruga [sl. 429].⁷¹⁵

Pišući o vezi Meštrovića i Kovačića arhitekt Neven Šegvić u recepciji navedenoga stilskog leksika uočava veoma bitnu i logičnu posrednu potku tradicije Bartola Felbingera, s kojom se Meštrović po dolasku u Zagreb susretao.⁷¹⁶ Specifičnu, lokalnu spregu tradicije i suvremenosti Šegvić spaja u kovanicu „Kovačić-Felbinger-klasicizam“.⁷¹⁷ Oba arhitekta, i to ne samo ovim primjerima, iskazuju zanimanje za antičku tradiciju: Kovačić reinterpreтира temu o jonskom hramu, Meštrović o kružnom *tholosu*.⁷¹⁸ „Omiljene stupove“,⁷¹⁹ odnosno jonski red, Meštrović će primijeniti na neizvedenu Galeriju umjetnosti planiranu za Zagreb i Bansku palaču za Split te izvedenu vilu u Splitu.⁷²⁰

Kad je riječ o Banskoj palači, zbog njezine funkcije – potrebe da pojavnošću sugerira moć i sigurnost – posrijedi je posezanje za „državnim jezikom, jezikom propagandnih slogana, demagogije i reprezentacije“ [sl. 430].⁷²¹ Zgrada pravokutnoga tlocrta, s unutrašnjim dvorištem, bila je zamišljena s devet ili deset katova: od toga su na svim pročeljima pet katova zauzimali jonski stupovi, a ostali su katovi, kako opisuje Željka Čorak, „ugrađeni“ u svu ostalu hramsku aparaturu: sokl, vijence...⁷²² Palača je trebala biti izgrađena na obali, ispred Dioklecijanove palače. Prema Nevenu Šegviću riječ je o eklatantnom primjeru vraćanja „Kovačić-Felbinger-klasicizma“, odnosno o opsesivnoj povezanosti obaju arhitekata uz navedena izvorišta, to jest uz povijesno utemeljenje arhitekture.⁷²³ Među detaljno iscrtanim skicama za Bansku palaču u formi varijacije kanonskoga peripternoga hrama nalaze se i tri sumarnije nacrtane skice čiji je autor vjerojatno Meštrović, i koje pokazuju razvitak ideje od vertikalno i horizontalno tripartitno koncipirane građevine. Na dvije je središnji dio uvučen u odnosu na bočne nerastvorene volumene, uzdignut stubištem i definiran hramskim pročeljem, bez stilske definicije [sl. 431].

⁷¹⁴ Zlatko Jurić, „Viktor Kovačić – Prolog u regulaciju Kaptola, 1908.“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 13 (2005.), str. 37.

⁷¹⁵ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 87.

⁷¹⁶ Neven Šegvić, „Ivan Meštrović i arhitektura“, u: *Arhitektura* 26–28 (1983.), str. 6.

⁷¹⁷ Isto.

⁷¹⁸ Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017., str. 166.

⁷¹⁹ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 24.

⁷²⁰ U atriju svoje kuće u Mletačkoj 8 u Zagrebu i u klaustu Crikvina–Kaštilca u Splitu Meštrović je upotrijebio inačice toskanskoga reda.

⁷²¹ Vidjeti razmatranje Željke Čorak o „lingvističkoj valenciji jonskoga stupa visokoga pet katova“ u kontekstu Iblerova i Meštrovićeva prijedloga Banske palače: Željka Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000., str. 160.

⁷²² Isto.

⁷²³ Neven Šegvić, „Ivan Meštrović“, 1983., str. 6.

Sljedeći primjer pozivanja na formu, ali i na funkciju hrama kao bogoslužnoga prostora, jest prva inačica neostvarene crkve Krista Kralja u Trnju iz 1922. godine kojoj su Meštrović i suradnik Harold Bilinić namijenili „arhetipski klasični tip pravokutnoga peristilnog hrama s deset slobodnih stupova pravokutnog tlocrta na kraćem pročelju i polustupovima pravokutnog tlocrta na bočnim pročeljima“⁷²⁴ [sl. 414]. Za širi kontekst hrvatske međuratne arhitekture važno je napomenuti da je veoma slično rješenje primijenio Lavoslav Horvat u realizaciji crkve Gospe od Zdravlja u Splitu [sl. 432].⁷²⁵

Hramska aparatura i slična organizacija arhitektonskih volumena, primijenjena je i na neostvarenom projektu zgrade Galerije umjetnosti, koja je trebala biti sagrađena nasuprot Strossmayerovoj galeriji, na mjestu Kemijskoga laboratorija. Na projektu je surađivao s Haroldom Bilinićem, čija je skica uređenja zagrebačkog Akademičkoga trga bila objavljena 9. kolovoza 1925. u *Jutarnjem listu* [sl. 433].⁷²⁶ Prijedlog uređenja trga pratio je projekt postavljanja Meštrovićeva *Spomenika Josipu Jurju Strossmayeru*.⁷²⁷ Na skicama je pročelje Galerije oblikovano prema načelu tripartitne vertikalne i horizontalne podjele [sl. 434]. Zadnji kat koncipiran je kao pročelje antičkoga hrama, rastvorenoga sa šest jonskih stupova koji nose arhitrav. Takvo se rješenje vezuje uz tradiciju klasicizma. Meštrović se nadovezuje na liniju projekata za muzejske institucije, poput minhenske Gliptoteke (1816.–1830.), muzeja British Museum (1823.) i projekata Karla Friedricha Schinkela (1781.–1841.) [sl. 435].⁷²⁸ Meštrović se tim nacrtima koristio pri konstruiranju svoje vile u Splitu, što se očituje u činjenici da su na nacrtu Galerije umjetnosti ucrtani nazivi „ateljier“ i „studio“.⁷²⁹ Taj prostor za obiteljski odmor zamislio je kao mjesto izlaganja i predstavljanja skulptura, za što je uz arhitekturu pogodan i vrt koji je okružuje. To se prenošenje funkcije i potvrda univerzalnosti jezika klasične tipologije u potpunosti konkretiziralo pretvaranjem građevine u izlagački prostor Galerije Meštrović nakon kipareve Darovnice hrvatskom narodu 1952. godine. Time se napokon i zaokružila tipološka poveznica vile s neoklasicistički oblikovanim muzejskim građevinama.

⁷²⁴ Zorana Sokol Gojnik, Igor Gojnik, „Crkva Krista Kralja u Zagrebu Ivana Meštrovića. Arhitektonski projekti“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 18 (2010.), str. 310.

⁷²⁵ Isto, str. 311.

⁷²⁶ Edo Šen (Schön), „Strossmayerov spomenik“, u: *Jutarnji list*, 9. kolovoza 1925., str. 22.

⁷²⁷ Ivan Meštrović, „Mesto za Štrosmajerov spomenik“, u: *Nova Evropa*, knj. XII, 11. listopada 1925., str. 340–342.

⁷²⁸ Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak*, 2017., str. 62.

⁷²⁹ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 23.

5.9.3. Povijesna ishodišta Meštrovićevih projekata memorijalne arhitekture

Promišljajući formu sepulkralne i memorijalne arhitekture Meštrović je dovodi u blisku vezu sa skulpturom: *Spomenik neznanom junaku* je memorijalni spomenik koji je preuzeo arhitektonsku formu. Na početku bavljenja tom temom, još od Mauzoleja obitelji Račić ili čak *Vidovdanskoga hrama*, skulptura zauzima istaknutu poziciju, tvoreći u koheziji s arhitektonskim okvirom *Gesamtkunstwerk*. Postupno, Meštrović reducira kiparski jezik, no ostavlja elemente poput karijatida, svoga omiljenog motiva (*Spomenik neznanom junaku*, Njegošev mauzolej). Tipološki gledano, Meštrović primjenjuje dvije inačice antičkog (starovjekovnoga) i kasnoantičkoga mauzoleja: centralnu (Mauzolej obitelji Račić, crkva Presvetog Otkupitelja) i građevinu pravokutnoga, hramskog tipa (*Spomenik neznanom junaku*, Njegošev mauzolej).

Meštrović je, kao što su to ustvrdili mnogi povjesničari umjetnosti i arhitekture, autor koji se neosporivo vodi logikom eklekticizma. U crkvi Presvetog Otkupitelja [sl. 416] Duško Kečkemet prepoznaje odjeke grobnice kralja Mauzola u Halikarnasu (4. st. pr. Kr.) [sl. 436], Dioklecijanova mauzoleja u Splitu (početak 4. st.) [sl. 437], Teodorikove grobnice u Ravenni (6. st.) [sl. 438], upozoravajući kako je građevina osebujna i jedinstvena ne samo u njegovoj arhitekturi nego i u široj hrvatskoj i europskoj.⁷³⁰ U formi sarkofaga *Spomenika neznanom junaku* na Avali, postavljenoga na stepeničasti podest [sl. 439], Cvito Fisković uočio je sličnost s Kirovim grobom u Perziji [sl. 440].⁷³¹ Poveznica se može povući i s tipom grčkoga svetišta heroona,⁷³² poput heroona kralja Perikla u Limyri (4. st. pr. Kr.), koji se također nalazi na stepeničastom podestu, a ulaz i začelje naglašeni su karijatidama (raspoređenima paralelno s pročeljem [sl. 441],⁷³³ dok osam Meštrovićevih karijatida flankiraju ulaz vertikalno u odnosu na glavnu komunikaciju), kao i s pročišćenom formom hrama grobnice u Hierapolisu (1. stoljeće) [sl. 442].

Kao što je Kečkemet ustvrdio analizirajući Meštrovićevu obiteljsku grobnicu, usprkos citatnosti i pozivanju na tradiciju, riječ je o reinterpretaciji forme koja je shvaćena kao arhetipsko počelo određenoga tipa građevine (primjerice, odnos sarkofag – mauzolej). Meštrović preuzetu paradigmu i zadanost forme prisvaja inzistiranjem na osobnom pečatu, koji

⁷³⁰ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 345–346.

⁷³¹ Cvito Fisković, „Meštrovićeve karijatide“, u: *Obzor*, 7. listopada 1936., str. 1.

⁷³² Heroon (starogrčki: ἥρῶν, množina ἥρῶα, latiniziran naziv *heroum*) je svetište posvećeno grčkom ili rimskom heroju, u kojem se često nalazi i središte kulta tog heroja. Takva su svetišta podizana na mjestu gdje se navodno nalazio grob ili kenotaf toga heroja.

⁷³³ Grobnica ima dva ulaza, jedan na istoku, drugi na zapadu, jer se na taj način simbolizira dualna orijentacija jugoslavenskoga naroda. Vidi u: Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 62.

se na *Spomeniku neznanom junaku* ostvaruje karijatidama. Iako su dekorativni dio grobnice, naglašava Fisković, one nisu shvaćene dekorativno.⁷³⁴ Ističući Meštrovićevu sposobnost da taj element savršeno usuglasi s arhitektonskom cjelinom, Fisković nastavlja tumačiti postignutu usklađenost: „Velike plohe i volumeni čine od njih punu i zaokruženu plastiku, u kojoj su svi detalji uskladjeni i podređeni cjelini. Konstruktivnost je provedena strogo i čvrsto, statički momenti naglašeni.“⁷³⁵

Meštrovićev postupak referencijalnoga obraćanja tradiciji i vlastitom kiparskom i arhitektonskom vokabularu, koji je ustanovio *Vidovdanskim hramom*, odgovara metodi *pastiša*. *Pastiš*, ali ne u pejorativnom smislu, čini srž klasične tradicije, koja se ostvaruje u neprekinutom posuđivanju, preuzimanju, citiranju – od antike preko renesanse, klasicizma i neoklasicizma pa sve do poetike postmodernizma.⁷³⁶ Pastišni eklekticism, odnosno eklektički monumentalizam, koji je u opreci s tada dominantnim arhitektonskim pravcima poput funkcionalizma, iako može biti determiniran kao stilski anakronizam, najautentičnije pokazuje karakter i inventivnost Meštrovićeve arhitekture. Britanski povjesničar arhitekture William Curtis ističe:

„Svaki je kreativac ‘eklektik’, ta se inovacija sastoji od pronalaženje novih odnosa u već postojećim obrascima: ipak se mora napraviti distinkcija između snažne nove veze forme i sadržaja i puke zabavne kolekcije dijelova koji nisu podvrgnuti dubokom redefiniranju značenja, niti revitalizacije izraza. Pitanje, dakle, nije toliko u rasponu izvora koliko u sposobnosti kovanja izvora u novi amalgam, novi stil zasnovan na načelima, a ne samovolji.“⁷³⁷

Primjer je takva amalgama nezasluženo zanemarivani i osporavani Njegošev mauzolej na Lovćenu. Projektirao ga je u američkom razdoblju, no obrađujemo ga unutar ovog dijela disertacije radi cjelovitoga uočavanja teme i kontinuiteta Meštrovićeva pristupa memorijalnoj arhitekturi. I dok se na prvoj inačici, razrađivanoj u prvoj polovici dvadesetih godina, očituje inspiracija „antičkom grčkom arhitekturom i helenističkim mauzolejom u Halikarnasu, sa strogo naglašenim centralnim prostorom, naglašavajući antičku jednostavnost upisanim križem

⁷³⁴ Autor još navodi: „Ovih osam karijatida pokazuju velikog skulptora, koji lako svladava materijal, smiono zahvaća velike dimenzije i velikog umjetnika, čiji se lični pečat ovdje jasno ispoljuje.“ Cvito Fisković, „Meštrovićeve karijatide“, 1936.

⁷³⁵ Isto.

⁷³⁶ Ovakvo razumijevanje pastiša kao podloge i zaloga kontinuiteta zagovara i suvremeni britanski arhitekt Francis Terry (r. 1969.) jedan od predstavnika suvremenoga pravca u arhitekturi, novoga klasicizma, koji traje od 1960-ih do danas. Francis Terry, *Glad to be Pastiche*, <https://ftanda.co.uk/thoughts/glad-to-be-pastiche/> (pregledano 21. svibnja 2020.)

⁷³⁷ William Curtis, „Principle v Pastiche, Perspectives on Some Recent Classicisms“, u: *The Architectural Review*, 12. kolovoza 1984., str. 12–13.

u tlocrtu“ [sl. 418],⁷³⁸ konačno rješenje koje projektira pedesetih godina, ponovno s Haroldom Bilinićem, kompleksnije je viđenje tradicije [sl. 443]. Dragan Komatina i Ema Alihodžić Jašarović uočavaju sljedeće: „Utjecaj antike vidljiv je u aksijalnosti i strogoj simetriji, što rezultira poretkom, dok ostalim stilskim elementima, kao što su niše i karijatide, nalaze uporište u klasicizmu, a sve zaključeno dvostrešnim krovom.“⁷³⁹ Autori naznačuju da prostornu strukturu „čini atrij na središtu kojeg je bunar kao tipičan crnogorski motiv, te portik na lijevoj i desnoj strani, kao i dvije karijatide – Crnogorke u narodnoj nošnji isklesane u crnom mramoru. Stilski, uporište u antici već je vidljivo u ulaznom dijelu i peristilnom dvorištu, s vrlo slikovitim i umirujućim kamenim stupovima koji usmjeravaju kretanje prema unutrašnjosti, do kripe građene od tamnozelenog mramora sa šest bočnih i jednom središnjom nišom.“⁷⁴⁰ U tom se smislu valja složiti s Duškom Kečkemetom, koji visoko valorizira mauzolej smatrajući ga vrhunskim primjerom Meštrovićeve arhitektonske i kiparske produkcije iako je nastao u periodu njezina kvalitativnoga opadanja.⁷⁴¹ Kečkemet piše:

„Osvrnemo li se, pak, na suvremeno stilsko usmjerenje arhitekture u svijetu, pa i u nas, na ‘postmoderna’ ostvarenja, možemo uočiti da suvremene elemente ne samo poštivanja, već i obnove (često čak i doslovnog kopiranja) tradicionalnih oblika, slikovitu razigranost, primjenu tradicionalnog građevnog materijala i kamena i naglašavanje duhovnog i simboličnog, ima baš ova Meštrovićeva arhitektura, kritizirana kao eklektična, ‘secesijska’ (zapravo bliža stilu art-déco) i staromodna.“⁷⁴²

Istraživači koji su analizirali građevinu zapažaju različite izvore: Duško Kečkemet vidi odjeke splitskoga Peristila i obližnjega antičkog hrama,⁷⁴³ Dragan Komatina i Ema Alihodžić Jašarović osim antičkog uporišta prepoznaju i hram perzijskoga vladara Kira Velikog,⁷⁴⁴ Davor Stipan projekt povezuje s formom egipatskoga hrama.⁷⁴⁵ Ana Deanović se odriče stilske definicije i dodjeljivanja uzora.⁷⁴⁶ Utjecaj antike razaznaje se u simetriji i u strogom poretku.

⁷³⁸ Dragan Komatina, Ema Alihodžić Jašarović, „Projekti Ivana Meštrovića i Harolda Bilinića na Lovćenu u tadašnjem političkom i ideološkom kontekstu“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 26 (2018.), str. 324.

⁷³⁹ Isto, str. 327.

⁷⁴⁰ Isto.

⁷⁴¹ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 428.

⁷⁴² Isto.

⁷⁴³ Isto.

⁷⁴⁴ Dragan Komatina, Ema Alihodžić Jašarović, „Projekti Ivana Meštrovića“, 2018., str. 326.

⁷⁴⁵ Davor Stipan, „Prilog revalorizaciji arhitektonske baštine Ivana Meštrovića u svjetlu muzeološko-baštinskog promišljanja“, u: *Informatica museologica*, Vol. 44 No. 1–4 (2013.), str. 189.

⁷⁴⁶ Ana Deanović, „Meštrovićevi prostori“, 1986., str. 16–17.

No, baš kao i na primjeru Meštrovićeva paviljona, u kojem je ideja antičkoga *tholosa* u potpunosti prevedena u moderni jezik ogoljeloga klasicizma, i ovdje se ideja navedenih elemenata reinterpreтира do te mjere da glavna prostorija hrama izmiče jednoznačnoj definiciji. Je li riječ o reinterpretaciji perzijskoga, egipatskoga, grčkoga ili rimskoga hrama, rimske bazilike ili je posrijedi akumulacija Meštrovićevih iskustava starovjekovnih svetišta koje je amalgamirao u ovo rješenje? Riječ je o potonjem. Meštrovićev i Bilinićev projekt opire se jednoznačnom uspostavljanju poveznica s povijesnim uzorima, čime se izdvaja u vrh Meštrovićeve arhitektonske produkcije. Mauzolej je novi amalgam tradicijskih iskustava i rezultata gotovo polustoljetnoga vlastita istraživanja starovjekovnih, srednjovjekovnih razdoblja i renesanse. Ivan Meštrović tom je građevinom zaokružio svoj kreativni put, započet *Vidovdanskim hramom*. Na kraju toga puta njegov arhitektonski jezik posve je pročišćen i uravnotežen s kiparskim, koji se očituje u grubom načinu obrade granitnih blokova stubova u atriju, u samosvjesnom pozicioniranju karijatida na ulazu te *Spomenika Njegošu* u unutrašnjosti mauzoleja. Eklektički monumentalizam, razvijan u dosluhu s formama i počelima klasične, antičke tradicije, ali i s utjecajima drugih razdoblja, autentičan je Meštrovićev izraz. Riječ je o jedinstvenoj pojavi unutar hrvatske i svjetske arhitekture, koja nije rezultirala daljnjim razvitkom i sklonošću drugih domaćih i stranih autora.

III. DIO

REKAPITULACIJA KLASIČNE TRADICIJE OD

PETOGA DO POČETKA SEDMOGA DESETLJEĆA 20.

STOLJEĆA

6. ŽIVOT I RAD U EMIGRACIJI, 1942.–1962.

6.1. Transformacija kiparstva u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata

Nakon 1945. godine u kiparstvu se zbivaju znatne promjene, koje dovode u pitanje tradicionalne postulate medija, pogotovo one koji su činili temelje neoklasicizma međuratnoga razdoblja. Dolazi i do prirodne smjene generacija. Sredinom četrdesetih godina s umjetničke scene odlaze kipari i kiparice koji su redefinirali figurativno kiparstvo u razdoblju između dva svjetska rata: Eric Gill (1882.–1940.), George Minne (1866.–1941.) Aristide Maillol (1861.–1944.), Käthe Kollwitz (1867.–1945.), Charles Despiau (1874.–1946.), Georg Kolbe (1877.–1947.). Iskustvo rata, užasi holokausta, strahote atomske bombe generiraju nove teme i utječu i na tretman ljudske figure. Primjerice, švicarski umjetnik Alberto Giacometti oblikuje ekspresivne, radikalno izdužene brončane glave, poprsja, ljudske likove, izolirane ili postavljene u grupama, koji sumiraju egzistencijalnu tragediju i nesigurnost u vremenu rata i poraća.

U daljnjem revidiranju značenja i mogućnosti forme, osnažuje se pojavnost apstrakcije, pogotovo zahvaljujući ulozi britanskih kipara poput Barbare Hepworth (1903.–1975.) ili Henryja Moorea, koji utječe na poslijeratno hrvatsko, odnosno jugoslavensko kiparstvo. Zanimljivo je pri tome podsjetiti na podatak da se u New Yorku u dvije godine održavaju Mooreova i Meštrovićeva retrospektiva. Godine 1946. Museum of Modern Art priređuje Mooreovu izložbu, a Metropolitan Museum 1947. godine Meštrovićevu. Mlađi kipar lansira svoju međunarodnu karijeru, a za starijega će izložba označiti posljednje važno predstavljanje za života. Obojica su na počecima djelovali pod utjecajem Rodina, egipatske i arhajske skulpture. Što se neosporive različitosti tiče, valja istaknuti kako će kritičari analizirajući Mooreovu skulpturu navoditi ukorijenjenost u prirodu i njezine elementarne snage,⁷⁴⁷ dok će se u osvrtima na Meštrovića spominjati umješnost rekapituliranja dosega klasičnih povijesnih razdoblja te Michelangelove i Rodinove umjetnosti.⁷⁴⁸

U kontekstu sve prisutnije dominacije apstrakcije, javlja se nova generacija kipara. U Hrvatskoj je predvodi Vojin Bakić, kojemu je Meštrović predavao modeliranje. Pripadnici te

⁷⁴⁷ Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998., str. 27. Autor navodi kritiku njemačko-američkoga kritičara i kustosa Wilhelma Reinholda Valentinera.

⁷⁴⁸ Više o kritikama Meštrovićeve izložbe koju je ugostio Metropolitan Museum u: Duško Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1932.–1962.–2002.)*, 2009., str. 371–373.

generacije mijenjaju smjer poimanja komemorativne skulpture i okončavaju dominaciju realističke, režimske socrealističke javne plastike. Monumentalnost, odnosno prekomjernost dimenzija i dalje ostaje imperativ, ali promišljen na drukčiji način. U tom se korpusu ističe još uvijek aktualan problem spomenika holokaustu. Podižu se na svim kontinentima i postaju delikatno pitanje, u smislu dostatnosti kiparskoga i arhitektonskog okvira da obuhvati sve slojeve osjećaja krivnje, digniteta žrtve, istinitosti i potpunosti povijesti, lokalne specifičnosti i dr. U temi spomenika holokaustu sučeljava se binarna oprečnost figurativnoga i apstraktnoga pristupa upriličenju simbola straha i ubojstva. Znakovit primjer suočenja tih pristupa jest neuspjeli natječaj za spomenik u Birkenauu kojim je 1957. godine predsjedao Henry Moore. On je se zapitao može li umjetničko djelo „izraziti osjećaje koje je stvorio Auschwitz“, te je izrazio uvjerenje da je (u slučaju toga natječaja) „to mogao postići vrlo veliki kipar – novi Michelangelo ili novi Rodin“, dodavši „da ni svi čisto arhitektonski – ili pretežno arhitektonski projekti nisu bili u potpunosti zadovoljavajući“.⁷⁴⁹

Upravo zbog pripadnosti tradicionalnoj figuraciji Meštrovićev pristup kiparstvu tada, a i u kasnijim razdobljima, smatran je anakronim. Nije bio usamljen, jer je osim njega tu tradiciju njegovao i mlađi talijanski kipar Marino Marini, koji „nije odbacio ljudsku figuru“ i koji je poticaje pronalazio u „pretklasičnoj oblasti rane Grčke, kod Etruraca i u kineskoj drvenoj plastici“, razvijajući ih dalje u „mitsko-modernoj tjelesnosti“.⁷⁵⁰ Potonja bi se definicija, iz studije o modernoj umjetnosti Ota Bihalji-Merina, mogla dovesti u vezu s Ivanom Meštrovićem. Njegovo posljednje razdoblje uvelike je određeno perpetuiranim istraživanjima mogućnosti dihotomijske „mitsko-moderne tjelesnosti“. U oprečnosti i usklađenosti ove definicije kristalizira se modernost i aktualnost Meštrovićeva kiparstva, čija se invencija otkriva u otklonima od tematskih i formalnih obrazaca njegovih uzora, kao i vlastitih, ranijih rješenja. To će biti razvidno u analizama ostvarenja nastalih nakon Drugoga svjetskog rata, u Rimu i u Sjedinjenim Američkim Državama.

⁷⁴⁹ Katarzyna Murwaska-Muthesius, *Oskar Hansen and the Auschwitz „Counter Memorial“ 1958-59*, <https://artmargins.com/oskar-hansen-and-the-auschwitz-qcountermemorialq-1958-59/> (pregledano 30. svibnja 2020.)

⁷⁵⁰ Oto Bihalji-Merin, *Prodori moderne umetnosti: utopija i nove stvarnosti*, Beograd: Nolit, 1962., str. 53.

6.2. Meštrovićev život i karijera nakon napuštanja Hrvatske

Konac 1930-ih godina za Ivana Meštrovića obilježen je povratkom na rektorsku funkciju na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti i radom na spomeničkim projektima za Bukurešt i Varšavu, koje prekida Drugi svjetski rat. Početak ratnih zbivanja i talijanska okupacija Dalmacije zatječu ga u Splitu, zatim odlazi u Zagreb, gdje ga uhićuje ustaška vlast i smješta u zatvor na Savskoj cesti (1941.), a potom u kućni pritvor u Mletačkoj 8 (1942.). Mogućnost izlaska iz Nezavisne Države Hrvatske pronalazi u sudjelovanju na *XXIII. venecijanskom bijenalu* kao predstavnik marionetske države. Ostatak rata provodi u Rimu, gdje radi u Zavodu sv. Jeronima, te u Švicarskoj. Poraće dočekuje u Rimu, a radni prostor nalazi u tamošnjoj Američkoj akademiji. Početkom 1947. godine na poziv američke kiparice Malvine Hofmann odlazi sa suprugom Olgom i sinom Matom u Sjedinjene Američke Države, u kojima nastavlja svoj životni i profesionalni put.

Zbog prevage suvremenih stremljenja u kiparstvu, kojima se nije priklonio, više ne uživa prijašnji status na svjetskoj sceni. No, i dalje niže uspjehe: kao što je već spomenuto, 1947. godine izložbu mu priređuje Metropolitan Museum u New Yorku. Nastavlja pedagoški rad, angažiran je kao profesor kiparstva na Umjetničkoj školi pri Sveučilištu u Syracusi, u državi New York (1947.–1955.), te na poslijediplomskom studiju Sveučilišta Notre Dame (1955.–1962.). Ratno i poslijeratno razdoblje obilježavaju obiteljske tragedije, godine 1949. umire kći Marta. Tijekom američkoga razdoblja Meštrović održava intenzivne kontakte s domovinom, preko pojedinaca i institucija, ponajviše preko Katoličke Crkve. U novu državu, Jugoslaviju, ne vraća se zbog neslaganja s komunističkim režimom. Narodu Hrvatske 1952. godine Darovnicom poklanja svoje kuće i atelijere u Zagrebu i Splitu, mauzolej u Otavicama te djela, što je temelj osnivanja Muzeja Ivana Meštrovića. U Hrvatsku je navratio jednom, 1959. godine: u Krašiću posjećuje Alojzija Stepinca, za čije se oslobođenje zauzimao, boravi na Brijunima gdje razgovara s predsjednikom Josipom Brozom Titom, susreće se s brojnim prijateljima, članovima obitelji i kolegama u Zagrebu, Splitu, Drnišu i Otavicama. Nakon što ga je zadesila još jedna tragedija, samoubojstvo sina Tvrtka 1961., Ivanu Meštroviću narušava se zdravlje, i on umire u South Bendu 16. siječnja 1962. godine. Pokopan je u crkvi Presvetog Otkupitelja u Otavicama.

Posljednji period stvaralaštva obilježen je figurativnim izričajem koji se pretapa u zreli realizam, ekspresionizam i referencijalni neoklasicizam. Inspiraciju pronalazi u grčkoj mitologiji, starovjekovnoj kulturi i u biblijskim temama, prepoznajući simboličku i sadržajnu istovjetnost tih izvora. Na simboličkoj razini, ti se narativi otkrivaju kao pribježište u teškim

trenucima i rezervoar univerzalnih tema, koje u različitim kulturnim kontekstima podrazumijevaju ideal kontinuiteta, utemeljenosti i legitimiteta. Meštrović se poziva na stilsku usidrenost u arhaičnoj, dekorativnoj stilizaciji, koja prevladava na reljefima, pogotovo onima s glazbenom temom. Shematičnost koja ih određuje asocira na njegove reljefe o toj temi iz prve polovice 1920-ih i na oslike antičkih vaza. Time kipar potvrđuje tradicionalni, figurativni identitet, bez potrebe za propitivanjem klasičnog leksika, kao što je to bio slučaj u ranijim razdobljima [sl. 444].

6.2.1. Nastavak razvijanja teme o Mojsiju – neostvoreni projekt za *Židovski memorijal* u New Yorku

Pregled i analiza djela iz razdoblja od 1942. do 1962. godine pružaju mogućnost za rekapitulaciju Meštrovićeva zalaganja za tradiciju figurativnog izričaja, koja se gdjekad ne iscrpljuje u osvrtnju unatrag, nego produbljuje postojeća značenja u kontekstu suvremenih umjetničkih i arhitektonskih tendencija. To se može razmatrati na neostvarenom monumentalnom *Židovskom memorijalu* za njujorški Riverside park, na kojem je surađivao s Erichom Mendelsohnom (1887.–1953.).⁷⁵¹ Njemački arhitekt je za natječaj za spomenik kojim se komemorirala smrt šest milijuna Židova u holokaustu razradio dvije inačice. Prihvaćena je jednostavnija, za koju je bio angažiran hrvatski kipar [sl. 445]. Mendelsohn je za glavnu temu spomenika zadao zapovijed „Ne ubij“, a zadnja se inačica sastojala od terasastoga dvorišta usječenog u brežuljak, koje završava s monumentalnim pločama sa zakonima: zid uzduž južne strane dvorišta ukrašen je Meštrovićevim reljefima.⁷⁵² Trebao je to biti najveći spomenik holokausta na svijetu.⁷⁵³ Znakovita je Meštrovićeva prilagodba (prvi put!) – pri promišljanju za njega signifikantne teme – arhitektonskom okviru koji određuje drugi autor. To su bile gotovo 23 metara visoke ploče zakona i zid koji vodi prema njima. Kiparska intervencija trebala je proširiti njegovu poruku – sjećanja na stradale Židove, ne u smislu naglašavanja tragedije i

⁷⁵¹ Nacrte je odobrio gradski umjetnički odbor u srpnju 1951., a iduće je godine Jugoslavija ponudila granit za izgradnju. Ponudu je ponovila 1953. godine. Projekt nije ostvaren jer je jedan od glavnih pokrovitelja i financijera projekta povukao svoj novac, a Odbor za podizanje spomenika nije mogao namaknuti potreban iznos. Vidi u: James F. Flanigan, *Ivan Meštrović, Moses and the Jewish Memorial from the Snite Museum's Ashbaugh Collection*, katalog izložbe (Notre Dame, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1992.), Notre Dame: The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1992., str. 23–24.

⁷⁵² Vidi u: Hans R. Morgenthauer, „It will be hard for us to find a home”. Projects in the United States 1941–1953“, u: Charlotte Benton, Ita Heinze-Greenberg, Kathleen James, Hans R. Morgenthauer, Regina Stephan, *Eric Mendelsohn. Dynamics and Function. Realized Visions of a Cosmopolitan Architect*, katalog izložbe, Stuttgart: Das Institut für Auslandsbeziehungen e. V., 1999., str. 254.

⁷⁵³ Vidi u: Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 407.

užasa, nego isticanja herojstva žrtava, kako bi spomenik poslužio kao inspiracija a ne poziv na žalovanje.⁷⁵⁴

Konstanta svih Meštrovićevih skica, na kojima je radio od ljeta 1949. do jeseni 1952. godine,⁷⁵⁵ jest monumentalna figura Mojsija za kojega je tom prilikom izjavio da je najvažnija ličnost židovske povijesti,⁷⁵⁶ a koja se na različitim inačicama pozicionirala uz pilon, odnosno nasuprot njemu, na početku zida. Varirana je i forma od sjedeće, pune figure, čemu se protivio arhitekt, jer je smatrao da bi takva skulptura bila drugi spomenik [sl. 446, sl. 447].⁷⁵⁷

Na konačnoj inačici Mojsije je riješen reljefno – kao stojeća, profilno postavljena figura. Vođa vehementnom gestom, uzdignutom ljevicom, ispod koje je posjednuto šest staraca, predstavnika migracije naroda, usmjerava falangu Židova prema tablama zakona [sl. 448]. Iako je zbog prilagodbe suradniku arhitektu bio prisiljen odustati od draže mu sjedeće, pune figure, konačni rezultat bio je za njega mnogo povoljnija solucija. Njome skulptura dominira cjelinom, nimalo ne gubeći u odnosu snaga s apstraktnim elementom spomenika – pilonom i pločama sa zakonima. Taj primjer, *pars pro toto*, sukus je sazrijevanja Meštrovićeve kiparske misli i razvoja njegova umjetničkog identiteta – figurativnog autora koji razumije, zagovara i reinterpreтира klasičnu tradiciju, u ovom slučaju Michelangela, postajući njezin nastavljatelj i izravni predstavnik u okviru modernoga kiparstva 20. stoljeća. Zadnje utjelovljenje Mojsija određeno je trenutnom kiparevom morfologijom – sumarnijim građenjem masa i nemirne površine – te se ne može nazvati *pastišom* ranijih kompozicija. Takvim kontinuiranim i raznolikim pristupom Meštrović je posve prisvojio i modernizirao Michelangelov vokabular formi i slojevitost simboličke starozavjetne priče, učinivši ih zalogom vlastite kiparske geneze i usklađivanja početnoga značenja s turbulentnim odjecima 20. stoljeća.

6.2.2. Rekapitulacija figurativne forme u poslijeratnom razdoblju u okviru antičkih tema

U razdoblju netom nakon Drugoga svjetskog rata, u vrijeme kad je konačno prešao sa Staroga Kontinenta na Novi, Meštrović se u nekoliko navrata iznova obratio tradiciji mita. Klica tematskoga zaokreta zasadena je tijekom boravka u ustaškom zatvoru – u njemu crta i prevodi s francuskoga grčku dramu o Perzefoni, u kojoj pronalazi sličnosti između antičke mitologije i

⁷⁵⁴ Hans R. Morgenthauer, „‘It will be hard for us to find a home.’“, 1999., str. 8.

⁷⁵⁵ Datacija prema James F. Flanigan, *Ivan Meštrović*, 1992., str. 8.

⁷⁵⁶ Isto, str. 13.

⁷⁵⁷ Isto, str. 21.

kršćanske religije.⁷⁵⁸ Godine 1946. u Rimu počinje oblikovati skulpture inspirirane antičkim mitovima – *Perzefonu*, *Perzefonu i Dioniza*, *Veselu mladost*, *Atlantidu* i *Prometeja*, a 1948.–1950. u Syracusi radi skulpture s temom o *Ikarovu padu*. U sklopu toga temata kipar je iskazao sav raspon figurativnih mogućnosti svoga zrelog iskaza – realizma, ekspresionizma i referencijalnoga neoklasicizma.

Tim djelima, upozorava Penelope Curtis, Meštrović iskazuje svoju bol zbog napuštanja Europe,⁷⁵⁹ a dakako razrješava vlastito i univerzalno iskustvo stradanja u ratnom vihoru. I drugi se umjetnici, poput francuskoga kipara litavskoga podrijetla Jacquesa Lipchitza (1891.–1973.), iz gotovo identičnih razloga, u tome razdoblju okreću mitološkim temama kao što je primjerice *Otmica Europe*.⁷⁶⁰ U Meštrovićevu slučaju, riječ je o njegovoj potrebi da se nakon oluje vrati na Mediteran, koji shvaća kao ishodište zapadne civilizacije i klasičnih umjetničkih vrijednosti, te kao razlog njezine konstantne obnove. Pri razmatranju Meštrovićeva odabira klasičnih motiva i njegova povratka vlastitim ranijim rješenjima ženskoga akta, korisno je osvrnuti se na monografiju Laurencea Schmeckeibiera, koja se dijelom temelji na informacijama što ih je autor dobio od kipara.

Schmeckeibier u *Perzefoni* [sl. 449] i *Atlantidi* [sl. 450] prepoznaje varijacije *Kosovskih udovica* i ležećih i stojećih figura iz sredine 20-ih godina prošlog stoljeća, poput, *Sanjarenja*, *Psihe* i *Žene kraj mora* [sl. 306, sl. 316, sl. 321].⁷⁶¹ Po tretmanu epiderme i načinu na koji pokret tijela simulira emotivni naboj skulpture bliža im je za *zagrebačko razdoblje* atipična *Žena u grču* (Zagreb, 1928.) [sl. 451], kojom Meštrović pripušta sjećanje na Rodinov utjecaj. Ipak, valja se složiti s morfološki i simbolički utemeljenim usporedbama *Perzefone* sa ženskom figurom na reljefu *Marija Magdalena pod križem* (1919.) [sl. 279], te *Atlantide* sa *Psihom* (1927.). Prva usporedba utemeljena je u Meštrovićevu promišljanju istovjetnosti poruka mitoloških narativa s onima kršćanske provenijencije.

Slijedom stilske analize ta se djela prepoznaju kao kasni odjeci Meštrovićeva ekspresionizma (*Perzefona*),⁷⁶² odnosno kao zreli realizam (*Atlantida*). U potonji se stilski odvojak može ubrojiti i skulptura *Vesela mladost* (Rim, 1946.) [sl. 452], u čijim se crtama lica prepoznaje Meštrovićeva mlađa kći Marica, dok zagonetni smiješak asocira na Meštrovićeve međuratne ženske aktove. Kipar se vraća fragmentarnom pristupu: prekinuta linija ruku dodatno naglašava plesni pokret donjega dijela tijela. Riječ je o kompozicijskom i simboličkom

⁷⁵⁸ Više o tome u: Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska, 1992., str. 218.

⁷⁵⁹ Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945*, 1999., str. 234.

⁷⁶⁰ Isto.

⁷⁶¹ Laurence Schmeckeibier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 40.

⁷⁶² Dalibor Prančević, *Ivan Meštrović*, 2017., str. 208–224.

kontrapunktu Perzefoni, kćeri Zeusa i Demetre, božici podzemlja i smrti, koja je simbol cikličke obnove prirode, smrti i ponovnoga rađanja. Meštrović skulpturom utjelovljuje mladu i nevinu djevojku prije nego što ju je Had odvuкао u podzemni svijet.⁷⁶³

Simboličku poveznicu s temom uskrснуća Meštrović pronalazi i u motivu Dioniza, antičkoga boga plodnosti, uživanja, opojnosti i vina. Naime, prema legendi se Dioniz, nakon što je rastrgan, ponovo rađa. Izoliravši poprsje Perzefone, Meštrović tom fragmentu pridružuje Dionizovo poprsje te ih spaja blokom obrađenim u maniri *non finito*, pa se čini kao da iz njega izlaze, izranjanju na svjetlo dana [sl. 453a, sl. 453b]. Perzefona i Dioniz, koje je oblikovao i kao zasebne figure, tvore začudnu kompoziciju, poput onih što prikazuju dva lica Janusa. Istovjetnim kiparskim impostiranjem dviju figura umjetnik ističe dramatiku preobrazbe u kojoj sudjeluju i jedan i drugi mitološki lik, napominje Dalibor Prančević.⁷⁶⁴ Važno je upozoriti na zanimljivu činjenicu da su u različitim inačicama mitova Dioniz i Perzefona imali različite uloge – sina i majke, brata i sestre te muža i žene.⁷⁶⁵ Prema tumačenju filozofa Heraklita (535. pr. Kr.–475. pr. Kr.), Dioniz i Had su istovjetni. Kompozicija se može interpretirati u ključu nade spasenja, ponovnoga rođenja ili vječnoga usuda. Prema nekima, djelo se može iščitavati i u kontekstu Meštrovićeva razočaranja činjenicom da je fašistički režim naslijedio komunistički.⁷⁶⁶

U istom periodu Meštrović se bavi i mitom o Prometeju, te oblikuje studiju manjih dimenzija [sl. 454] koja pokazuje odlike zreloga neoklasicizma. Tragični heroj, protivnik olimpskih bogova, prikovan je na stijenu. Tijelo je galvanizirano senzacijom boli koja se stapa s užitkom i sa strašću za životom, potrebom za istinom i svjetlom.⁷⁶⁷ Metafora tijela koje opterećuje dušu materijalizirana je u četiri Michelangelove skulpture nedovršenih *Robova*. Meštrović je u njima prepoznao dimenziju „duhovne snage i krhkosti tijela“.⁷⁶⁸ Svakom robu pridaje lik heroja iz grčke mitologije: *Prvi nezavršeni rob – Heraklo*, *Drugi nezavršeni rob – Ikar*, *Treći nezavršeni rob – Atlas*, *Četvrti nezavršeni rob – Prometej* [sl. 455–sl. 458].⁷⁶⁹ Jedan od robova doista jest zbog svoje kompozicijske zadatosti nošenja teškoga tereta na ramenima

⁷⁶³ Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 60.

⁷⁶⁴ Isto, str. 213.

⁷⁶⁵ Robert B. McCormick, James F. Flanigan, Diana C. Matthias, Charles R. Loving, *Ivan Meštrović at Notre Dame – Selected Campus Sculptures*, Notre Dame: University of Notre Dame, 2003., str. 45.

⁷⁶⁶ Anthony J. Lauck, Dean A. Porter, Steven Alan Bennett, Don Vogl, *Ivan Meštrović – The Notre Dame Years*, katalog izložbe (South Bend, Art Gallery University of Notre Dame, O'Shaughnessy Hall, 28. 4.–23. 6. 1974.), South Bend: Art Gallery University of Notre Dame, 1974., str. 12.

⁷⁶⁷ O tome više u: Barbara Vujanović, „Između dvaju Erosa“, 2016., str. 81.

⁷⁶⁸ Ivan Meštrović, *Michelangelo – eseji*, 2010., str. 145.

⁷⁶⁹ Isto, str. 164–166.

nazvan Atlas,⁷⁷⁰ a prepoznavanje ostalih mitoloških likova Meštrovićeva je interpretativna invencija. Nastavljajući i nadograđujući Michelangelovu ideju *pathosa*, Meštrović dovodi pojam ljudske tjelesnosti do njezinih krajnjih granica, u ovom slučaju do boli, prouzročenom vječnim kljućanjem ptica po Prometejevu tijelu.

Nakon dolaska u Sjedinjene Američke Države Meštrović nastavlja se baviti mitološkim temama, u kojima pronalazi poveznice s kršćanskom religioznošću koje mu pomažu u razrješavanju ratnih i osobnih trauma. Godine 1947. oblikovao je drvenu skulpturu *Ikara, studiju* [sl. 459]. Uspravna figura mladića, sklopljenih krila i glave usmjerene uvis, čime je naznačeno stremljenje u visinu, u sjećanje priziva Meštrovićeva rješenja, u reljefu ili crtežu, o temi uzašašća. Skulpture *Ikarov pad I* i *Ikarov pad II* (1948.–1950.) [sl. 460, sl. 461] svojom labilnom ravnotežom podsjećaju na Rodinove skulpture s istom temom [sl. 462]. Iako je Meštrović puno statičniji od francuskoga kipara, navedenim radovima iskazuje znatan odmak od svojih uobičajenih kompozicijskih rješenja.

Otprilike u isto vrijeme još jednom skulpturom Meštrović razvija raspravu o istovjetnosti mitoloških i biblijskih priča. Skulptura *Izida i Horus*, poprsja egipatske božice majčinstva i plodnosti i njezina sina, prema Schmeckebieru je poganski pandan Bogorodici i djetetu,⁷⁷¹ omiljenoj Meštrovićevoj temi [sl. 463]. Važan je odabir materijala – oniksa, koji je često bio biran u egipatskoj umjetnosti, na koju se kipar referira i hijeratskim načinom oblikovanja i stilizacijom. Prisjetio se vjerojatno svoga posjeta Egiptu 1927. godine⁷⁷² i proučavanja zbirke u muzejima musée du Louvre i British Museum.

U Sjedinjenim Američkim Državama obradio je još neke mitološke teme, poput Orfeja, Lede i labuda, Triptolema, čija sudbina za sada nije poznata, odnosno nije poznato kako izgledaju.⁷⁷³ Posljednji put se vratio klasičnome mitu oko 1960. godine kada je načinio skulpturu *Odiseja* [sl. 464]. Kralj Itake i slavni ratnik prikazan je kao strijelac, što je kiparu omogućilo da ponovi ranija rješenja *Domagojevih strijelaca* ili *Kentaura*. Referira se i na Bourdelleova *Herakla strijelca* te na stav *Indijanca s lukom* rađenoga za Chicago,⁷⁷⁴ ali i na položaj tijela monumentalnoga *Kiklopa*.

Posvećuje se i temi vezanoj uz grčku filozofiju – jednom od njezinih najvažnijih predstavnika, Sokratu. Godine 1953. oblikuje više studija reljefa *Sokrat s učenicima* kao

⁷⁷⁰ Michelangelo's Prisoners or Slaves, <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/> (pregledano 26. svibnja 2020.)

⁷⁷¹ Vidi u: Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović*, 1959., str. 60.

⁷⁷² Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 390–391.

⁷⁷³ Isto.

⁷⁷⁴ Isto, str. 421.

pripremu za veliki, neizveden reljef za sveučilišni kampus u Syracusi [sl. 465]. Studije je Duško Kečkemet ocijenio rutinskim, realističkim radovima, sličnim ostvarenjima kipara 19. stoljeća, ističući kako su svi antički motivi navodili na klasično realističko oblikovanje.⁷⁷⁵ Prema kompoziciji s reljefa razvija i u punoj skulpturi studiju sjedeće figure [sl. 466], koja podsjeća na slična rješenja za spomenike Ionu C. Brătianuu i Njegošu [sl. 366, sl. Sl. 467]. Studija glave filozofa [sl. 468] podsjeća na tipiziran portretni obrazac razvijen u antici [sl. 469], koji je s manjim varijacijama ponavljan u sljedećim razdobljima. Filozofskim temama nastavio se baviti i iduće godine oblikujući medalju *Društva medaljera (Sokrat/Platon)*. Na aversu je u plitkom reljefu, sumarnim rukopisom prikazao Sokrata u raspravi s trojicom učenika (na reljefu su bila četvorica), koji predstavljaju tri životne dobi [sl. 470a]. Kompozicija je obrubljena vrpcom na kojoj je ispisan tekst: SOCRATES DISCUSSING WITH HIS DISCIPLES. Na reversu je predočio filozofa u nadahnuću, što potvrđuje tekst koji kruži rubnom vrpcom: THE PHILOSOPHER IN THE GRIP OF INSPIRATION [sl. 470b]. Sjedeća figura s knjigom s čije se lijeve strane u profilu pojavljuje ženski lik varijacija je slične teme koju je sredinom 20-ih godina prošloga stoljeća razrađivao u brojnim crtežima i studijama [sl. 471]. U 50. izdanju *Društva medaljera* uz reprodukcije medalje stoji Meštrovićevo tumačenje: „Odabrao sam Sokrata kao svoju temu, jer se on sasvim posvetio traženju istine i propovijedao je. Na naličje medalje stavio sam Platona čije pisanje je inspirirao njegov učitelj. Po mojem mišljenju je traženje istine najplemenitiji zadatak čovječanstva.“⁷⁷⁶

U vezi s antičkim tragovima u kasnom medaljerskom opusu Ivana Meštrovića valja se osvrnuti i na medalju *Memorial H. E. Salzberg (Auriga)* iz 1952. godine, koju je Sveučilište u Syracuseu dodjeljivalo u čast Harryja Edwarda Salzberga za izvanredna dostignuća na polju prijevoza [sl. 472].⁷⁷⁷ Meštrović je odabrao prikladan motiv za avers – antički dvopreg kojim upravlja muškarac odjeven u tuniku. Stilizacija propetih konja, od kojih se drugi tek nazire u tipičnoj repetitivnoj kompoziciji, podsjeća na konje *Vidovdanskoga hrama*. Dinamična kretnja muškarca, čija je ljevica usmjerena prema naprijed dok zamahuje desnicom, također pokazuje kiparevo preuzimanje ranijih obrazaca (*Domagojevi ratnici*, kentauri na crtežima i u mediju skulpture, *Indijanac s lukom*, *Odisej*, itd.). Riječ je o tipiziranoj gesti koja se s određenim modifikacijama ponavlja na brojnim prikazima ratnika i konjanika na antičkim reljefima [sl. 473].

⁷⁷⁵ Isto, str. 391.

⁷⁷⁶ Ivan Mirnik, *Američke medalje Ivana Meštrovića*, Zagreb: Arheološki muzej u Zagrebu, Fundacija Ivana Meštrovića, 2003., str. 15.

⁷⁷⁷ Isto, str. 7.

Meštrović oblikuje i portrete Homera, autora čije je teme utjelovio u svojim skulpturama (*Slijepi Homer*, Notre Dame, 1956.). Predočuje ga na konvencionalan način, kako pjeva u sjedećoj pozi držeći liru [sl. 474]. Kompoziciju gradi širokom gestom, sumarnim, impresionističkim tretmanom površine. Detaljnije se posvećuje licu, čiju psihologizaciju produbljuje u studiji glave [sl. 475]. Ona je ravnopravan pandan drugim imaginarnim portretima, antičkim, ali i slijepom guslaru iz 1908. – slavenskom pandanu slijepom pjesniku Homeru, kojemu je namijenio važno mjesto u *Vidovdanskom hramu*. Ova usporedba upućuje na Meštrovićevo cikličko vraćanje temama i formama sazdanima na klasičnim premisama, u kojima prepoznaje potvrdu autorske utemeljenosti. Povratak Mediteranu, kao simboličkom prostoru umjetničke slobode i mogućnosti njezine regeneracije, koji znači povratak vlastitom sadržajnom i oblikovnom repozitoriju, može se odrediti kao kompleksan autoreferencijalni neoklasicizam kasne faze.

6.2.3. Meštrovićeve „mitsko-moderna tjelesnost“ u kontekstu antimodernizma

Meštrovićeve posvećenost mitološkim temama i antičkoj kulturi netom nakon Drugoga svjetskog rata poveznica je sa Starim Kontinentom koji je napustio. Ona odražava fenomen dugoga trajanja klasične inspiracije, koji se proteže od bečkoga, studentskog razdoblja, u kojem oblikuje *Laokoona* *mojih dana* i *Venere* *mojih dana*, preko međuratnih neoklasicističkih ženskih aktova poput *Psihe*, sve do rimskih i američkih ostvarenja, koja su najbrojnija u cjelini tematskog okvira mita. Navedeni primjeri svjedoče o kontinuiranom dijalogu s klasičnom tradicijom – antikom (tematska podloga), renesansom (tipologija, kompozicija), ali i vlastitim stvaralaštvom, koje stalno iznova propituje, te s ostvarenjima starijih kolega (Auguste Rodin, Antoine Bourdelle).

Dugotrajno slijeđenje mitološke i biblijske tematike (Mojsije) omogućilo mu je da redefiniranje granica oblika ostvari u trajnom dijalogu s klasičnom tradicijom, odnosno u neprekidnom variranju klasičnih tematskih i stilskih obrazaca, koje je uvijek prilagođavao vlastitu iskustvu, izričaju i vremenu formirajući tako autentičan doprinos europskoj „mitsko-modernoj tjelesnosti“, važnom segmentu modernoga figurativnog kiparstva. Kao što se u mitologiji prati počesto komplicirano obiteljsko podrijetlo protagonista, tako se i u Meštrovićevu kiparstvu prati genealogija formi i tipologija muških i ženskih likova, koji „izrastaju iz rebara“ prethodnika i prethodnica: *Atlantida* iz rebra *Psihe*, *Psiha* iz rebra Rodinove *Meditacije* i iz Michelangelova i antičkoga kiparstva. Iz istoga luka ciljaju i

Bourdelleov *Heraklo strijelac* i Meštrovićevi *Domagojevi strijelci*, *Indijanac* i *Odisej*. Čin i poza zabilježeni na perzijskim, grčkim i drugim reljefima toliko su univerzalni i prirodni, da bi drugačije rješenje strijelaca bio nemoguće. Meštrovićevo, svjesno ili nesvjesno, aludiranje na prethodnike i na ranija vlastita ostvarenja svjedoči o utemeljenosti i uvjerljivosti svakoga pojedinačnoga djela, te ide u prilog njegovoj tezi koju je izrekao formulirajući svoj negativan stav o apstraktnoj umjetnosti – da se „svaka velika umjetnost mora izraziti unutar granica oblika“.⁷⁷⁸

Imamo li na umu perpetuiranje nostalgije i referentno obraćanje starijim povijesnim razdobljima, moguće je djela i poslijeratnoga razdoblja, kao i ona iz prethodnih, svrstati u korpus antimodernizma. Pri tome je važno podsjetiti da antimodernizam nije nužno nemoderan, odnosno izvan tokova vremena u kojem nastaje. Kako tumači Robert Storr, umjetnost koja je namjerno antimodernistička nije nužno antimoderna, jer se formira u kontekstu određenog vremena i samim time nužno, na nekoj razini, poprima njegovo određenje.⁷⁷⁹ Frano Dulibić i Ana Šeparović, koji se nadovezuju na teze Zorana Kravara, zaključuju da „antimodernizam ne može nastati bez modernizma, da on proizlazi iz modernizma i da traži načine da se izrazi drugačije od avangardnih tendencija, pritom odražavajući duh svoga vremena“.⁷⁸⁰ Antimodernizam nakon Drugoga svjetskog rata „inventura“ je kompozicijskih obrazaca i tema prethodnih razdoblja. Meštrovićeva poslijeratna „mitsko-moderna tjelesnost“ poima mit, modernost i tjelesnost posve drukčije nego na početku djelovanja, kada dominira interes za južnoslavensku mitologiju. Antička mitologija omogućuje mu obraćanje ne nacionalnome, nego univerzalnemu i intimnom iskustvu. Figuracija, određena ekspresivnim i realističnim te gdjekad arhaističkim obilježjima, rezultat je prethodnih oblikovnih mogućnosti, i potvrđuje se kao fenomen vječnoga trajanja autoreferencijalne mediteranske kulture.

Neosporivo, „mitsko-moderna tjelesnost“ afirmacija je dugotrajnosti figurativnoga promišljanja kiparske forme. U svakom desetljeću, sukladno njegovim stilskim inklinacijama, umjetnik na drukčiji način interpretira klasične kanone i njihovo značenje. U prva dva desetljeća mitološke teme bile su polazište za usklađivanje s modernističkim tendencijama. U međuratnom razdoblju one su bile najlogičnija poveznica s formom akta, koju pak usklađuje s tendencijama neoklasicizma. Posezanje za mitom u poslijeratnom razdoblju poklapa se s kiparevim opredjeljenjem za figurativni izričaj u trenutku kada se na kiparskoj sceni javljaju

⁷⁷⁸ Duško Kečkemet, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, 2017., str. 433.

⁷⁷⁹ Robert Storr, *Modern Art*, 2000., str. 28.

⁷⁸⁰ Frano Dulibić, Ana Šeparović, „Splitska međuratna“, 2016., str. 78.

apstraktne tendencije. Mit je zalog svedremenosti figurativne forme, ali i potvrda identiteta autora.

7. ZAKLJUČAK

Za istraživanje klasične komponente u djelu Ivana Meštrovića bilo je potrebno obuhvatiti njegov cjelokupan opus, kako bi se kronološki pratila reinterpetacija klasičnih tema (poglavito mitoloških), oblika (npr. arhitektonskih redova) i kompozicijskih rješenja (različitih inačica Afrodite ili Venere – *Venera pudica*, *Aphrodita Anadyomena* i dr.). Analizom pojedinačnih likovnih djela, arhitektonskih projekata i kiparskih, grafičkih i crtačkih ciklusa uočeno je dosljedno pozivanje na antičke uzore – koji uz grčku i rimsku umjetnost i arhitekturu podrazumijevaju i druge starovjekovne tradicije – te renesansne i klasicističke izvore. Izbor relevantnih djela za obradu ove teme proizašao je iz pažljivo razlučenog odnosa autora prema konkretnom izvoru – koji se u nekim slučajevima podosta precizno iščitava prema kiparevim zapisima o Michelangelu. U obzir je uzeta motivacija odabira određenih obrazaca i modela (pri koncipiranju spomenika vrlo je učestala politička ili ideološka potka), a cilj je bio pozicionirati klasičnu tradiciju spram moderniteta (aktualnih stilskih tendencija).

Važna je usporedba Meštrovićevih ostvarenja s djelima suvremenika koji djeluju na sličnim početima, jer se tako potvrđuje ideja o pripadnosti europskim tendencijama monumentalne arhaističke umjetnosti (prvo i drugo desetljeće), te monumentalnoga neoklasicizma (treće i četvrto desetljeće). Dakako, potvrđeno je umjetnikovo pripadanje figurativnosti koja inklinira mediteranskim civilizacijama. Peto, šesto i početak sedmoga desetljeća obilježili su zreli realizam i ekspresionizam, no u biti to se razdoblje u ovom radu razmatra kao rezime prethodnih faza Meštrovićeva umjetničkog i arhitektonskoga stilskega razvoja. U znatnoj mjeri razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata bilo je ukotvljeno u mitološku tematiku. Preko nje Meštrović se nastavlja obraćati prošlosti, pa tako i onoj vlastitoj, rekapitulirajući neke svoje ranije kompozicije inspirirane klasičnim kanonima. Taj se stilski izričaj određuje kao autoreferencijalni neoklasicizam.

Meštrovićev odnos spram tradicije precizno determinira njegovu ulogu i poziciju unutar korpusa hrvatske i europske moderne umjetnosti, kiparstva i arhitekture. U kiparstvu, a posljedično i u crtežu, grafici i slikarstvu, Meštrović se pozicionira kao figurativni umjetnik koji je u neprekidnom dijalogu s klasičnom baštinom, kojoj daje formalni i sadržajni pečat sadašnjice. Taj se pečat ponajprije prepoznaje u poklapanju s dominantnim tendencijama impresionizma, simbolizma, secesije, ekspresionizma, art décoa, neoklasicizma i realizma. On se razmatra i u kontekstu umjetnikove osjetljivosti na političke i društvene dinamike – poglavito u vidu njegova angažmana u pripremi Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, to jest Kraljevine Jugoslavije – i na aktualna događanja, poput Prvoga i Drugoga svjetskog rata koja su izravno

utjecala na njegovo umjetničko formiranje. U tom smislu, posebno je važna Meštrovićeva konstrukcija povijesno-ideološkoga narativa stranih država, te Kraljevine SHS/Jugoslavije – jugoslavenstva (*Kraljev kamen*, 1926.–1933.) i hrvatskog identiteta (ciklus *Domagojevi strijelci*, 1917.; *Spomenik Petru Berislaviću*, 1933.). Pri tome je svaki put argumentirana primjena određenih klasičnih komponenti (grčkih, rimskih, mezopotamskih), koje su se dokazale kao najpogodnije za ostvarivanje raznorodnih političkih poruka i ideja.

Jedan od najzanimljivijih primjera poklapanja klasične komponente s modernim diskursom jest Meštrovićeva kompleksna i dugotrajna interpretacija Michelangelove paradigme Mojsija. Iz bavljenja temom o starozavjetnom proroku proizašle su, u nekoliko desetljeća, originalne kompozicije i simboličke konotacije. Meštrovićev je pristup temi podrazumijevao usklađivanje modernističkih smjernica s klasičnim kanonima, koji su dobili posve novo značenje. U formi reljefa, pune plastike i crteža razvija niz kompozicija koje nikad u potpunosti ne preuzimaju pojavnost Michelangelove skulpture s grobnice pape Julija II (1513.–1515., dorađeno 1542.). Svako cjelovito ili fragmentarno ostvarenje odiše idejom prepoznatljive *terribilità*, koja u Meštrovićevoj viziji dobiva novi pečat: Mojsijeva srdžba (*Mojsije, glava*, 1918.) postaje istovjetna srdžbi *Srđe Zlopogleđe* (1908.) ili drugih južnoslavenskih heroja. S istom će lakoćom i uvjerljivošću *Mojsija* (1915.) identificirati s Rodinom (*Umjetnik pri radu – Auguste Rodin*, 1914.) ili Zeusom gromovnikom. S dva neostvarena projekta za Sjedinjene Američke Države naumio je monumentalnu figuru Mojsija transponirati u javni prostor u kojem bi ona bila simbol prosperiteta jednoga grada (*Speerov memorijal*, inačica II, 1934.), odnosno utjelovljenje židovskih stradanja i znak univerzalnih civilizacijskih vrijednosti (*Židovski memorijal*, 1951.–1952.). Za ovako širok i raznorodan raspon povezivanja različitih vrijednosti, pojmova, narativa i ličnosti pogodna je upravo podloga klasične figurativnosti.

Opaska o Meštrovićevu eklekticismu konstantno se provlači domaćom i stranom povijesnoumjetničkom literaturom. Međutim, do sada nije načinjen sveobuhvatan komparativni pregled očitovanja spomenute tradicije u cjelokupnom umjetnikovu opusu koji bi metodološki utvrdio stilski razvoj i pristup dominantnim temama i formama (muški i ženski akt, autoportret, portret, medalje, sakralna umjetnost, spomenički i arhitektonski leksik). Također, nisu se detaljnije analizirali razlozi konstantnoga obraćanja uzorima koje je pronalazio u dugoj povijesti klasične umjetnosti i arhitekture. Samouvjereno prilagođavanje paradigme osobnim potrebama i duhu vremena proizlazi iz Meštrovićeva poistovjećivanja s idejom Mediterana, kojemu se stalno valja vraćati, a koji on smatra kolijevkom klasičnosti što se neprestano obnavlja i osnažuje. U tom je smislu ključno njegovo poistovjećivanje s Michelangelom čiji

opus potvrđuje tezu o obnovi i nadogradnji, i preko kojega se Meštrović povezuje s još daljom prošlošću (antikom – Fidijom i drugim autorima i kulturama) te s modernošću (Rodinove invencije fragmentarne skulpture i asamblaža). Prisvajanje Michelangelove osobnosti očituje se u njegovu priključenju Meštrovićevo osobnom panteonu koji je osmislio za svoje posljednje počivalište te u *Rimskoj Pietà* (1942.–1946.), čija je kompozicija popravljena inačica Michelangelove nedovršene skulpture iz firentinske katedrale (oko 1550.). Uz puni dug renesansnom remek-djelu, koji Meštrović ni ne pokušava prikriti, njegova je skulptura testament patnje u ustaškom zatvoru, ali i katarza cjelokupnoga čovječanstva. Meštrović ne rabi klasične elemente da dokaže neosporivu kiparsku umješnost ili da se podredi uzorima. Umjesto toga, njihove oblikovne i sadržajne vrijednosti konfrontira s umjetničkim i egzistencijalnim potrebama vlastita vremena – s njegovim vizualnim jezikom, povijesnim okolnostima, specifičnostima određenoga društva itd.

Meštrovićevo proučavanje povijesnih razdoblja jedinstven je primjer u svjetskoj povijesti umjetnosti. On nije bio usamljen u esejističkoj aktivnosti – promišljanju antičke i renesansne umjetnosti posvetili su se i drugi umjetnici, poput Augustea Rodina i Émilea Bernarda. Meštrović u taj korpus tekstova umjetnika o umjetnicima pridodaje i dramsko djelo (*Razgovori s Michelangelom*). Valja tu pridodati i njegov prijevod s francuskoga grčke drame o Perzefoni i dramu *Kambus* o sinu staroperzijskoga cara Kira iz 6. st. pr. Kr. Sve te činjenice potvrđuju da Meštrovićevo odabiru određenih klasičnih tema i formi nisu bili nasumični i vođeni izvanjskim impulsima. Riječ je o sustavnom propitivanju i građenju klasičnog, odnosno mediteranskoga umjetničkog identiteta. Mediteran je najpodobnija metafora i dokaz supostojanja različitih civilizacija koje su se međusobno uništavale, ali koje su se prije svega nadopunjavale.

Meštrovićev je život bio buran, ponekad kontradiktoran, često prožet razočaranjima, preuzimanjem političke odgovornosti i promjenama ideoloških usmjerenja (transgresija od jugoslavenskog prema hrvatskom identitetu). I doista je logično – uz uvažavanje čisto likovnih, formalnih razloga – njegove izbore shvatiti i kao osobnu potrebu za pronalaskom smisla i ravnoteže zbog turbulentnih društvenih promjena. Na izbore su utjecale i aktualne promjene u umjetnosti, poput avangardi, od kojih je kipar zazirao, i od kojih je nastojao *zaštititi* mlade generacije. Uputno je ovdje donijeti sljedeću Meštrovićevo izjavu danu 1933. godine, povodom njegove izložbe u pariškom Jeu de Paume, koja pojašnjava oba aspekta klasične inspiracije, umjetnički i osobni: „Mediteranska civilizacija se uvijek obnavlja: Mediteran je ishodište

civilizacije. Povratak se, bez sumnje sprema, bez da ga želimo. Uvijek se poslije oluje vraćamo na Mediteran. Ali svatko mora čuvati svoje mjesto.”⁷⁸¹

Umjetnikova i arhitektova motivacija odabira konkretnih klasičnih motiva i formi mogla bi se opravdati i općepoznatom sintagmom „forma slijedi funkciju“. Pri koncipiranju reljefa, bilo da su dio njegovih herojskih ciklusa ili je riječ o javnoj plastici, samostalnoj ili podređenoj većoj kompoziciji, sam narativ logično iskazuje potrebu za preuzimanjem obrazaca grčkih ili mezopotamskih reljefa koji prikazuju istu temu, primjerice bitke, ratnike ili skupine vojnika, bilo da je riječ o kosovskim ili Domagojevim ratnicima. Isti princip vrijedi za arhitekturu, u kojoj će funkcija građevine opravdati pastišno citiranje antičkih, renesansnih ili klasicističkih dekorativnih elemenata (npr. Galerija umjetnosti, 1925.; Banska palača, 1931.), odnosno cjelokupne forme (npr. Meštrovićev paviljon, 1934.–1938.).

Gledajući pak u cjelini derivaciju klasične komponente u djelu Ivana Meštrovića – od antičkih uzora do neoklasicizma – može se na nju primijeniti Focillonova geneza stilske evolucije: eksperimentalno doba, klasično doba, doba pročišćenja, barokno doba.⁷⁸² Prvo se doba podudara s bečkim razdobljem u kojem je derivacija klasične podloge polazište za umjetnikovo odmak prema modernizmu (secesija, impresionizam, simbolizam), a ne krajnji cilj, kao što će to biti slučaj u međuratnom razdoblju. To se doba proširuje i na pariško razdoblje, u kojem u sklopu herojskih ciklusa i projekta *Vidovdanskoga hrama* (1908.–1912.), obilježenima tendencijama arhaističkoga monumentalizma, radi krucijalne pomake s fragmentarnom skulpturom i asamblažom. Krajnji rezultat eksperimentalnoga doba je *utopijska skulptura*, koja se prvi put definira i razlaže u ovom radu.

Klasično doba započinje zaključenjem herojskih ciklusa, dakle razdobljem netom prije Prvoga svjetskog rata i za njegova trajanja. Tada se Meštrović bavi temama plesačica i aktova, za što su mu nužni klasični, mahom antički kanoni koje ponovno veoma uvjerljivo prilagođava dominantnom stilskom interesu. Ovo doba organski se pretapa u doba pročišćenja. Ono odgovara međuratnom razdoblju, u kojem do tada apsorbiranu podlogu antike i renesanse prevodi u čiste, neoklasicističke oblike *Psihe* (1927.) i drugih ženskih aktova. Iako se u prvi mah otkrivanje baroknoga doba može činiti kontradiktornim u kontekstu proučavanja klasične komponente, ono doista prikladno određuje Meštrovićevo razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata. Neoklasicizam doista jest, što i sam naslov ovoga doktorskoga rada sugerira, kraj ili vrhunac Meštrovićeva istraživanja klasičnih uzora, no ono s njime ne završava. Razdoblje koje slijedi neoklasicističku fazu ne donosi nova promišljanja klasičnih formi i sadržaja, već

⁷⁸¹ Gaston Poulain, „Un maître“, 1933., str. 1.

⁷⁸² Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York: Wittenborn, Schultz, 1948., str. 10.

sumiranje dotadašnjih iskaza. Sloboda i maštovitost Meštrovićevih rješenja, poput začudne kompozicije *Perzefona i Dioniz* (1946.), mogu se prisposodobiti baroknoj pomaknutosti i sklonosti varijaciji. Isti se Focillonovi parametri mogu primijeniti, s minimalnim kronološkim odstupanjima, i na Meštrovićeva arhitektonska ostvarenja: od eksperimentalnoga eklekticizma *Vidovdanskoga hrama*, koji će biti podloga gotovo svim kasnijim arhitektonskim rješenjima, preko klasičnih formi splitske vile (1931.–1939.), pročišćenosti Meštrovićeva paviljona, do barokne slobode pastišnoga stapanja raznorodnih slojeva iz povijesti arhitekture u konačnoj inačici Njegoševa mauzoleja (1952.–1974.).

Slijeđenje klasičnih obrazaca omogućilo je precizno lučenje tipologije Meštrovićeve spomeničke plastike i njezina relacioniranja spram postulata klasičnoga monumentalizma. Neostvoreni *Spomenik Bolivaru* za Boliviju (1929.–1930.) prepoznat je prvi put kao rezervoar tema (alegorija države, pokrajine), motiva i formi (konjanička figura, Nika/Viktorija) koje će razrađivati u idućem desetljeću na spomenicima i arhitekturi. Ovi elementi proklamiraju ideju opstojnosti određene države i njezine povijesti: *Zahvalnost Francuskoj* (1930.), *Spomenik neznanom junaku* (1934.–1938.), *Spomenik Ferdinandu I.* (1937.), *Spomenik kralju Aleksandru I.* (1937.). U arhitekturi se uočava Meštrovićevo promišljanje varijabilnosti strukture hrama – mezopotamskog, egipatskog, grčkog i rimskog – i njegove prilagodbe suvremenim potrebama javne (upravni, izložbeni, crkveni, memorijalni prostori) i osobne namjene (obiteljska vila).

Naočigled samorazumljiva činjenica prisutnosti klasične komponente u djelu Ivana Meštrovića omogućila je nova čitanja djela, rekontekstualizaciju ciklusa, uspostavljanje poveznica prema njegovim prethodnicima (antika, Michelangelo), suvremenima (Rodin, Bourdelle, Maillol i drugi kipari) i nasljednicima (studenti zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, jugoslavenski i europski kipari), što do sada nije bilo prepoznato. Pojam *utopijske skulpture*, koji je nastao na temelju proučavanja Meštrovićevih herojskih ciklusa i *Vidovdanskoga hrama*, otvorio je mogućnost za reinterpretaciju cijeloga korpusa europskih *Gesamtkunstwerk* projekata te se pojam budućim istraživanjima može proširiti.

Za sve su zaključke, nove teze i sistematizacije djela u ovom radu od velike pomoći bile prethodne interpretacije i istraživanja mnogih domaćih i stranih stručnjaka. Ključni su doprinosi *meštrovićijanaca* – Irene Kraševac, Dalibora Prančevića i Duška Kečkemeta u pogledu proučavanja antimodernizma. Eklekticizam, odnosno pastišni eklekticizam ili eklektički monumentalizam, koji se prije svega pripisuje Meštrovićevim arhitektonskim projektima, ali koji se prepoznaje i na njegovim kiparskim ostvarenjima u svim razdobljima, autentičan je umjetnikov iskaz. On je polivalentan i kompleksan u svojem ekvilibriranju opreke modernizam – antimodernizam, i neprispodobiv je drugim hrvatskim i europskim kiparima i arhitektima.

Meštrovićevo konstantno posezanje za klasičnim obrascima i arhetipovima prepoznaje se kao ključna odrednica njegova stvaralaštva. Klasični arhetipovi na formalnoj i simboličkoj razini posjeduju dimenziju univerzalnosti koja je prihvatljiva različitim razdobljima, društvenim i osobnim okolnostima i kulturama. Umjetnici koji ih reinterpreteraju – kompozicijskim invencijama i stilskim prilagodbama – istovremeno potvrđuju arhetipsku zadatost i vlastitu, autorsku posebnost u odnosu na prvo kanonsko djelo te na prethodne i buduće razrade. Ovo istraživanje klasične komponente u djelu Ivana Meštrovića omogućilo je nadogradnju postojećih tumačenja, novu kontekstualizaciju i sistematizaciju njegova kompleksnoga opusa.

8. SLIKOVNI PRILOZI



1. Ivan Meštrović, *Posljednji cjelov*, Beč, 1903., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1177-07



2. Ivan Meštrović, *Timor Dei*, Beč, 1904.–1905., bronca, 199 x 145 x 122 cm, Gliptoteka HAZU, Zagreb, MZ-675, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4532, foto: Boris Cvjetanović



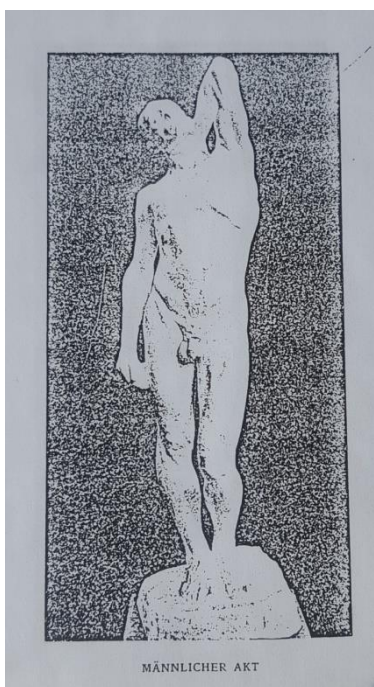
3. Ivan Meštrović, *Prva ljubav*, Beč, 1901. (?), sadra, Gliptoteka bečke Akademije likovnih umjetnosti, inv. br. 1443, 7,2 x 12 cm, Arhiv Atelijera Meštrović, Split (donijela dr. sc. Irena Kraševac)



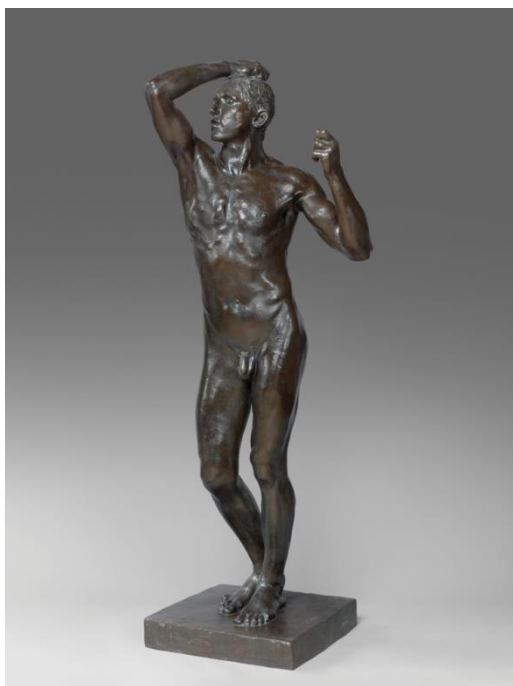
4. Ivan Meštrović, *Rob*, Beč, 1903., sadra, preslikano iz: *Vienac*, Zagreb, 1903., str. 71.



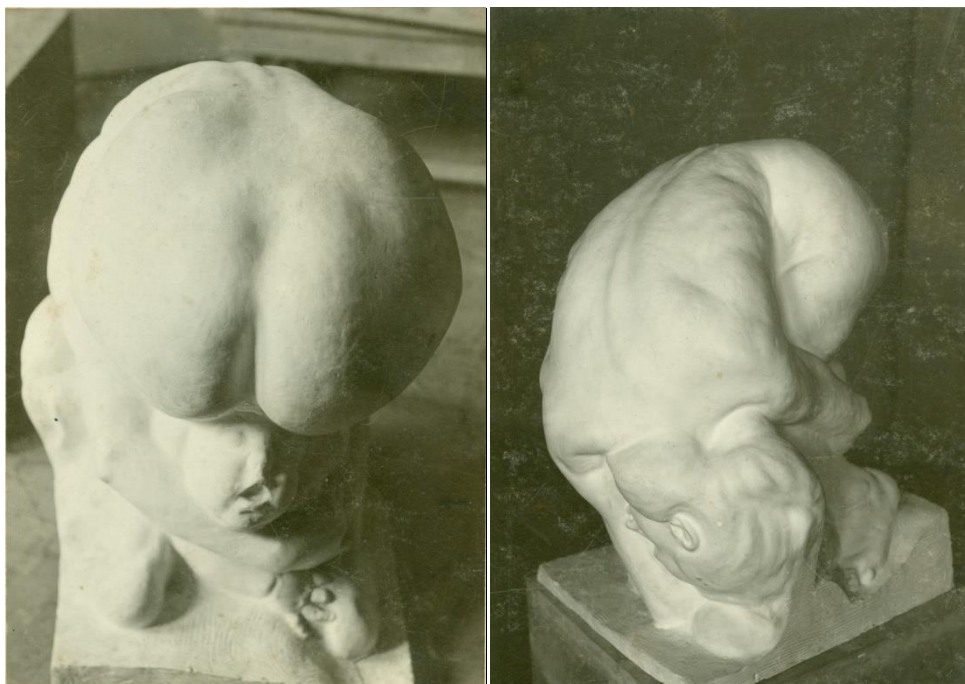
5. Michelangelo Buonarroti, *Umirući rob*, 1513.–1515., mramor, musée du Louvre, Pariz, inv. br. M.R. 1590



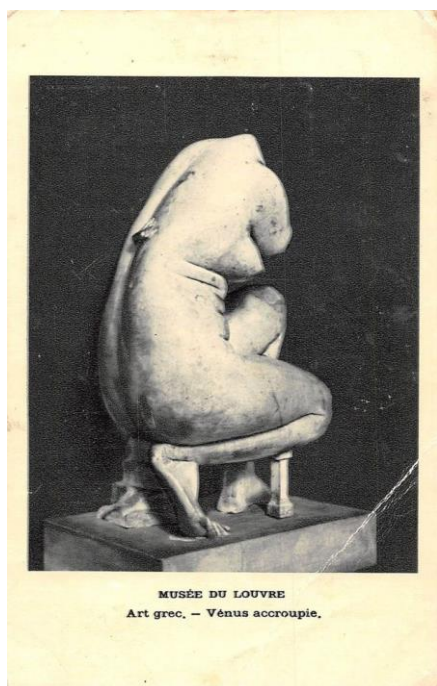
6. Ivan Meštrović, *Rob (Muški akt)*, Beč, 1903., sadra, preslikano iz: *Kunst*, Beč, 1904., 10.



7. Auguste Rodin, *Brončano doba*, 1877., bronca, 180,5 x 68,5 x 54,5 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S.986, foto: Christian Baraja



8.a, 8.b Ivan Meštrović, *Venera mojih dana*, Beč, 1904.–1905., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–911, FGM–912



9. *Afrodita koja čuči*, rimska replika prema helenističkom originalu, 1.–2. st., mramor, musée du Louvre, Pariz



10. Ivan Meštrović, *Laokoon mojih dana*, Beč, 1905., bronca, 125 x 67 x 54 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–125, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3856, foto: Zoran Alajbeg



11. Michelangelo Buonarroti, *Herkul i Antej i druge studije*, oko 1525.–1528., Ashmolean Museum, University of Oxford, inv. br. WA1846.63



12. Ivan Meštrović, *Figurativni postament – Žena s djecom*, Beč, 1907., patinirana sadra, 117,5 x 35 x 39 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–340, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4420, foto: Boris Cvjetanović



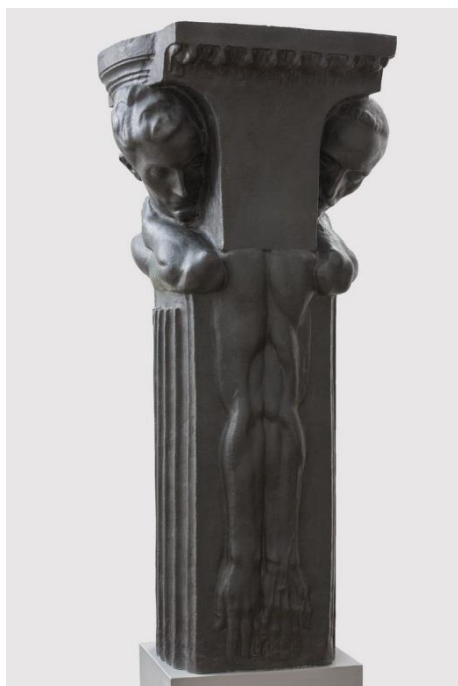
13. Ivan Meštrović, *Figurativni postament – Žena s djetetom*, Beč, 1907., patinirana sadra, 115 x 30,5 x 32 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–341, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4581, foto: Boris Cvjetanović



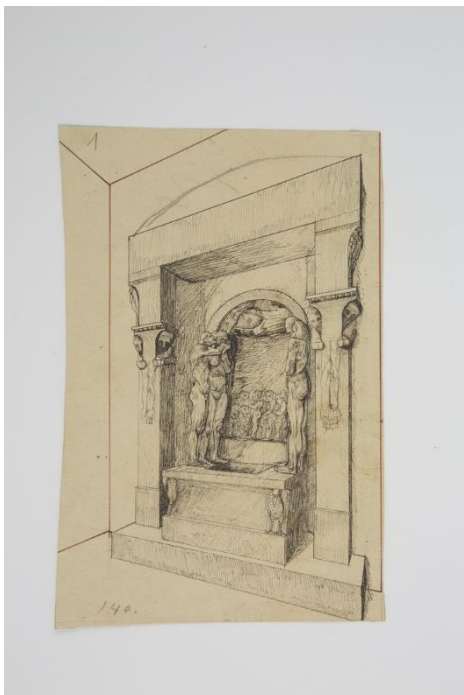
14. Ivan Meštrović, *Figurativni postament – Dječak s usnom harmonikom*, Beč, 1907., patinirana sadra, 121 x 33,5 x 36,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–339, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4585, foto: Boris Cvjetanović



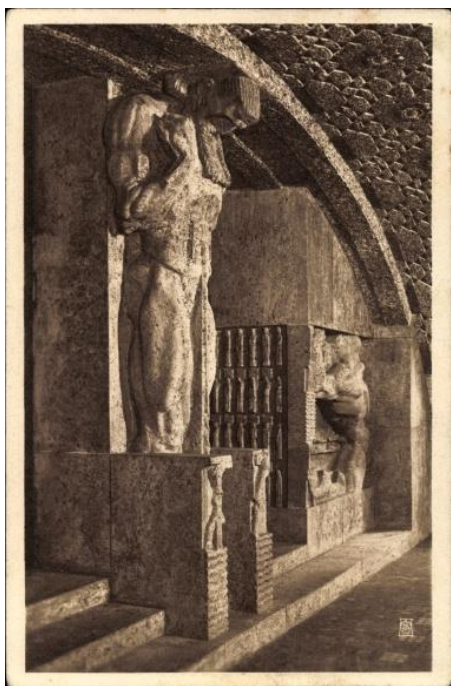
15. Ivan Meštrović, *Figurativni postament – Dječak s balonom*, Beč, 1907., patinirana sadra, 112 x 36 x 35 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–338, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4578, foto: Boris Cvjetanović



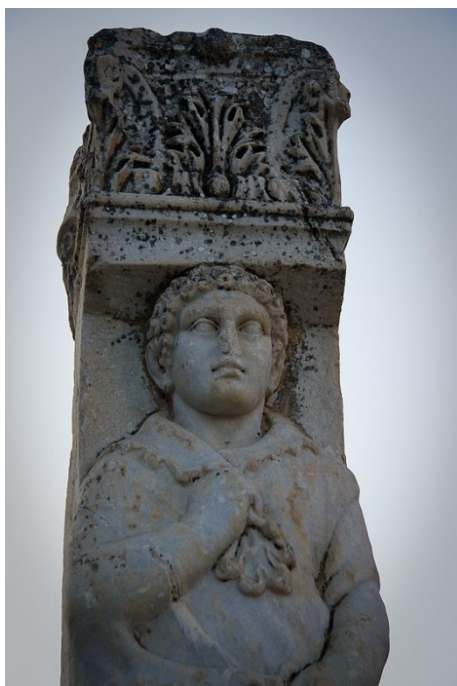
16. Meštrović, *Dekoratívni postament*, Beč, 1907., bronca, 126 x 59,5 x 48 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–169, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–5739, foto: Zoran Alajbeg



17. Ivan Meštrović, *Studija za Vrelo života*, Beč, 1906., olovka, crveni i crni tuš na papiru, 21,5 x 13,9 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–222, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–5856, foto: Zoran Alajbeg



18. Weinhaus 'Rheingold' u Berlinu, izvedena prema projektu Brune Schmitza, arhitektonsku plastiku izveo je Franz Metzner



19. Figurativni stup, Hadrijanov hram, Efez, Turska, 2. st.



20. Ivan Meštrović, *Vrelo života*, Beč, 1906., eruptivni vapnenac, javni park grada Drniša, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3436, foto: Zoran Alajbeg



21. Ivan Meštrović, *Seljaci*, Beč, 1906.–1907., bojena keramika, Trg bana Josipa Jelačića 4, Zagreb, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4712, foto: Valentino Bilić Preić



22. Franz Metzner, *Figure Atlasa*, 1905., Zacherlhaus, Beč, arhitekt Joža Plečnik



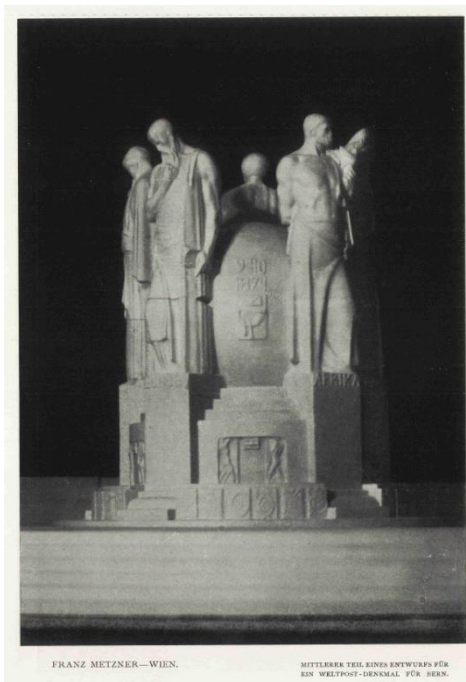
23. Ivan Meštrović, *Dekorativna vaza*, Beč, 1907., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4047



24. Ivan Meštrović, *Dekorativna vaza*, Beč, 1907., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4048



25. Ivan Meštrović, *Dekoratívna vaza*, Beč, 1907., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4049



26. Franz Metzner, projekt *Weltpost Denkmal* za Bremen



27. Ivan Meštrović, *Grčka vaza I*, Pariz ili Rim, 1908.–1911., tempera na papiru, 31 x 21 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–454



28. Ivan Meštrović, *Grčka vaza II*, Pariz ili Rim, 1908.–1911., tempera na papiru, 31 x 21,1 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–455



29. Ivan Meštrović, *Grčka vaza III*, Pariz ili Rim, 1908.–1911., tempera na papiru, 31 x 21 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–456



30. Ivan Meštrović, *Grčka vaza IV*, Pariz ili Rim, 1908.–1911., tempera na papiru, 31 x 21 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–457



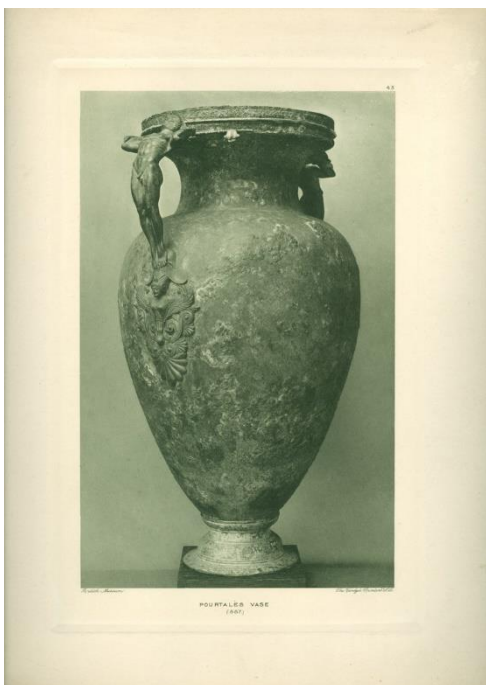
31. Ivan Meštrović, *Vrč s muškim i ženskim aktovima po uzoru na grčke vrčeve*, Pariz ili Rim, 1908.–1911., bijeli i crni pastel, tuš na papiru, 31,8 x 26,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–247b



32. Ivan Meštrović, *Vaza dugoga vrata*, Pariz, 1908, sadra, Fototka Galerije Meštrović, Split, FGM–1180–37, foto: Eugène Druet



33. Ivan Meštrović, *Vaza s čovjekolikim ručkama*, Beč, 1907., sadra, preslikano iz: Kosta Strajnić, *Ivan Meštrović*, Beograd: Izdavači Čelap i Popovac, 1919.



34. Grčka plastika: Pourtales vaza, British Museum, Fototka Galerije Meštrović, Split, FGM–2068, foto: The Vandyck Printers Ltd.



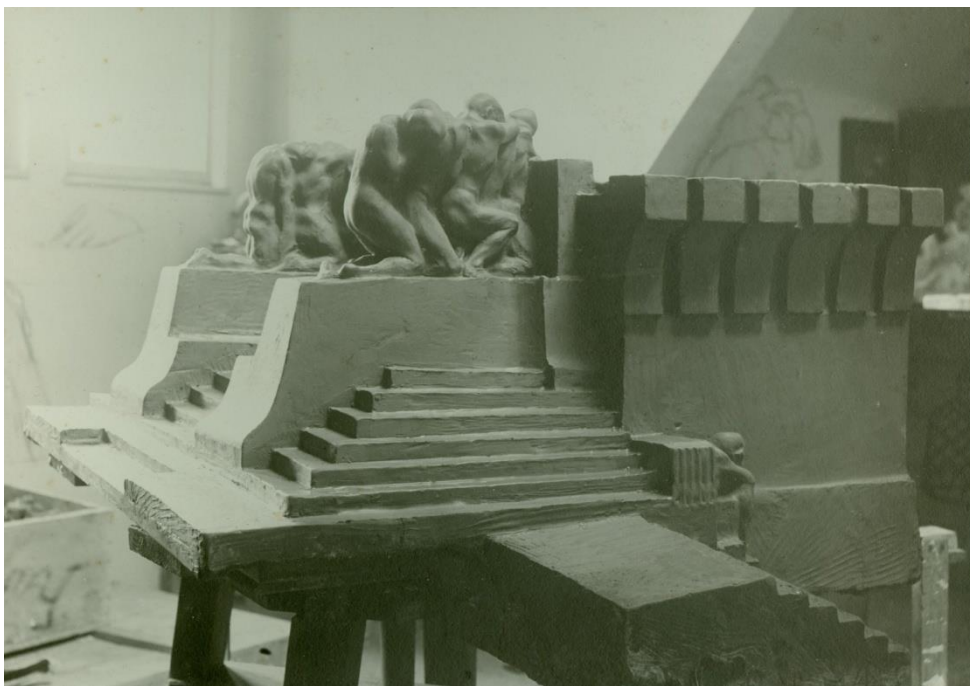
35. Ivan Meštrović, *Vaza s konjima*, Pariz ili Rim, 1909. ili 1911., patinirana sadra, 120,4 x 97 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–318, pohranjeno u Gliptoteci HAZU, Zagreb, foto: Boris Cvjetanović



36. Ivan Meštrović, *Vaza sa ženama i ratarima*, Pariz ili rim, 1909. ili 1911., patinirana sadra, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, pohranjeno u Gliptoteci HAZU, Zagreb, inv. br. MZP–208, foto: Barbara Vujanović



37. Ivan Meštrović, *Vaza (s ručkama i prikazom konjanika i bikova)*, Rim, 1911., bronca, preslikano iz: *Ivan Meštrović: A Monograph*, London, Williams and Norgate, 1919. (Plate XXXV.)



38. Ivan Meštrović, *Skica za Spomenik pjesniku*, Beč, 1906., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1177-27



39. Ivan Meštrović, *Studija za nadgrobni spomenik pjesnika Kranjčevića*, Beč ili Pariz, 1906., crni pastel i tuš na papiru, 36,5 x 25,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–224



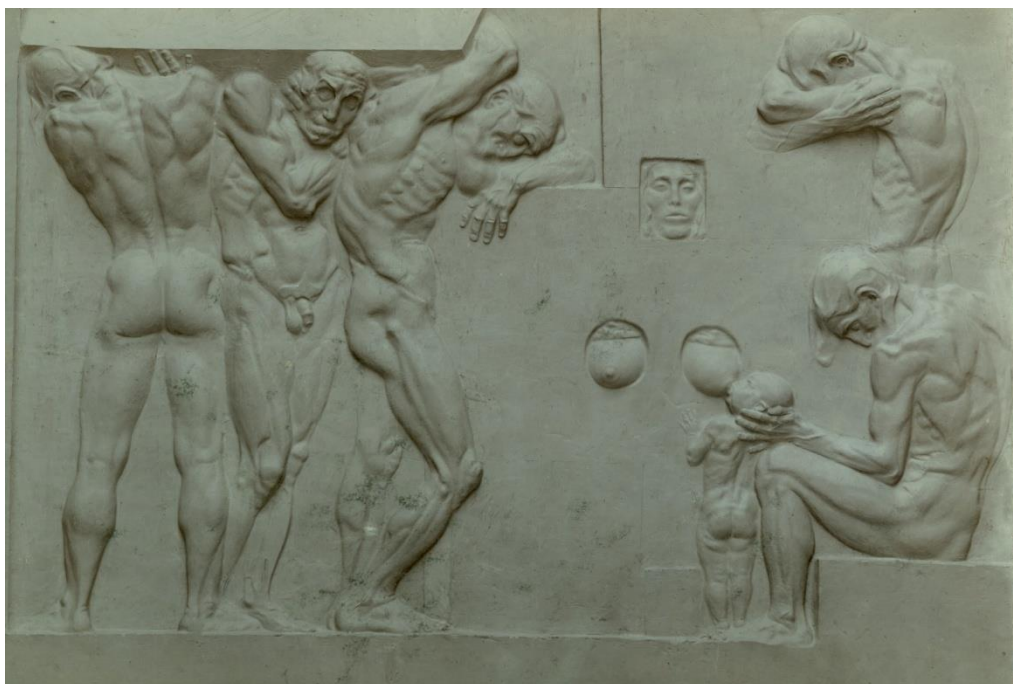
40. Ivan Meštrović, *Skica za spomenik Juriju Vegi*, Beč, 1904., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3947



41. Ivan Meštrović, *Umjetnik naroda mog*, Beč, 1906., bronca, 172,5 x 83 x 11,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-124, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2436, foto: Živko Bačić



42. Ivan Meštrović, *Studija za Kosovo polje*, 1906., crtež, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-930



43. Ivan Meštrović, *Zidanje Skadra*, Zagreb, 1906., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-935



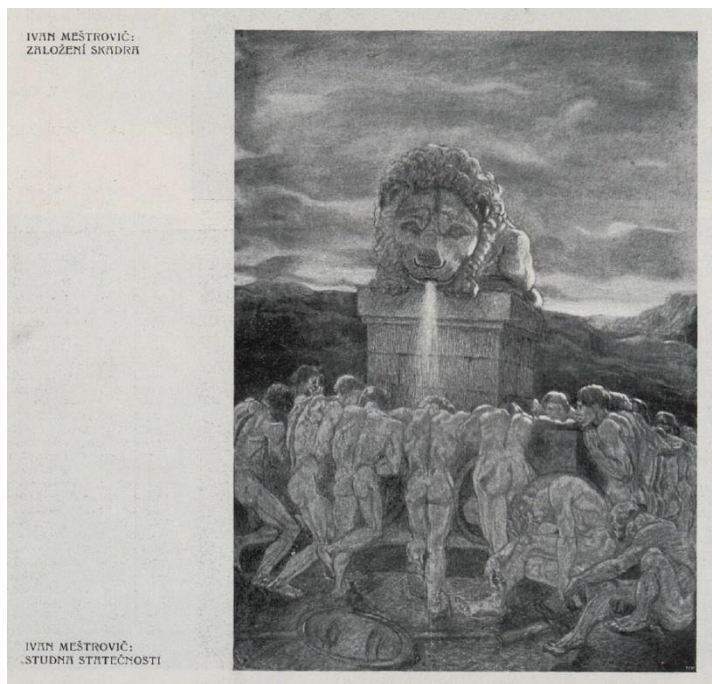
44. Ivan Meštrović, *Zidanje Skadra*, Zagreb (?), 1906., crtež, preslikano iz: Viktor Kopecký, „Ivan Meštrović“, u: *Český svět*, 23. travnja 1909., str. 38.



45. Ivan Meštrović, *Studija za Zidanje Skadra*, Zagreb (?), 1906., bijeli i crni pastel na papiru, 30,5 x 40,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-236



46. Ivan Meštrović, *Pet muških aktova (Studija za Zidanje Skadra)*, Zagreb (?), 1906., bijeli i crni pastel na papiru, 38 x 43 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-232



47. Ivan Meštrović, *Izvor hrabrosti*, 1906. (?), crtež, preslikano iz: Viktor Kopecký, „Ivan Meštrovič“, u: *Český svět*, 23. travnja 1909., str. 38.



48. Ivan Meštrović, *Prizor s vilom Ravijojlom*, 1905., crni pastel na papiru, 30,8 x 26,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-250b



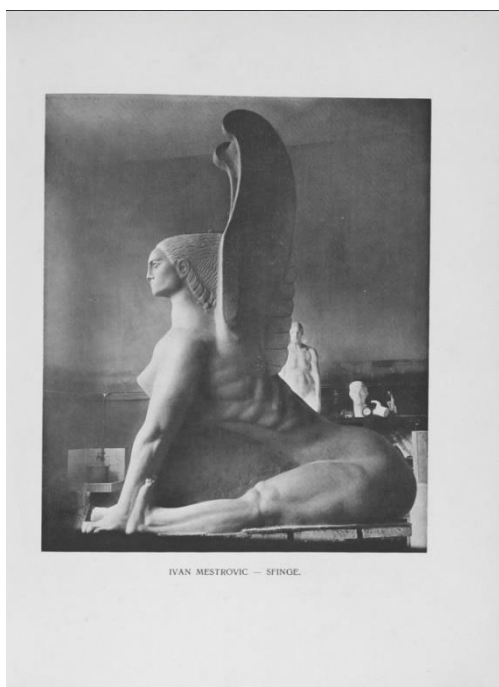
49. Ivan Meštrović, *Šest muških glava*, 1905., ugljen na papiru, 37,1 x 30,1 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-644b



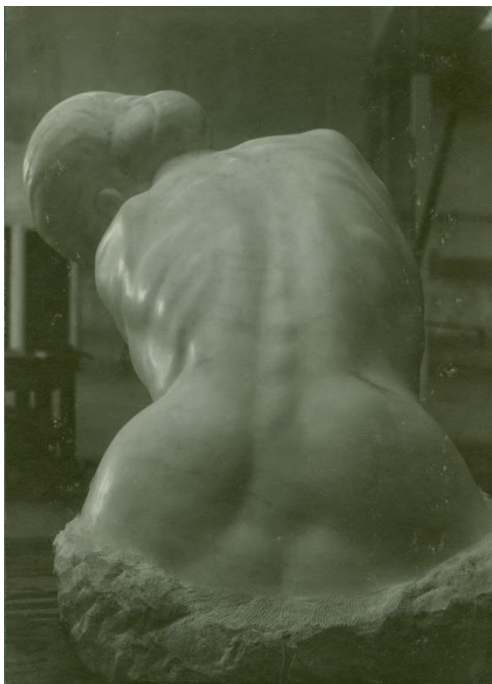
50. Ivan Meštrović, *Kraljević Marko na gozbi*, 1906., crni pastel i tuš na papiru, 30,5 x 47,8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-234



51. Ivan Meštrović, *Poprsje muškog akta s kopljem*, crni pastel i tuš na papiru, 20,9 x 25,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-244b



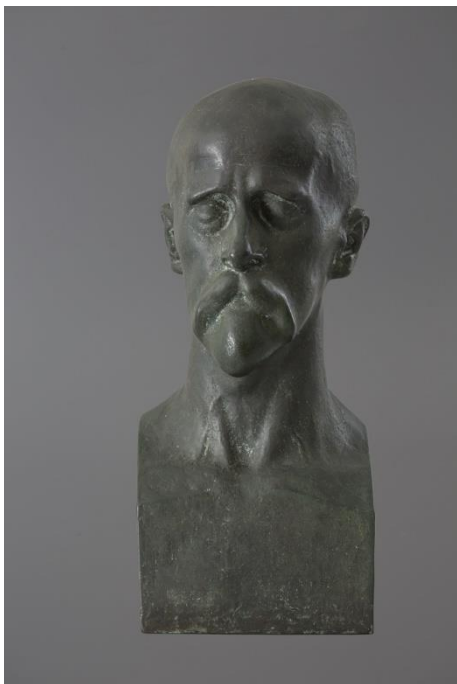
52. Fotografija Meštrovićevih radova u kiparevu atelijeru u Parizu ili Beču (?), 1909. (?), preslikano iz: Leone Planiscig, „Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic“, u: *Emporium*, Vol. XXXI, n. 185, (svibanj 1910.), str. 337.



53. Ivan Meštrović, *Napuštена*, Beč, 1907., mramor, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1177–24



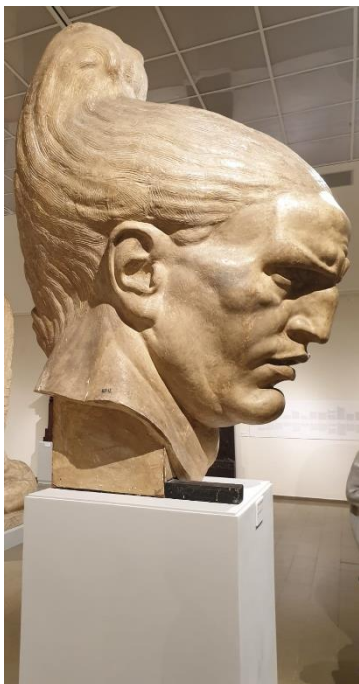
54. Ivan Meštrović, *Nevinost*, Beč, 1907., kamen, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–950



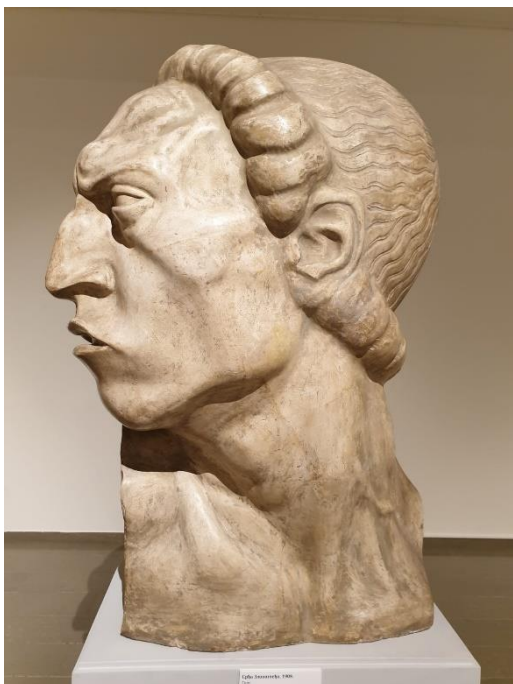
55. Ivan Meštrović, *Portret Vlaho Bukovca*, Prag, 1908., bronca, 59 x 24,6 x 28 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-116, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-6676, foto: Zoran Alajbeg



56. Ivan Meštrović, *Portret Bohumila Kafke*, Prag ili Pariz, 1908., bronca, Nacionalna galerija, Prag, inv. br. P-5378, Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



57. Ivan Meštrović, *Glava Miloša Obilića*, Pariz, 1908., sadra, 171,5 x 74,4 x 129 cm, Narodni muzej, Beograd, inv. br. 11, foto: Barbara Vujanović



58. Ivan Meštrović, *Srđa Zlopogleđa*, Pariz, 1908., sadra, 106,5 x 75 x 62 cm, Narodni muzej, Beograd, inv. br. 43, foto: Barbara Vujanović



59. Ivan Meštrović, *Kosovka djevojka*, Pariz, 1909., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–409



60. Ivan Meštrović, *Moja majka*, Split, 1908., sadra, Fototeka Atelijera Meštrović, Arhiv Ćurčin, Zagreb, FAM–335/1



61. Ivan Meštrović, *Frulaš*, Pariz, 1908., sadra, 115 x 33 x 31 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-103



62. Ivan Meštrović, *Pastir*, Pariz, 1909., sadra, 100 x 41 x 103 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 22/115



63. Ivan Meštrović, *Pastir I*, Pariz, 1909., sadra, 77 x 81 x 33 cm, vlasništvo Marka Pelicarića, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 19/78



64. Ivan Meštrović, *Karijatida (Ženski akt s draperijom)*, Pariz, 1908., sadra, 79 x 23 x 14 cm, vlasništvo Olge Holmberg, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. pohr. POH-AMZ-30



65. Ivan Meštrović, *Udovice*, Pariz, 1909., sadra, 140 x 135 x 80 cm, Galerija Meštrović, Split, GMS–23, Fototeka Galerije Meštrović, Split, inv. br. FGM–3432, foto: Zoran Alajbeg



66. Ivan Meštrović, *Portret žene*, Pariz, 1908.–1909., mramor, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–955, foto: Émile Jacob



67. Ivan Meštrović, *Velika ženska glava*, Pariz, 1908., žućkasti kamen, 48 x 28 x 44 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-9, foto: Barbara Vujanović



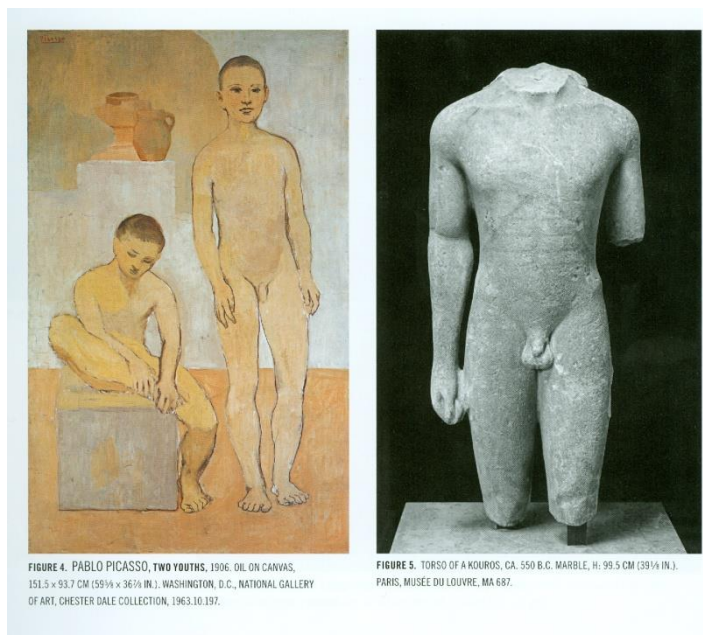
68. Ivan Meštrović, *Portret žene*, Pariz, 1909., mramor, 57 x 28 x 34 cm, Narodni muzej, Beograd, inv. br. 175, foto: Tanja Prančević



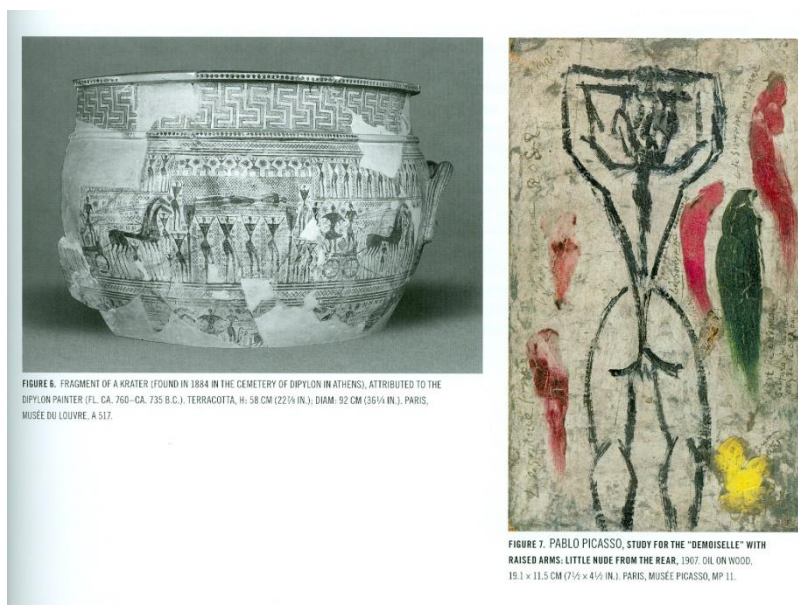
69. Ivan Meštrović, *Strast*, Beč, 1904., patinirana sadra, 46 x 90 x 51 cm, Gliptoteka HAZU, Zagreb, inv. br. MZ.567, Zagreb, foto: Gliptoteka HAZU, Zagreb



70. Ivan Meštrović, *Starac (Glava dalmatinskog ribara)*, Beč, 1906., sadra, 57 x 21 x 49 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-196



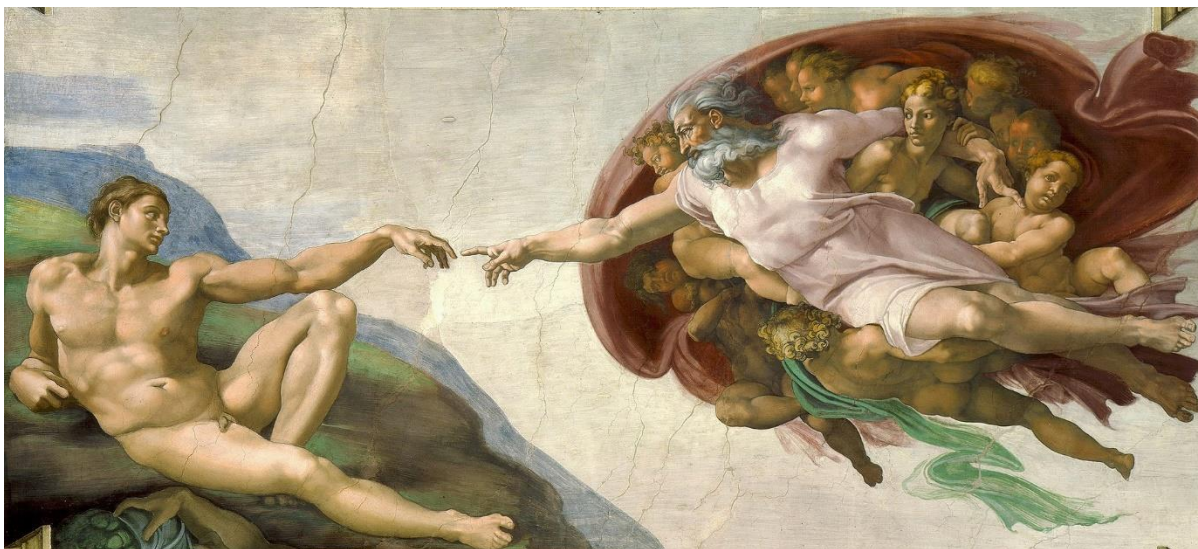
71–72. Pablo Picasso, *Dva mladića*, 1906., National Gallery of Art, Washington, D.C.
 Torzo kurosa, oko 550. pr. Kr., musée du Louvre, Pariz
 Preslikano iz: Christopher Green, „There is no antiquity“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 6.



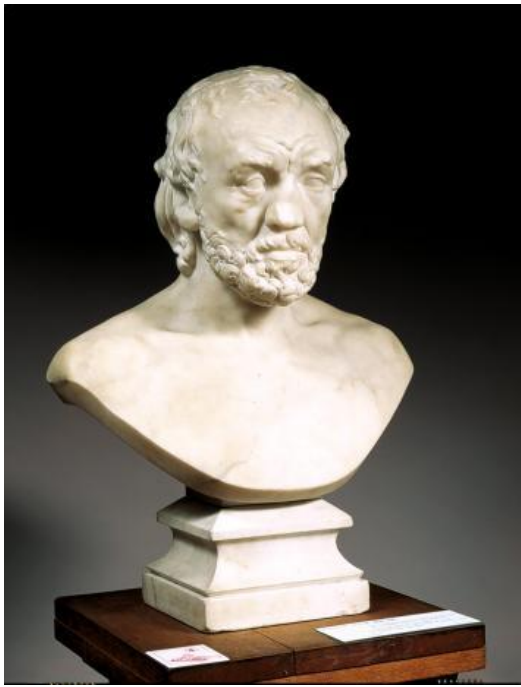
73–74. Slikar Dipilona (?), Fragment kratera, oko 760.–735. pr. Kr., musée du Louvre, Pariz
 Pablo Picasso, *Studija za Gospođicu*, 1907., musée Picasso, Pariz
 Ilustracije iz knjige Christopher Green, „There is no antiquity“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 7.



75. Apolonije, *Belvederski torzo*, 1. st. pr. Kr., mramor, vis. 159 cm, Musei Vaticani, Vatikan, inv. br. Cat. 1192



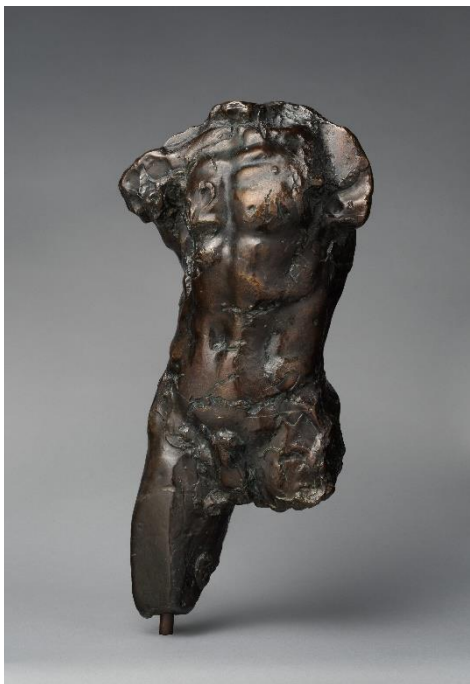
76. Michelangelo Buonarroti, *Stvaranje Adama*, oko 1512., freska, Sikstinska kapela, Vatikan



77. Auguste Rodin, *Čovjek sa slomljenim nosom*, 1875., mramor, musée Rodin, Pariz, inv. br. S. 974, foto: Christian Baraja



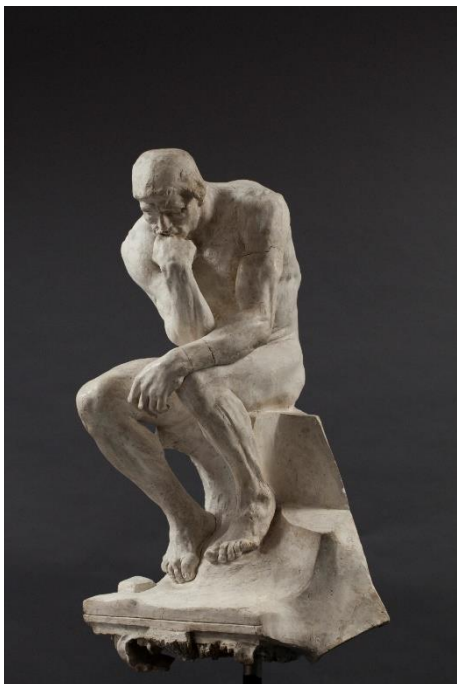
78. Auguste Rodin, *Maska čovjeka sa slomljenim nosom*, oko 1875., bronca, 46,5 x 18,9 x 16 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S. 755, foto: Jean de Calan



79. Auguste Rodin, *Torzo*, oko 1877.–1879., lijevano 1979., bronca, 52,1 x 25,4 x 16,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. br. 1984.364.1



80. Auguste Rodin, *Posjednuti Ugolino*, foto: Freuler, Fototeka musée Rodin, Paris, Ph. 274



81. Auguste Rodin, *Mislilac, na kapitelu*, srednji model, originalna veličina, 1881.–1882., sadra, musée Rodin, Paris, S. 3469, foto: agence photographique du musée Rodin – Pauline Hisbacq



82. Antička zbirka, peristil paviljona Alma u Meudonu, između 1906. i 1917., Fototeka musée Rodin, Paris, Ph. 2709



83. Auguste Rodin, *Asamblaž: Stojeći ženski akt iz Venerina rođenja, u vazi*, oko 1906. (?), sadra i keramika, 30,7 x 15,8 x 22,6 cm, musée Rodin, Pariz, S. 3716, musée Rodin, Paris, inv. br. S. 3716, foto: Christian Baraja



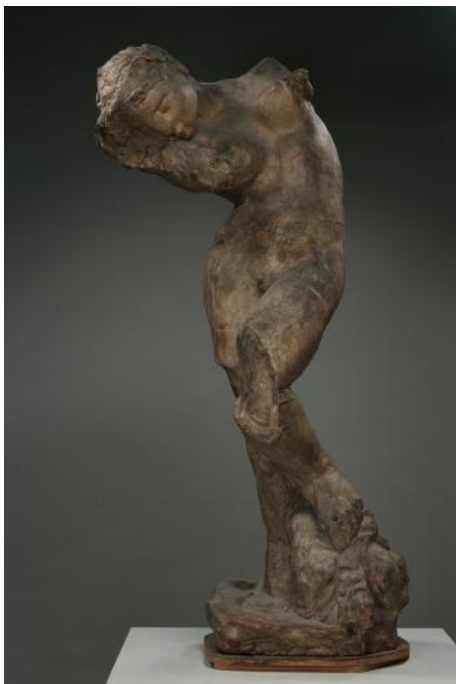
84. Auguste Rodin, *Čovjek koji hoda, mali model*, oko 1899., bronca, 85 x 59,8 x 26,5 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S. 495, foto: Christian Baraja



85. Raymond Duchamp-Villon, *Torzo nagnute žene*, 1907., sadra, 138 x 66 x 66 cm, Centre Pompidou, Pariz, inv. br. AM 870 S, foto: Adam Rzepka



86. Henri Matisse, *Sluga*, 1900.–1903. odljev iz oko 1908., bronca, 91,5 x 30,5 x 34,3 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, inv. br. AM 870 S, foto: Adam Rzepka



87. Auguste Rodin, *Unutarnji glas*, 1896., sadra, 147 x 76 x 55 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S. 1125, foto: Hervé Lewandowski



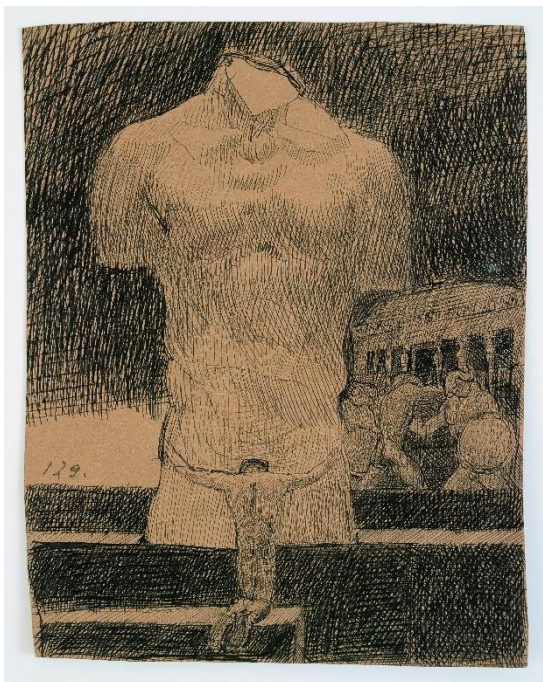
88. Auguste Rodin, *Naga Whistlerova muza odrezanih ruku*, veliki model, maketa za spomenik, 1908., bronca, 223,5 x 90 x 109,5 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S. 3005



89. Ivan Meštrović, *Banović Strahinja*, Pariz, 1908., mramor, 100,5 x 73 x 49 cm, Victoria and Albert Museum, London, inv. br. A. 92–1915



90. Ivan Meštrović, *Bolesnica*, Beč, 1902., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–899



91. Ivan Meštrović, *Povratak k heroizmu*, Beč, 1904., tuš na papiru, 20,9 x 16,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–225a, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3505, foto: Zoran Alajbeg



92. Ivan Meštrović, *Udovica*, Pariz, 1908., bronca, 124,5 x 78,5 x 106 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–636, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–5815, foto: Zoran Alajbeg



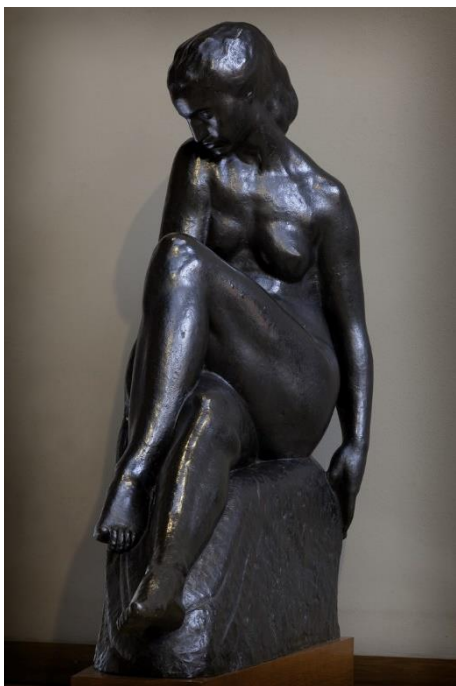
93. Ivan Meštrović, *Miloš Obilić*, Pariz, 1908., bronca, 247 x 62 x 114 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-163, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4871, foto: Valentino Bilić Prcić



94. Miron, *Diskobol*, oko 450. pr. Kr., rimska mramorna kopija prema grčkom originalu u bronci, Museo delle Terme, Rim



95. Ivan Meštrović, *Sjećanje*, Pariz, 1908., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3994, presnimka arhivske fotografije: Živko Bačić



96. Ivan Meštrović, *Sjećanje II*, Zagreb, 1929., bronca, 145 x 47 x 159 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–142, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4876, foto: Valentino Bilić Prčić



97. Ivan Meštrović, *Ranjeni junak*, Pariz, 1909., 58 x 55 x 24 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 19/79, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1175-03, foto: Eugène Druet



98. Ivan Meštrović, *Muški akt*, Pariz, 1909., 71 x 41,3 x 34,6 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 22/118, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1175-01, Split, foto: Eugène Druet



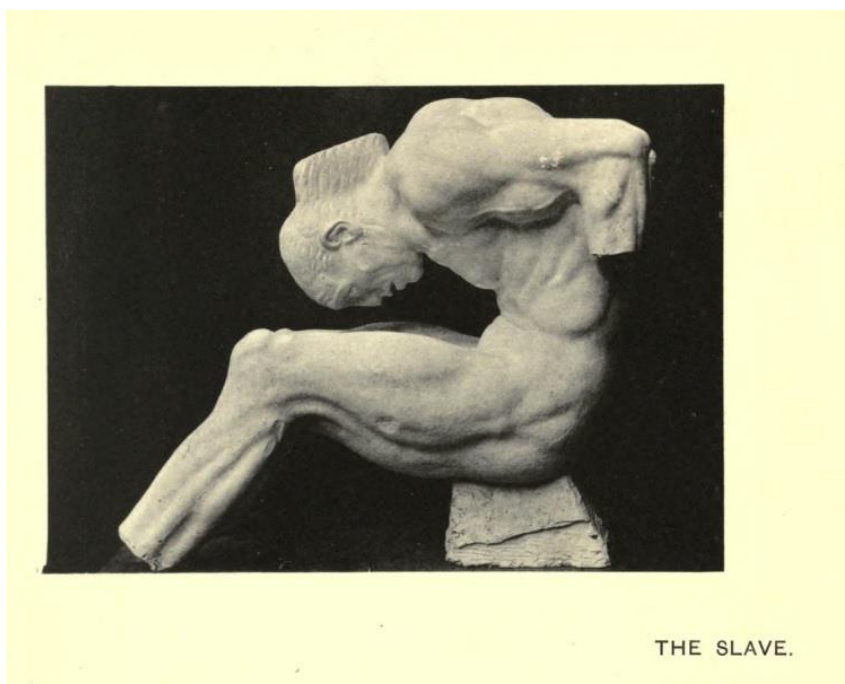
99. Ivan Meštrović, *Majka Jugovića*, Pariz, 1908., 64,5 x 35,5 x 52 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 22/121, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3078, foto: Zoran Alajbeg



100. Ivan Meštrović, *Starica*, Pariz, 1908., 126 x 54,5 x 39 cm, Atelijer Meštrović, inv. br. AMZ-320, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3533, foto: Zoran Alajbeg



101. Ivan Meštrović, *Studija za Dvije udovice*, Pariz, 1908.–1909., pastel na papiru, 30 x 24 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–226



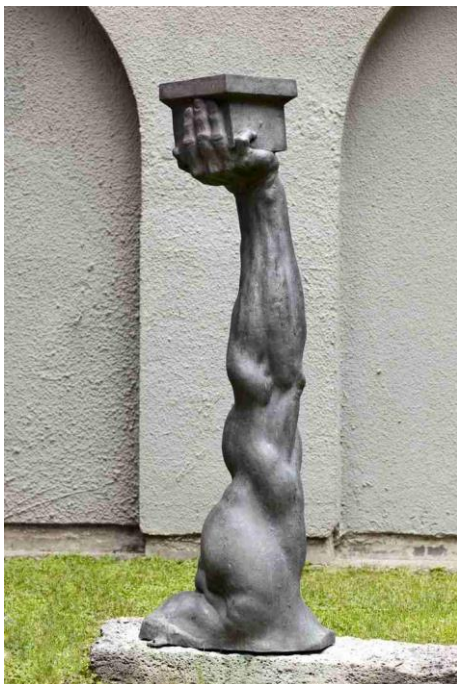
102. Ivan Meštrović, *Rob*, Pariz, 1908., preslikano iz: *Ivan Meštrović: A Monograph*, (ur. Milan Ćurčin), London: Williams and Norgate, 1919. (Plate XVa)



103. Ivan Meštrović, *Karijatida*, Foto: Eugène Druet, preslikano iz: Armand Dayot, „Quelques notes sur l’art moderne“, u: *L’art et les artistes*, Pariz, ožujak 1917., str. 64.



104. Ivan Meštrović, *Antejeva desnica*, Pariz, 1908., Foto: Eugène Druet, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1175–04



105. Ivan Meštrović, *Velika studija ruke sa šakom gore*, Pariz, 1908., bronca, 145 x 50 x 39 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–143, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2892, Split, foto: Boris Cvjetanović



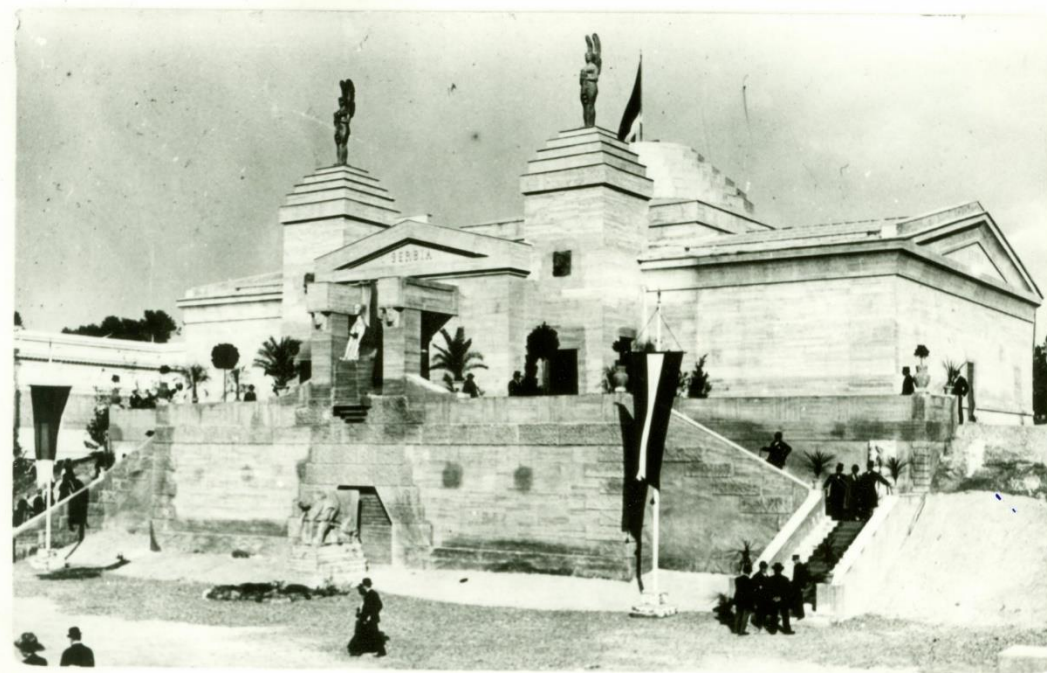
106. Ivan Meštrović, *Muški torzo*, Pariz, 1908., bronca, 52 x 32,5 x 21 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–631, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–3540, foto: Zoran Alajbeg



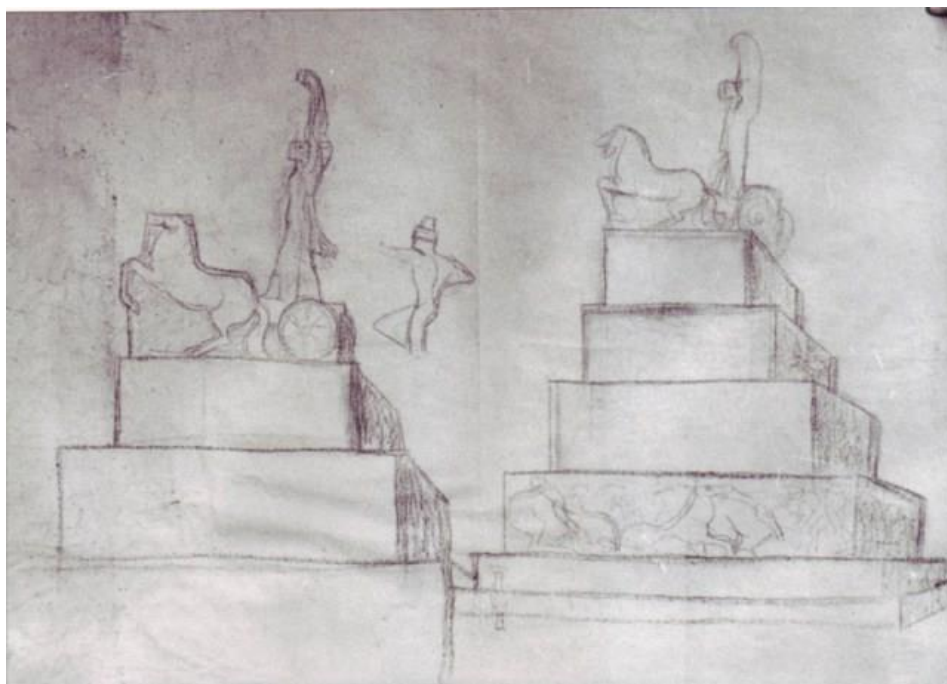
107. Ivan Meštrović, *Krilata ženska figura*, Pariz, 1908./1909., bronca, 93 x 17,5 x 20,5 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 41/1, Fototeka Galerije Meštrović, FGM– 2531, foto: Živko Bačić



108. Ivan Meštrović, *Dekoratívna figura za Pilon*, 1911., lim, 360 x 65 x 100 cm, Narodni muzej, Beograd, inv. br. 169



109. Srpski paviljon na *Međunarodnoj izložbi*, Rim, 1911., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-454



110. Ivan Meštrović, *Skica za Spomenik pobjedi*, Rim (?), 1913., ugljen na papiru, 89,7 x 124 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-259



111. *Nika sa Samotrake*, oko 190. pr. Kr., vis. 3,28 m, mramor, musée du Louvre, Pariz, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2070, foto: Studio Fratelli Alinari



112. Antoine Bourdelle, *Heraklo Strijelac*, 1906.–1909., bronca, 64 x 60 x 29 cm, musée Bourdelle, Pariz, inv. br. MB br.1245



113. Antoine Bourdelle, *Nedovršena fontana*, 1898.–1902., bronca, 255 x 118 x 63 cm, musée Bourdelle, Pariz



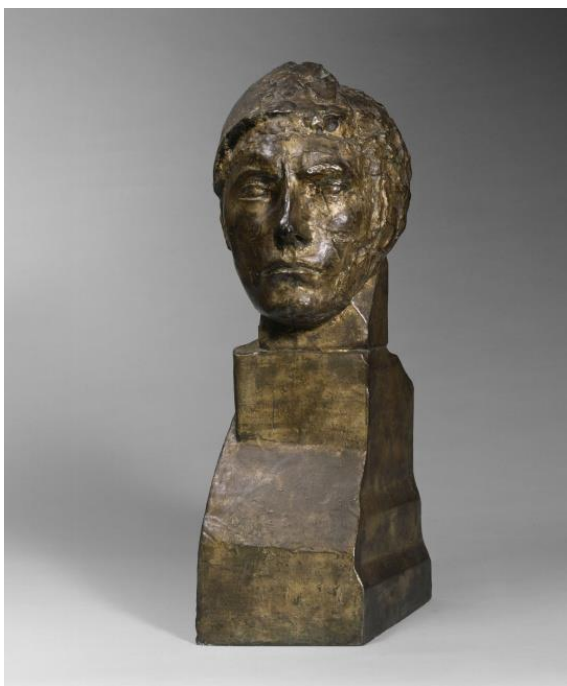
114. Auguste Rodin, *Vrata pakla*, 1880.–oko 1890., bronca, 635 x 400 x 85 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S.1304



115. Antoine Bourdelle s mramornim *Torzom Palade*, oko 1905., Fototeka musée Bourdelle, Pariz, inv. br. MB Ph 123



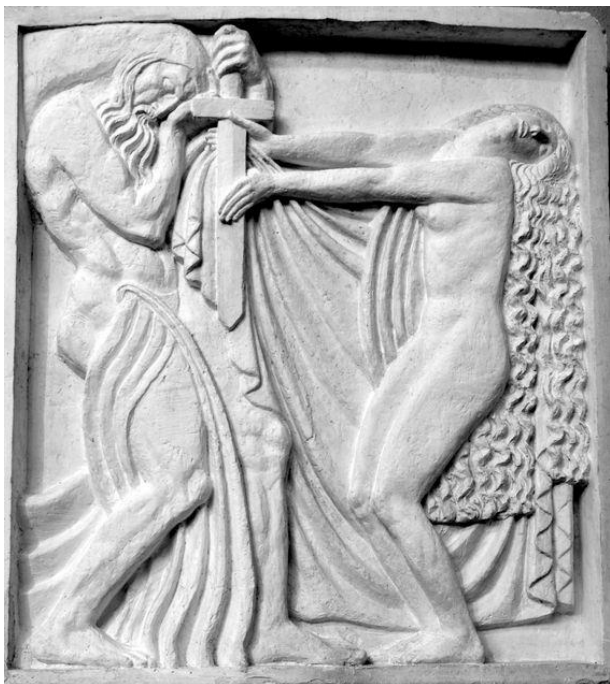
116. Aristide Maillol, *Mediterranka*, 1905. bronca, Jardin des Tuileries, Pariz



117. Antoine Bourdelle, *Glava Apolona*, 1900.–1909., bronca, mjestimice patinirana zlatom, 67,4 x 27,2 x 25,3 cm, musée d'Orsay, Pariz, inv. br. RF 4283



118. Antoine Bourdelle, *Apolon i devet muza (Muze trče prema Apolonu)*, reljef na pročelju Théâtre des Champs-Élysées, Pariz, 1910.–1913.



119. Antoine Bourdelle, *Tragedija*, reljef na pročelju L'opéra municipal de Marseille, Marseille, 1912.



120. Ivan Meštrović, *Djevojka s lutnjom*, Zagreb, 1924.–1928., mramor, 184,5 x 68 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–10, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3399, foto: Živko Bačić



121. Ivan Meštrović, *Djevojka s harfom*, Zagreb, 1924.–1930., mramor, 195 x 70 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–9, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3400, foto: Živko Bačić



122. Carl Milles, *Menada koja pleše*, 1913., bronca, 70 x 50 x 25 cm, Millesgården, Stockholm



123. Antoine Bourdelle, *Ples*, reljef na pročelju Théâtre des Champs-Élysées, Pariz, 1912.



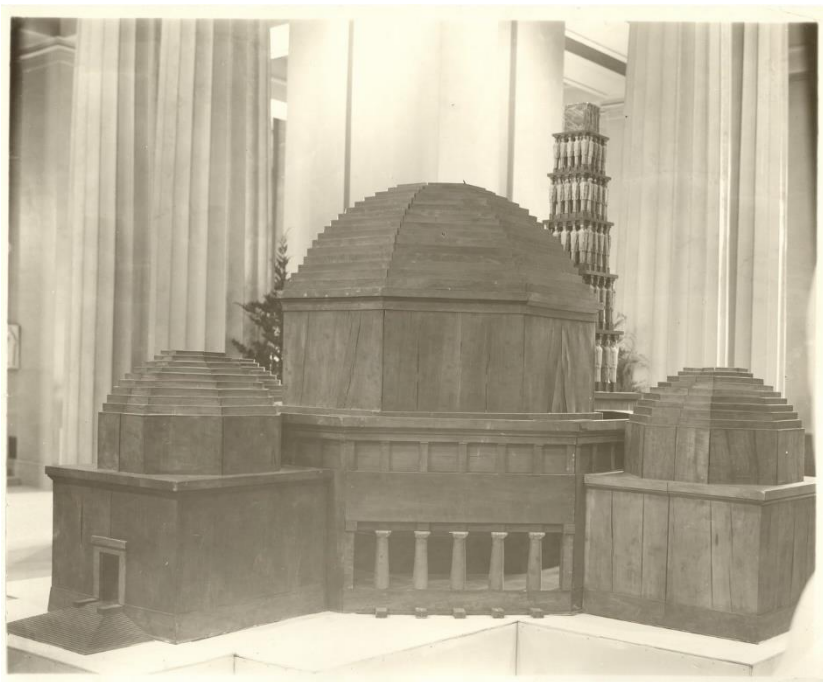
124. Antoine Bourdelle, *Penelopa*, 1912., bronca, 240 x 84 x 71 cm, musée Bourdelle, Pariz, inv. br. MB br. 1852



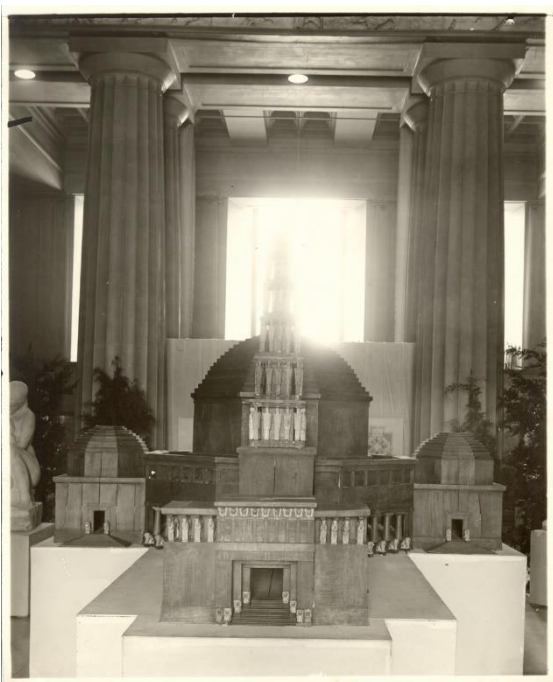
125. Ivan Meštrović, *Žena u seljačkom kostimu iz Posavine*, Zagreb, 1933. (?), bronca, 195 x 73 x 70 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-27, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4598, foto: Damir Fabijanić



126. Antoine Bourdelle, *Sveti Sebastijan*, 1983., bronca, Zbirka Dufet-Bourdelle, Pariz



127. Drvena maketa *Vidovdanskoga hrama* prikazana sa stražnje strane – kupolni dio. Izložbeni eksponat na izložbi u Brooklynskom muzeju, New York, 1924./1925., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-33



128. Drvena maketa *Vidovdanskoga hrama* prikazana s prednje strane. Izložbeni eksponat na izložbi u Brooklynskom muzeju, New York, 1924./1925., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-34



129. Izložba *Medulić – nejunačkom vremenu uprkos* u Umjetničkom paviljonu, Zagreb, 1910. *Ciklus Kraljevića Marka*, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-977



130. Izložba *Esposizione Internazionale d'Arte*, Rim, 1911., *Ciklus Kraljevića Marka*, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-975



131. Izložba *Esposizione Internazionale d'Arte*, Rim, 1911., konjanička statua *Kraljević Marko na Šarcu*, preslikano iz: Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, 1912., str. 470.



132. Ivan Meštrović, *Pastir s frulom*, 1913., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–43



133. Arhajska plastika: Arhajska ženska figura (Kora), 671 Arhaic female statue (natpis na fotografiji), Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2017

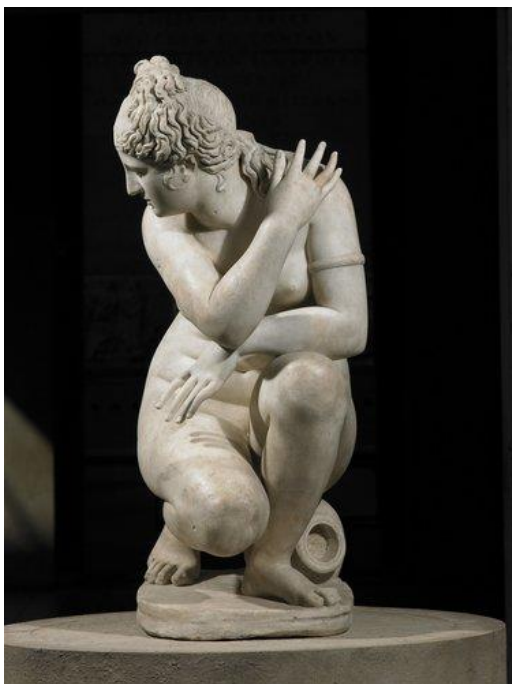


134. Ivan Meštrović, *Karijatide*, Pariz, 1908.–1909., preslikano iz: *Ivan Meštrović: A Monograph*, London, Williams and Norgate, 1919. (Plate VII.)

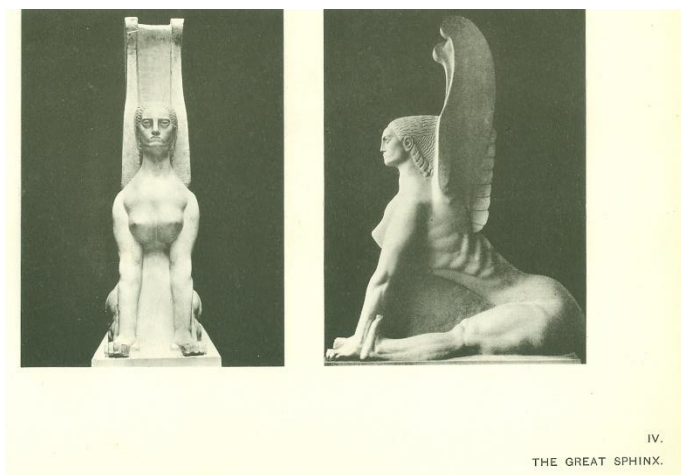


XVI

135. Ivan Meštrović, *Udovica*, Pariz, 1908., mramor, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



136. *Lelyjeva Venera*, mramor, 2. st., vlasništvo Elizabete II., pohranjeno u British Museumu, London



137. Ivan Meštrović, *Velika sfinga*, Pariz, 1909., preslikano iz: *Ivan Meštrović: A Monograph*, London, Williams and Norgate, 1919. (Plate IV.)



138. Gustave Moreau, *Edip i Sfinga*, 1865., ulje na platnu, 206,4 x 104,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. br. 21.134.1



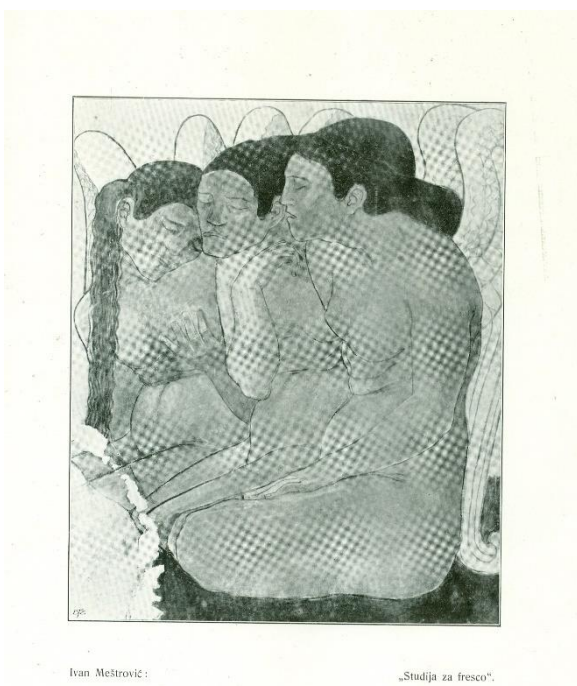
139. Antoine Bourdelle, *Sfinga*, 1903., sadra, 47,5 x 42 x 28,3 cm, musée des Beaux-Arts de Pau, Pau



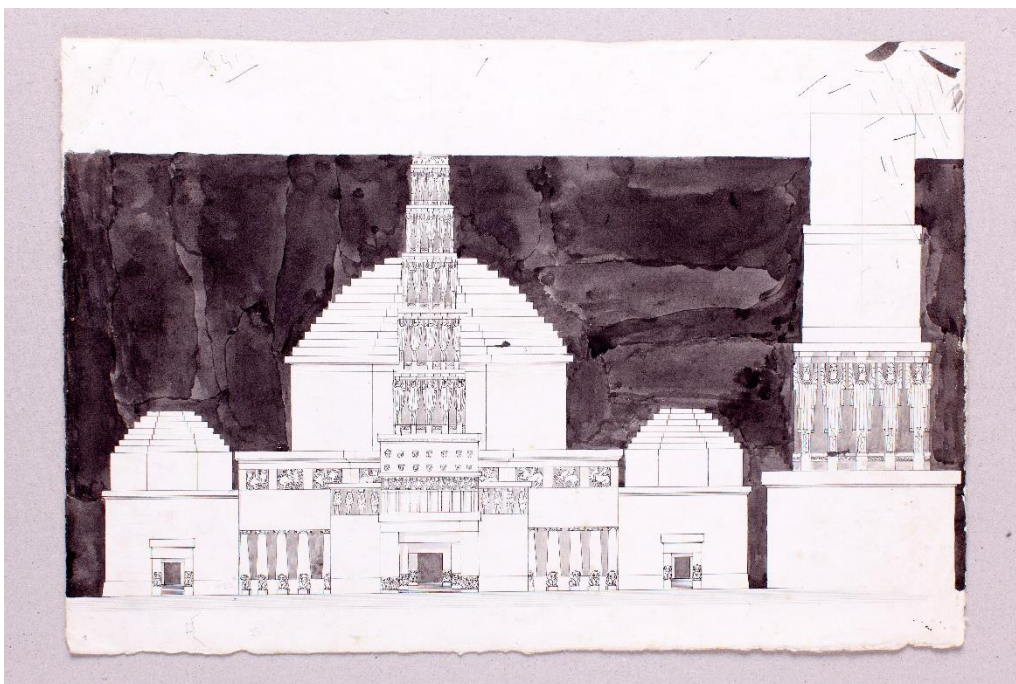
140. Boleslas Biegas, *Sfinga*, 1902., sadra, 46 x 39 x 11 cm, musée d'Orsay Paris, inv. Br. RF 4187



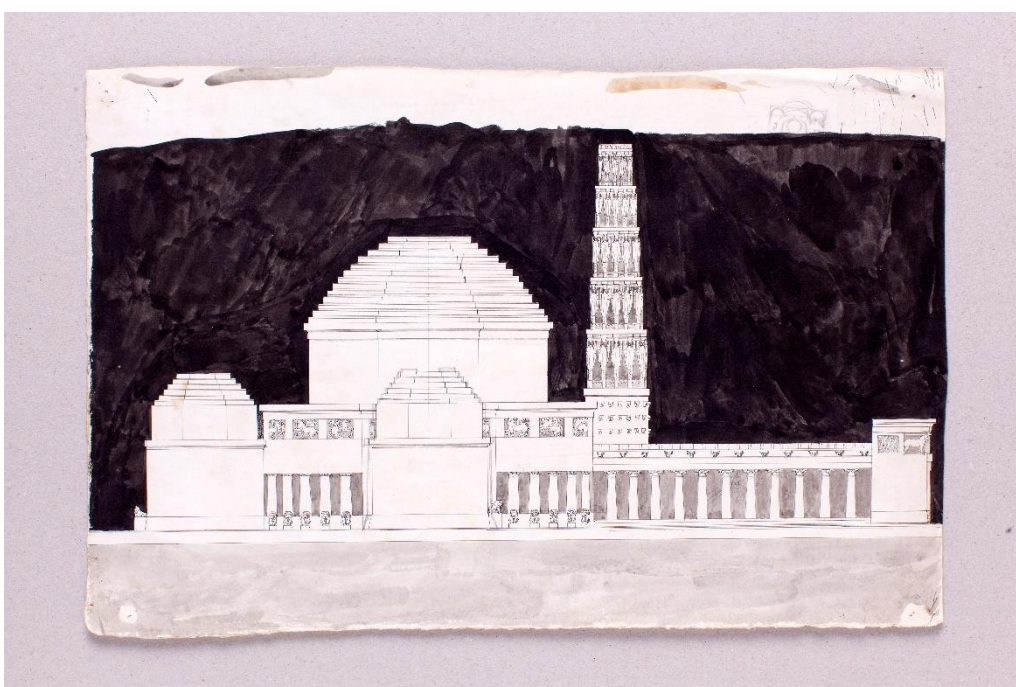
141. Jacob Epstein, *Sfinga* za grobnicu Oscara Wildea (groblje Père Lachaise u Parizu), 1912.



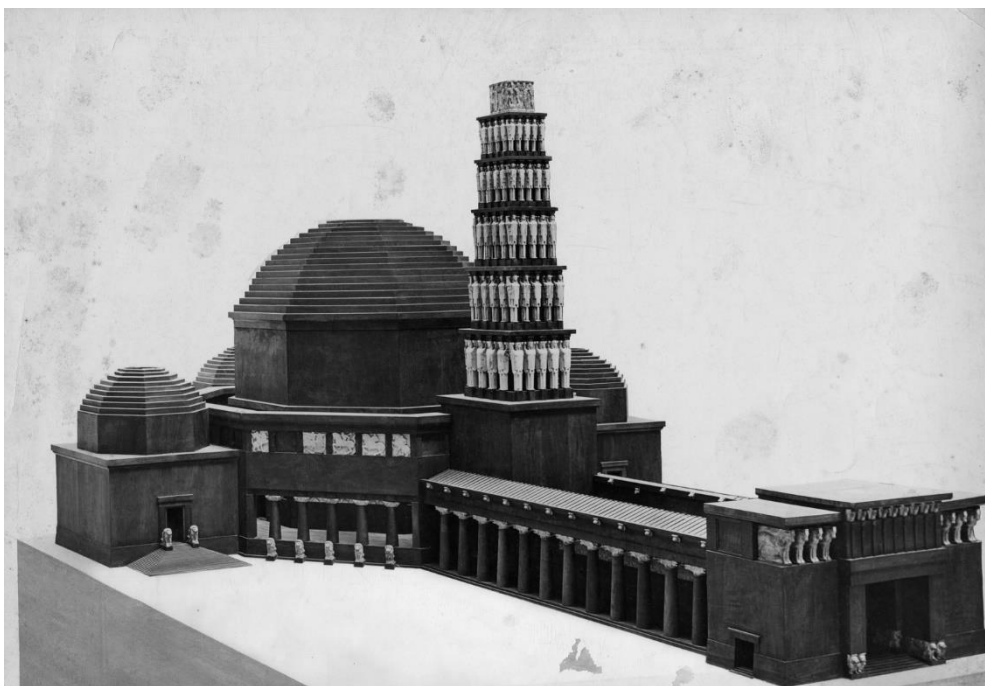
142. Ivan Meštrović, *Studija za fresco*, preslikano iz: *Nejunačkom vremenu uprkos*, izložba *Medulića*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 31. listopada 1910.–1. siječnja 1911.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910.



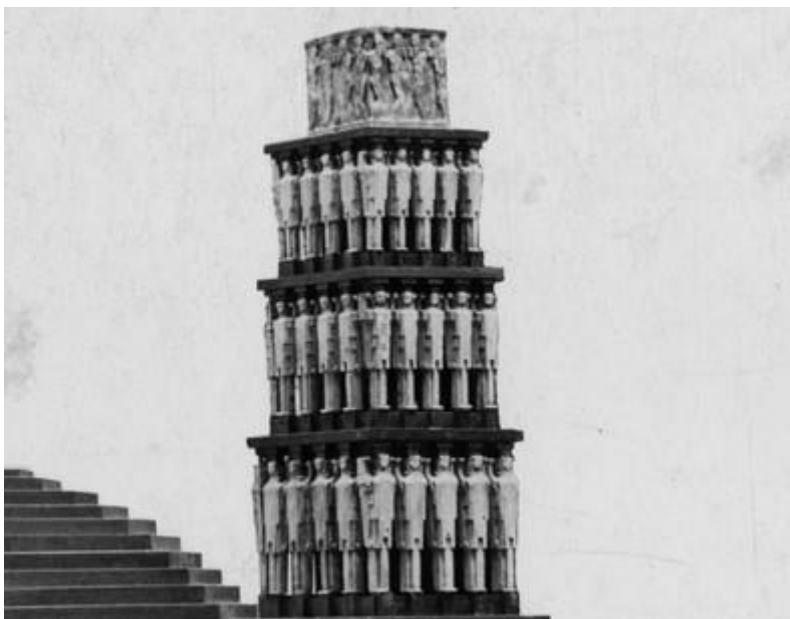
143. Ivan Meštrović, *Bočna fasada i zvonik Vidovdanskog hrama*, 1908.–1912., tuš i lavirani tuš na papiru, 29,5 x 43,7 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–596, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4831, foto: Valentino Bilić Prcić



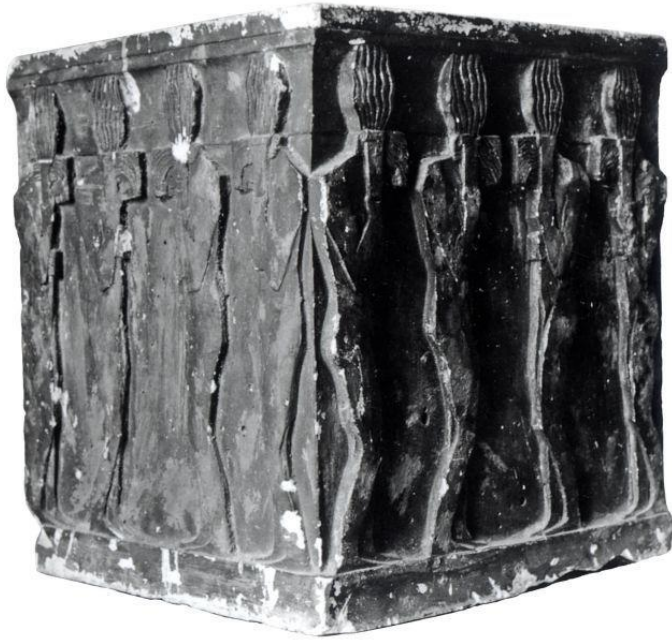
144. Ivan Meštrović, *Bočna fasada Vidovdanskog hrama*, 1908.–1912., tuš, olovka i lavirani tuš na papiru, 30,9 x 47,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–598, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4833, foto: Valentino Bilić Prcić



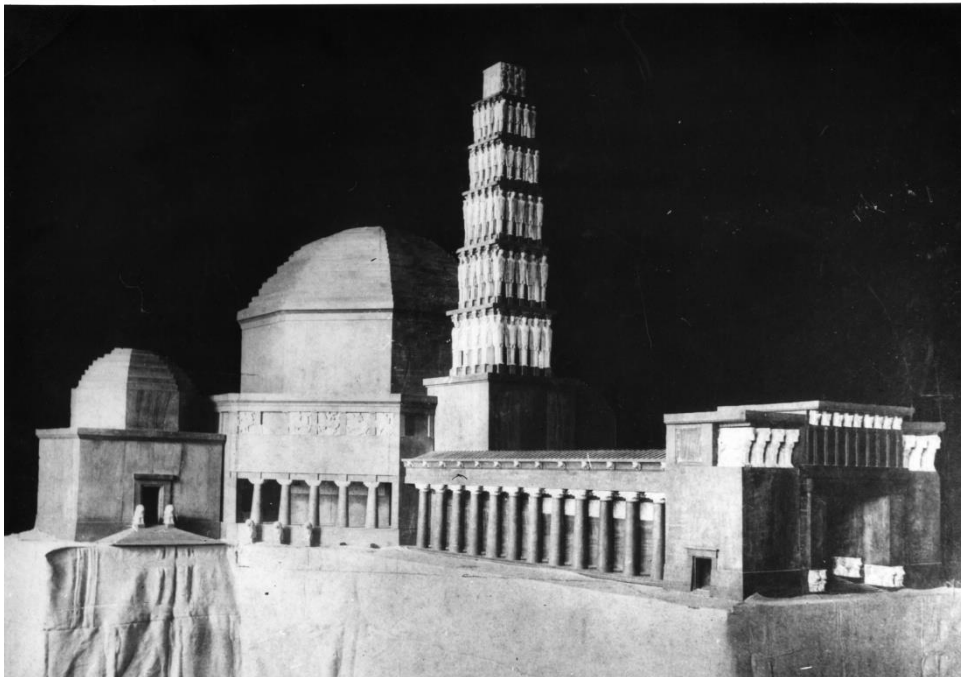
145.a Maketa *Vidovdanskog hrama*, 1912., Fototeka Ateljera Meštrović, Zagreb, Arhiv Ćurčin, FAM-1550



145.b Uvećanje detalja tornja



146. Ivan Meštrović, *Bakljonoše*, 1911./1912. (?), sadra, Gradski muzej Drniš, Drniš, inv. br. 43 (djelo je ukradeno za Domovinskog rata)



147. Maketa *Vidovdanskog hrama*, 1912., Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1560/2



148. Ivan Meštrović, *Glava vojnika I*, 1910., sadra, 56 x 51 x 13 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 19/81, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-5945, foto: Zoran Alajbeg



149. Ivan Meštrović, *Glava vojnika II*, 1910., sadra, 53 x 53 x 6 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 19/83, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-6096, foto: Zoran Alajbeg



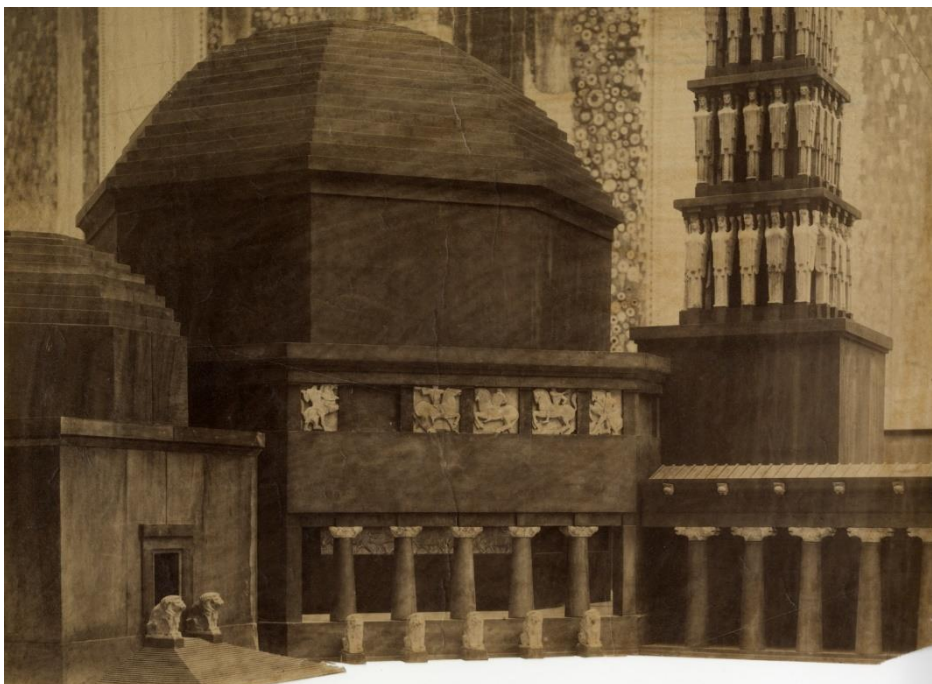
150. Ivan Meštrović, *Glava junaka I*, 1910., sadra, 78 x 62 x 44 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 19/80, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4181, foto: Živko Bačić



151. Ivan Meštrović, *Glava junaka II*, 1910., sadra, 74 x 62 x 40 cm, vlasništvo Olge Holmberg, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 19/82, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4179, foto: Živko Bačić



152. Ivan Meštrović, *Glava junaka III*, 1910., sadra, 63 x 32 x 52 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 19/84



153. *Vidovdanski hram* vjerojatno na *Međunarodnoj izložbi* u Veneciji 1914. godine, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-995, foto: Tomaso Filippi



154. Ivan Meštrović, *Studija za dekorativnog konja*, Rim, 1912., bronca, 12 x 13,5 x 4 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–158, foto: Barbara Vujanović



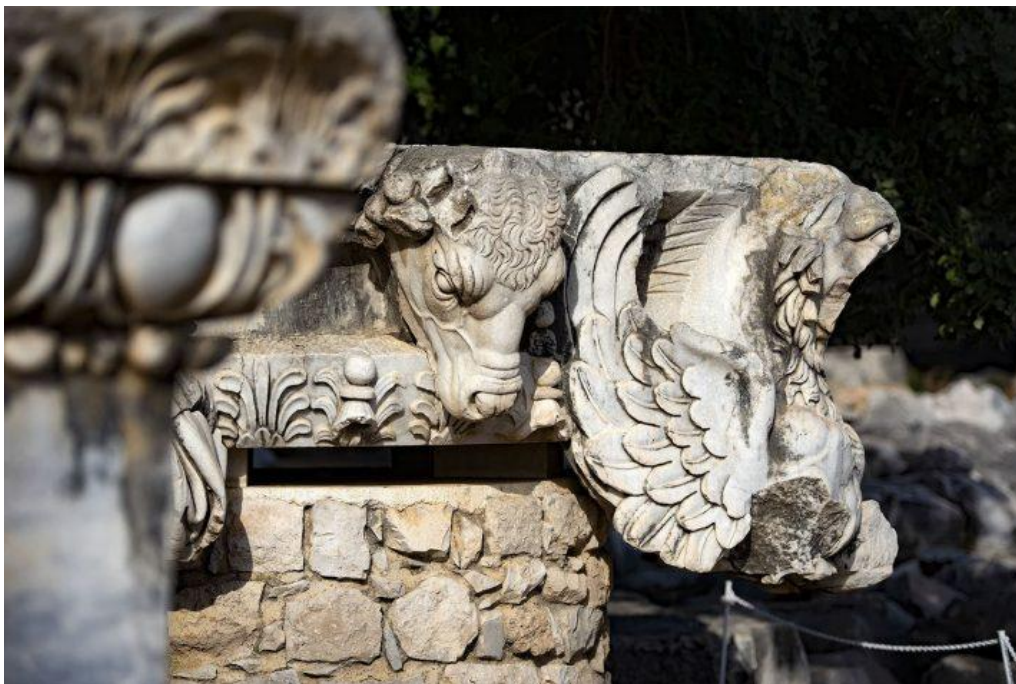
155. Ivan Meštrović, *Pastuh*, Rim, 1912., bronca, 36,5 x 40 x 11 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–221, foto: Barbara Vujanović



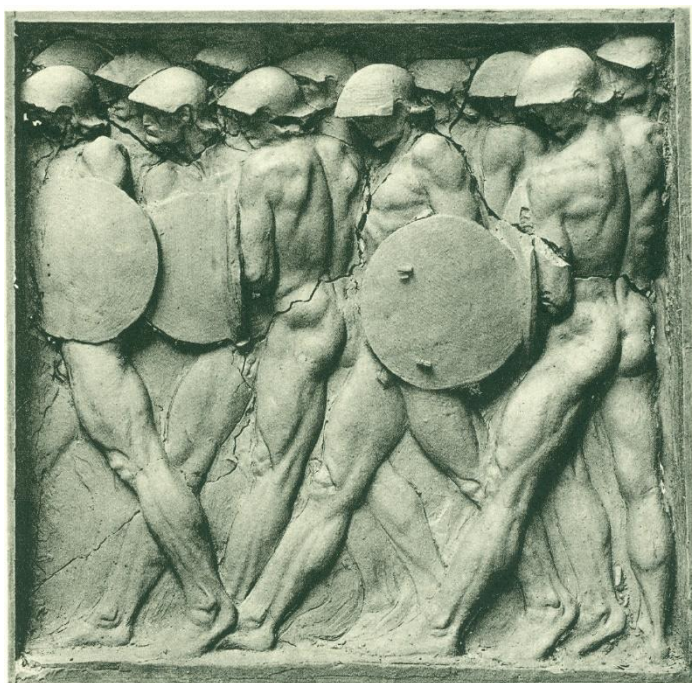
156. *Herkulova apoteoza*, detalj friza, Delfi, 6. st. pr. Kr., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–2027



157. Ivan Meštrović, *Model stupa s kapitelom u obliku četiri stilizirane konjske glave*, Pariz, 1909., sadra, 52,5 x 23,5 x 13 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–98



158. Dekoracija Apolonova hrama u Didimi, 3. st. pr. Kr.



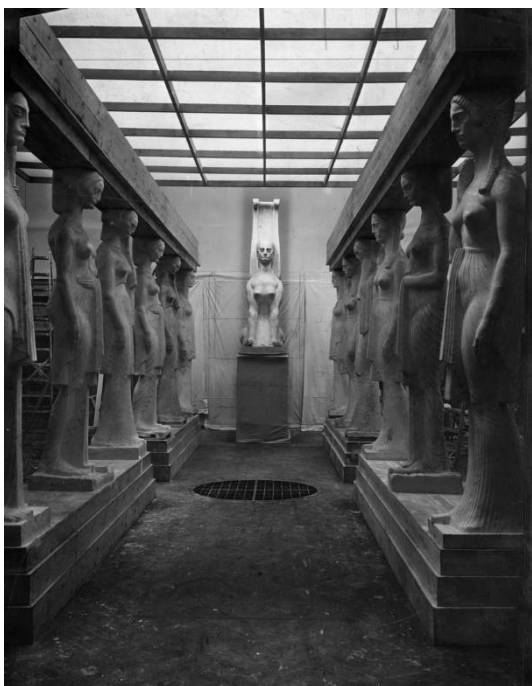
159. Ivan Meštrović, *Polazak u boj*, Pariz, 1909., glina, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



160. Ivan Meštrović, *Borci*, Pariz, 1908., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-954



161. Ivan Meštrović, *Borac*, Rim, 1911., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-13, foto: Brooklyn Museum



162. Sfinge i Kariatide izložene na XXXV. izložbi Secesije u Beču, 1910., Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1559/2



163. Ivan Meštrović, *Lav*, Rim, 1911., sadra, 205 x 280 x 125 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–26



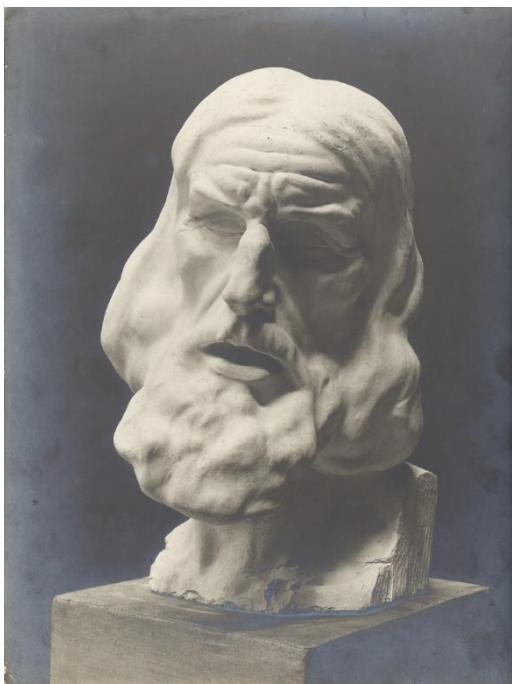
164. Ivan Meštrović, *Stilizirani lav kao karijatida (Vidovdanski hram)*, Rim, 1911., sadra, 22 x 29 x 11,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-78



165. Ivan Meštrović, *Konzola u obliku lavlje glave*, Rim, 1911.–1912., cement, 87 x 77 x 48 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-121



166. Ivan Meštrović, *Lav, Rim*, 1911. (?), sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, inv. br. FGM-15



167. Ivan Meštrović, *Slijepi guslar*, Pariz, 1908., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-16, foto: Victoria and Albert Museum, London, S. W.



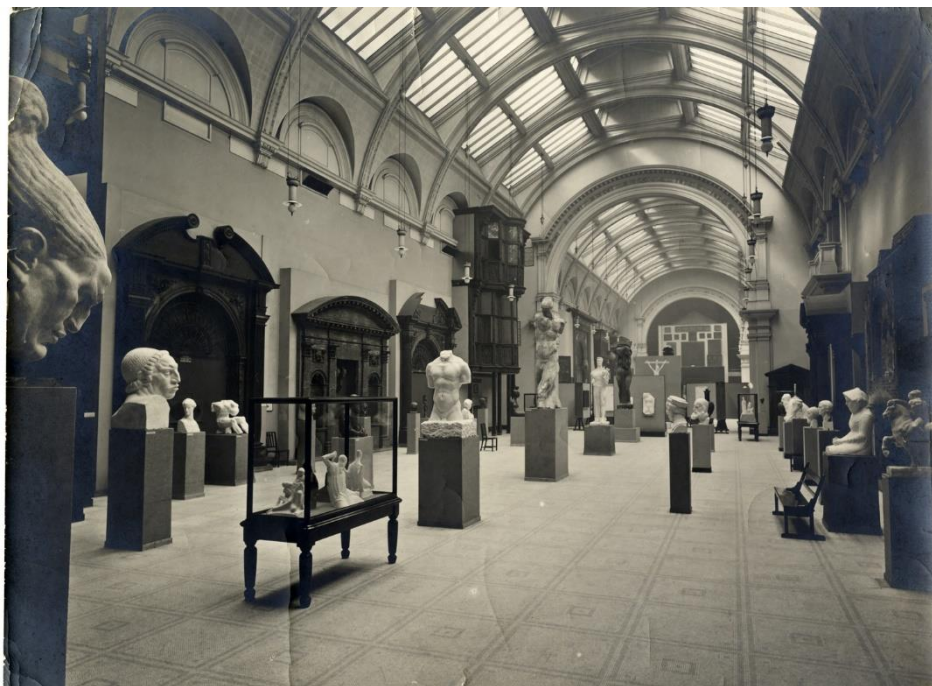
168. Ivan Meštrović, *Povijest Hrvata*, Zagreb, 1932., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-245



169. Meštrovićeve skulpture *Glava Miloša Obilića* i *Miloš Obilić* ispred ulaza u umjetnički paviljon na Friedrichstraße, na XXXV. izložbi Secesije u Beču, 1910., preslikano iz: *Wiener Bilder*, 16. veljače 1910., str. 5.



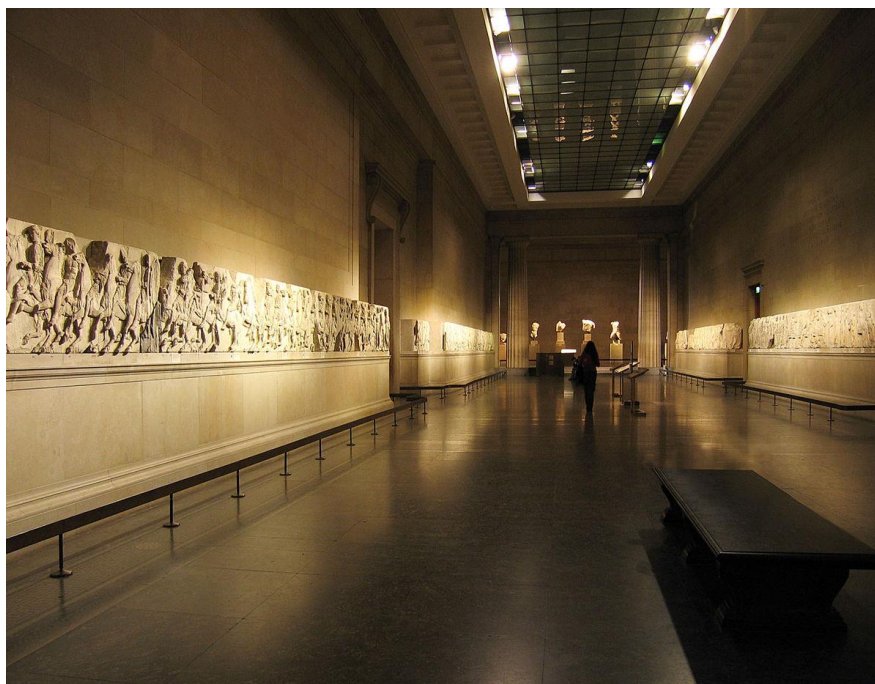
170. Izložba Ivana Meštrovića, Victoria and Albert Museum, London, 1915., Fototeka Atelijera Meštrović, FAM-1519/1



171. Izložba Ivana Meštrovića, Victoria and Albert Museum, London, 1915., Fototeka Atelijera Meštrović, FAM-1519/4



172. Model Partenona, istočno pročelje, na poledini fotografije olovkom ispisano „Model of Parthenon 1336“, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–2045



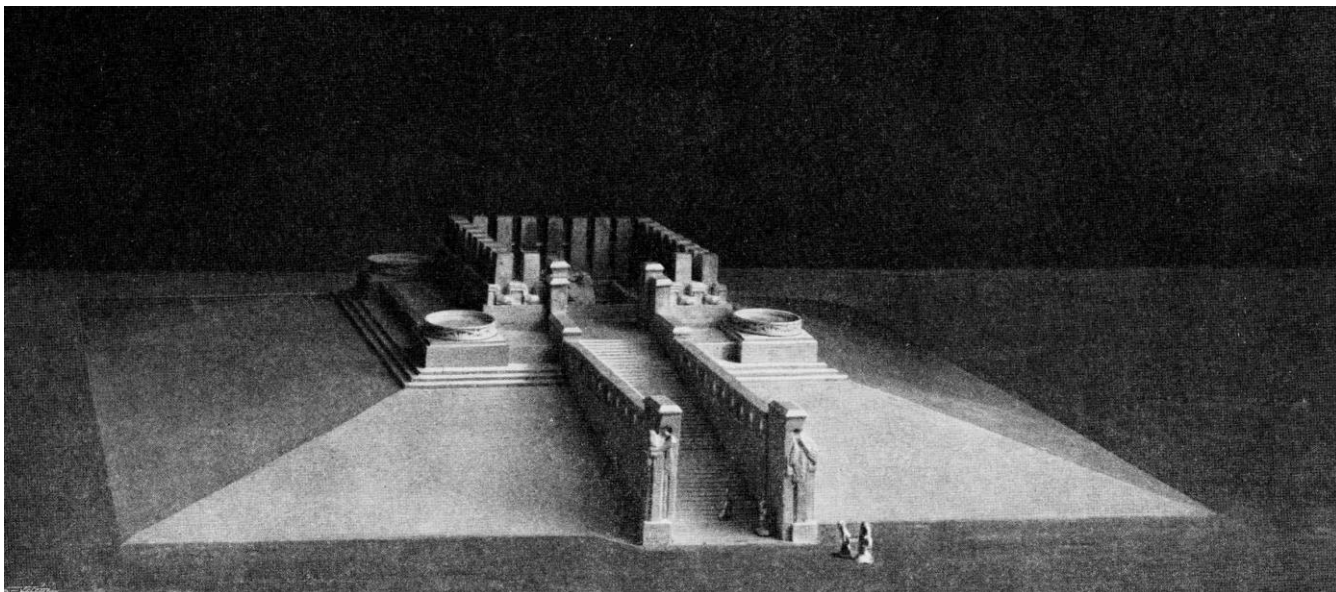
173. Fragmenti Partenona (*Elginovi mramori*), Bristish Musuem, London



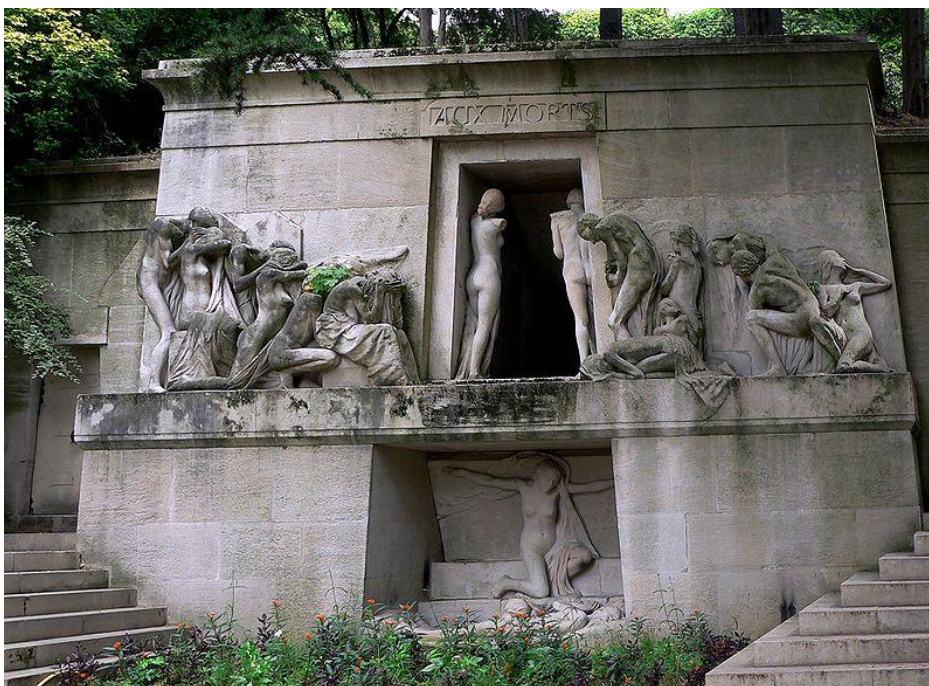
174. Bruno Schmitz (arhitekt), Franz Metzner (kipar), *Spomenik Bitki naroda* kraj Leipziga, otvoren 1913.



175. Hugo Lederer, *Spomenik Bismarcku*, Hamburg, 1902.–1906.



176. Josef Gočár (arhitekt), Stanislav Sucharda (kipar), neostvoreni spomenik *Bijela gora*, 1907.



177. Albert Bartholomé, *Spomenik mrtvima* na groblju Père Lachaise, Pariz, 1891.–1895.



178. Auguste Rodin, *Toranj rada*, 1898.–1899., sadra, 151 x 65 x 68 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. S.168



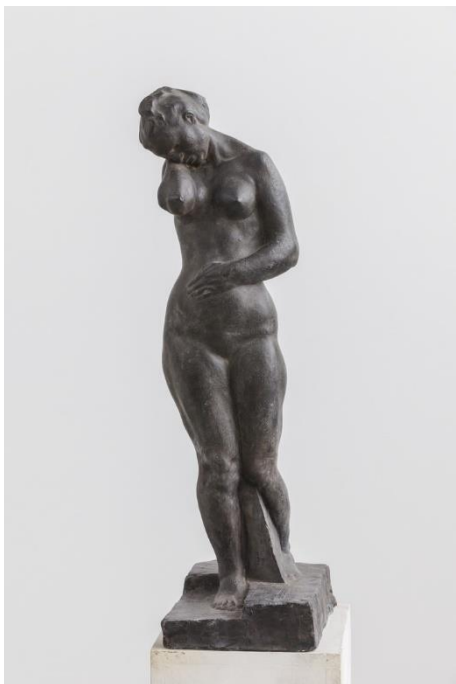
179. Paul Landowski, *Hram čovjeka – Prometejev zid*, 1925.–1950.



180. *Colonna Venus*, 2. st., mramor, vis. 205 cm, Musei Vaticani, Vatikan, inv. br. 812



181. *Kapitolijska Venera*, 2. st., mramor, vis. 193 cm, Musei Capitolini, Rim, inv. br. MC0409, foto: Barbara Vujanović



182. Ivan Meštrović, *Eva*, Beč, 1907., patinirana sadra, 73 x 20,5 x 29 cm, Gliptoteka HAZU, Zagreb, inv. br. MZ-125, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3666, foto: Zoran Alajbeg



183. Ivan Meštrović, *Adam*, Beč, 1907., sadra, 72 x 26,6 x 37,5 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, Galerija Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 22/117, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-2908, foto: Zoran Alajbeg



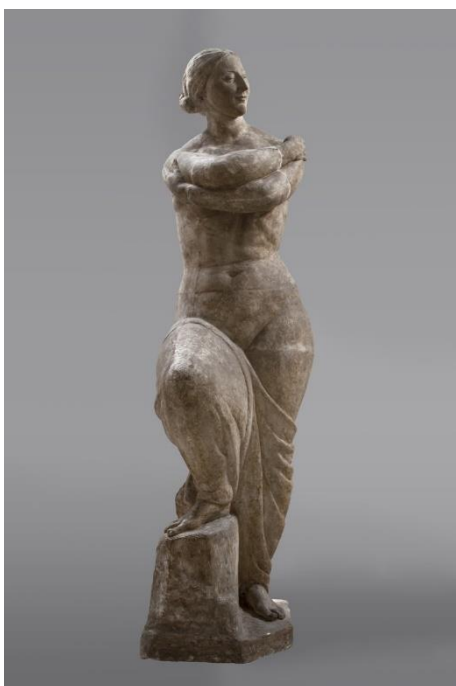
184. Michelangelo Buonarroti, detalj freske u Sikstinskoj kapeli – *Izgon iz raja*, 1512., foto: Edizioni Ernesto Richter, Roma, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1978



185. Ivan Meštrović, *Skica za žensku figuru*, Rim, 1918., bronca, 41,5 x 14 x 16 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–271, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3637, foto: Zoran Alajbeg



186. Ivan Meštrović, *Ženski lik*, 1918. (?), olovka na papiru, 32,3 x 25,4 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-443a, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3501, foto: Zoran Alajbeg



187. Ivan Meštrović, *Žena (s prekrštenim rukama)*, Zagreb, 1928.–1929., sadra, 250 x 66 x 89 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, pohranjeno u Gliptoteci HAZU, Zagreb, inv. br. MZP-184, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3537, foto: Zoran Alajbeg



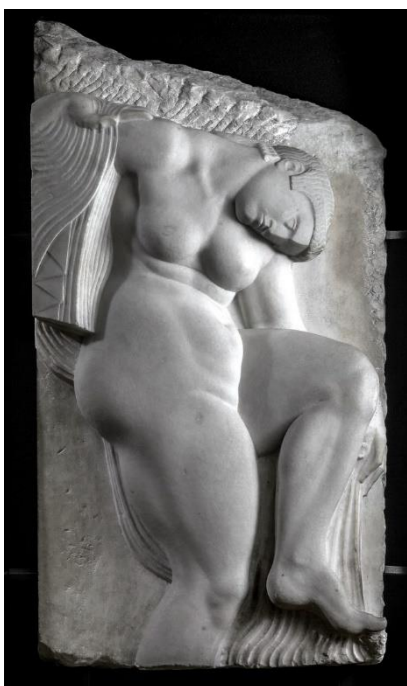
188. Ivan Meštrović, *Ženski torzo (s rukama)*, Zagreb, 1928., carrarski mramor, 113 x 54 x 40 cm, klesano za autorova života, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-10, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3580, foto: Zoran Alajbeg



189. Auguste Rodin, *Kambodžanska plesačica*, olovka, akvarel, gvaš i masna olovka na papiru, 34,8 cm x 26,7 cm, musée Rodin, Pariz, inv. br. D.4455



190. Ivan Meštrović, *Plesačica*, Rim, 1911., mramor, 95 x 50 x 16 cm, klesano za autorova života, vlasništvo Olge Holmberg, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. pohr. AMZ-3, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3736, foto: Zoran Alajbeg



191. Ivan Meštrović, *Plesačica*, Rim, 1912., mramor, 78 x 42 x 19,5 cm, vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 1/4, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3308, foto: Zoran Alajbeg



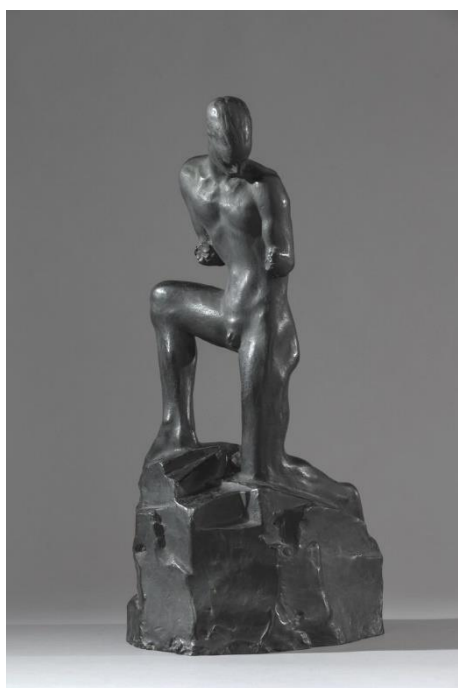
192. Ivan Meštrović, *Saloma*, Beograd, 1913., sadra, 134 x 96 x 16 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-131, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3665, foto: Zoran Alajbeg



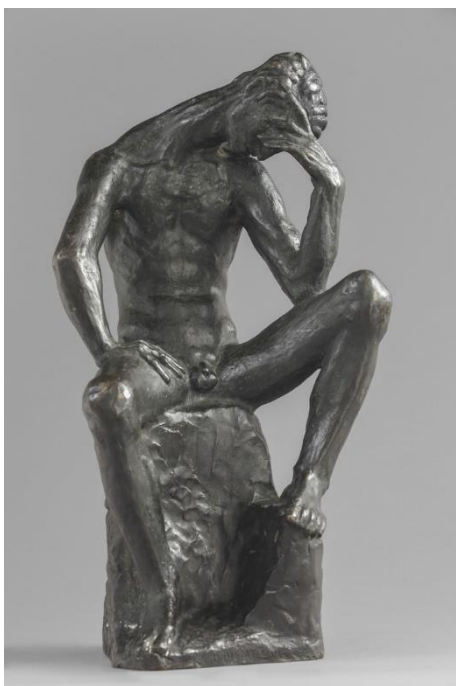
193. Ivan Meštrović, *Klečeći muški akt*, Pariz, 1908., bronca, 69,5 x 18 x 29,7 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-277, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3660, foto: Zoran Alajbeg



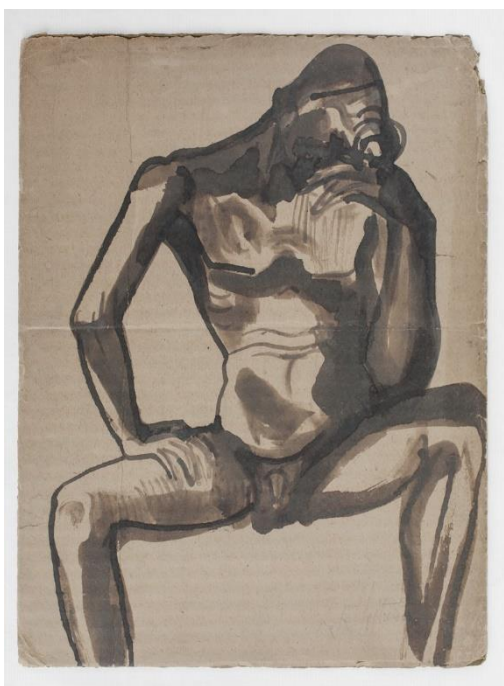
194. George Minne, *Fontana s klečećim mladićima*, 1898.



195. Ivan Meštrović, *Klečeći muški akt, torzo*, Rim, 1914., bronca, 52,5 x 23,2 x 24,7 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-278, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-3610, foto: Zoran Alajbeg



196. Ivan Meštrović, *Zamišljeni mladić*, London, 1915., bronca, 52 x 30 x 23 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–206, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3624, foto: Zoran Alajbeg



197. Ivan Meštrović, *Zamišljeni mladić*, vjerojatno London, 1915., lavirani tuš na kartonu, 38 x 27 cm, sign. olovkom d. d.: IMeštrović, Galerija Meštrović, Split, inv. br. 144 a (144 b *Žena u razmišljanju*), Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–3496, foto: Zoran Alajbeg



198. Wilhelm Lehmbruck, *Sjedeći mladić*, 1917., patinirana sadra, 103,2 x 76,2 x 115,5 cm, inv. The National Gallery of Art, Washington DC, br. 1974.49.1



199. Ivan Meštrović, *Sv. Rok, Drniš*, 1911., bronca, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–455



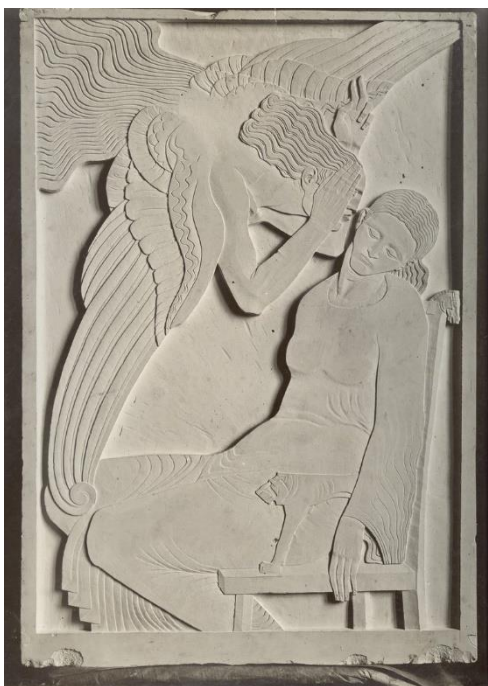
200. Ivan Meštrović, *Sv. Rok*, 1911., olovka na natron papiru, 145 x 128 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-356



201. Ivan Meštrović, *Krist i Samarijanka*, Beograd, 1913., Fototeka Galerije Meštrović, FGM- 1178-28



202. Ivan Meštrović, *Gospa s djecom (posjet malog Ivana)*, Beograd, 1913., aluminij, 95 x 65 x 6 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, AMZ-148, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-6004, foto: Zoran Alajbeg



203. Ivan Meštrović, *Navještenje*, Beograd, 1913., Fototeka Galerije Meštrović, FGM-44, foto: E. O. Hoppé



204. Ivan Meštrović, *Autoportret iz mlađih dana*, Rim, 1911./1912., sadra, 48 x 29 x 22 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-64



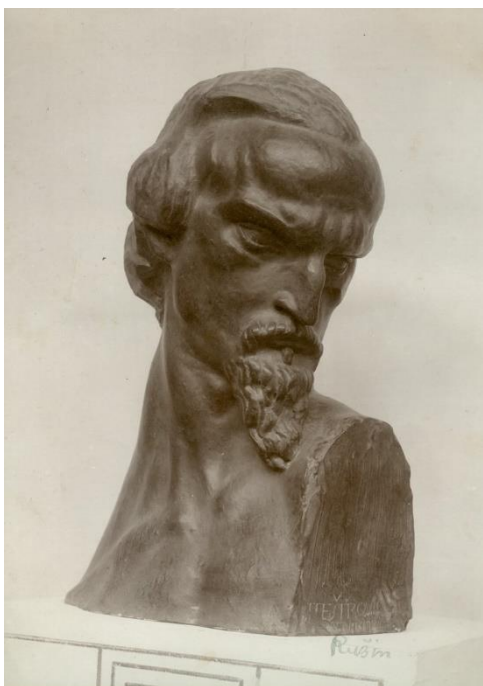
205. Ivan Meštrović, *Autoportret iz mlađih dana*, Rim, 1911./1912., bronca, 53 x 29 x 22 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-223, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4522, Foto: Boris Cvjetanović



206. Ivan Meštrović, *Glava Krista*, Rim, 1913., orahovina, 60 x 29 x 33 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-40, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5786, foto: Zoran Alajbeg



207. Ivan Meštrović, *Napastovanje*, Cannes, 1917., orahovina, 180 x 103 x 9,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-51, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4631, foto: Zoran Alajbeg



208. Ivan Meštrović, *Autoportret*, Rim, 1912., bronca, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1173–14



209. Ivan Meštrović, *Sestra*, Otavice, 1912., bronca, Gradski muzej Drniš, Drniš, inv. br. GMD–0014



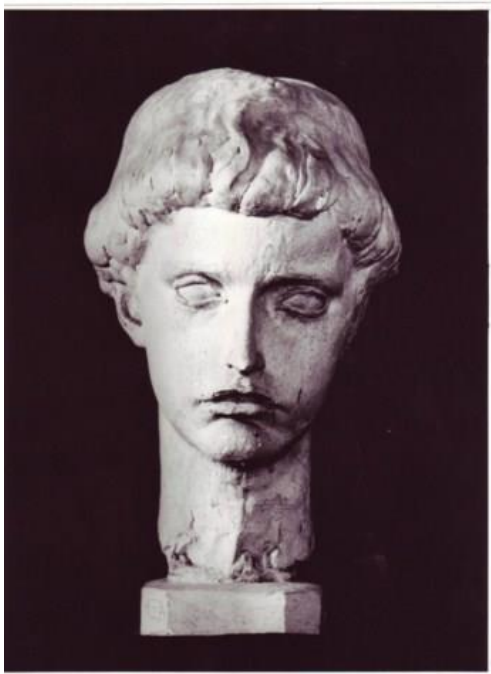
210. Ivan Meštrović, *Ludi Mile*, Otavice, 1912., bronca, Gradski muzej Drniš, Drniš, inv. br. GMD-009



211. Ivan Meštrović, *Nikola Pašić*, 1911., sadra, 73 x 44 x 37 cm, Narodni muzej, Beograd, inv. br. 294, foto: Barbara Vujanović



212. Ivan Meštrović, *Glava dječaka (Glava Gavinea Bonea)*, London, 1915., sadra, 47 x 24 x 24 cm, Kolekcija Vugrinec, Zagreb, preslikano iz: *Kolekcija Vugrinec – riznica hrvatske moderne umjetnosti*, katalog izložbe (Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, 28. 3.–7. 6. 2019.), Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, str. 158.



213. Ivan Meštrović, *Sin Muirheada Bonea (glava dječaka)*, London, 1915., sadra, 33,5 x 20 x 23 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–253



214. Ivan Meštrović, *Portret Augustea Rodina*, Rim, sadra, 1915., 86 x 54 x 90, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–323, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–4549, foto: Boris Cvjetanović



215. Eugène Carrière, *Rodin modelira*, 1900., litografija, 57,5 x 47 cm, nekadašnja pohrana dr. sc. Mate Meštrovića u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH–AMZ–1319



216. Antoine Bourdelle, *Spomenik Rodinu*, 1909., bronca, 90 x 63 x 57 cm, musée Bourdelle, Pariz, inv. br. MB br . 119



217.a Ivan Meštrović, medalja *Dositeja Obradovića* (avers), Rim, 1911., bronca, d=3,6 cm, Galerija Meštrović, inv. br. GMS-115, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2374



217.b Ivan Meštrović, medalja *Dositeja Obradovića* (revers), Rim, 1911., bronca, d=3,6 cm, Galerija Meštrović, inv. br. GMS-115, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2375, foto: Živko Bačić



218.a Ivan Meštrović, *Plaketa kosovskim osveticima* (avers), Rim, 1913., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-47



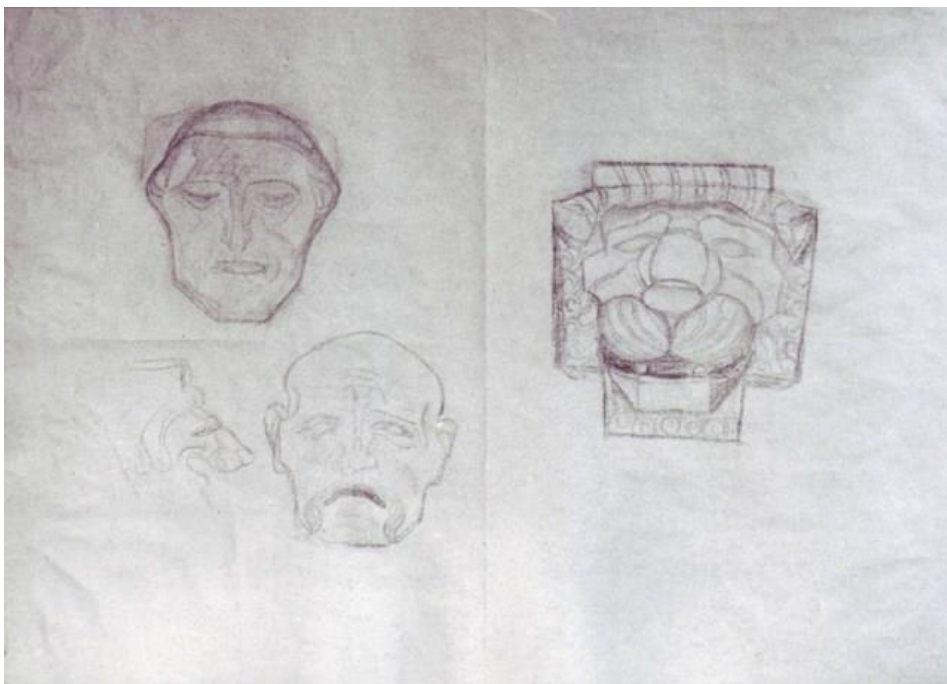
218.b Ivan Meštrović, *Plaketa kosovskim osveticima* (revers), Rim, 1913., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-48



219. Ivan Meštrović, *Štit prijestolonasljednika Aleksandra*, Leysin, 1916., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1173-26



220. Ivan Meštrović, *Studija za Fontanu pobjede*, 1912., olovka na papiru, 31 x 21 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-421



221. Ivan Meštrović, *Skice glava muškaraca i lava*, ugljen na papiru, 89 x 126 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-260



222. Ivan Meštrović, *Pobjednik*, Beograd, 1913., bronca, Kalemegdan, Beograd, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1931



223. Kvadriga na *Brandenburškim vratima*, Berlin, 1788.–1791.



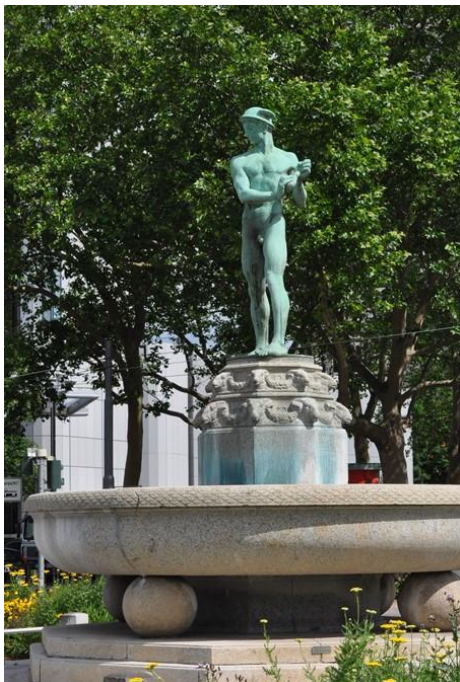
224. Adrian Jones, Kvadriga, postavljena 1912. godine na *Wellington Arch* u Londonu



225. *Oltar domovine* u Rimu, detalj s kvadrigom, foto: Barbara Vujanović



226. Hugo Lederer, fontana *Mačevalac*, otkrivena 26. studenoga 1904. u Breslauu, današnjem Wrocławu u Poljskoj



227. Hugo Lederer, *Fontana Merkur*, oblikovana 1916., postavljena u Frankfurtu na Majni



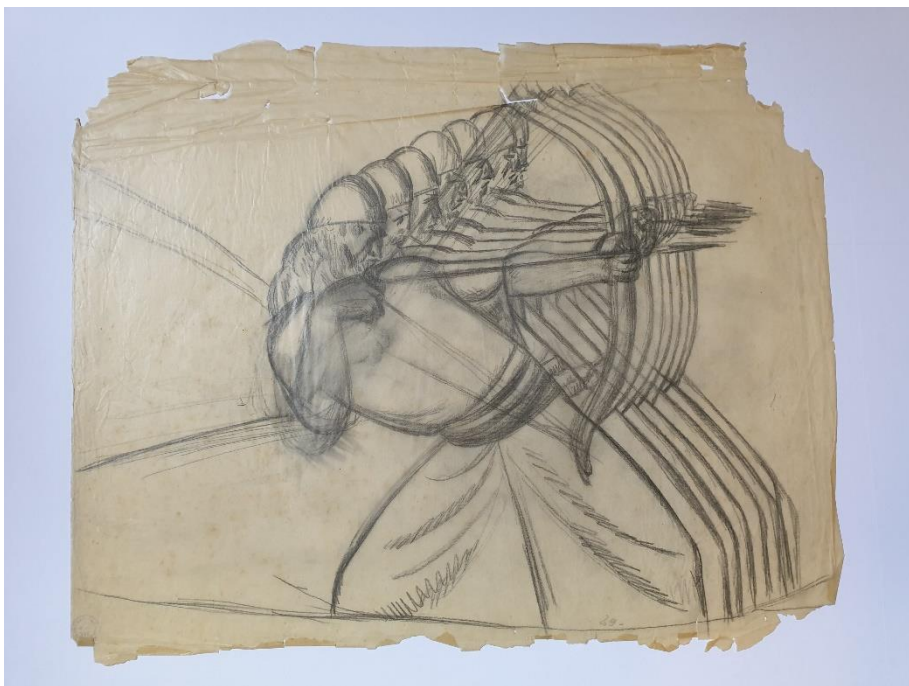
228. Ivan Meštrović, *Glava Pobjednika*, Beograd, 1913., bronca, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1180-01



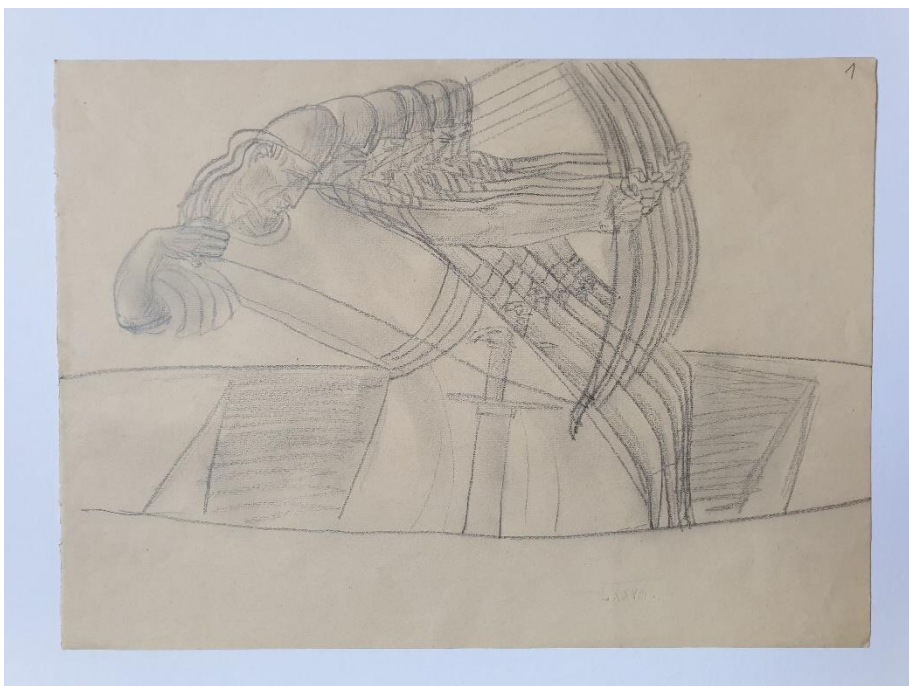
229. Ivan Meštrović, *Sumersko božanstvo (Skica za nepoznati spomenik)*, 1913. (?), bronca, 40 x 59 x 102 cm, Gradski muzej Drniš, Drniš, inv. br. 5



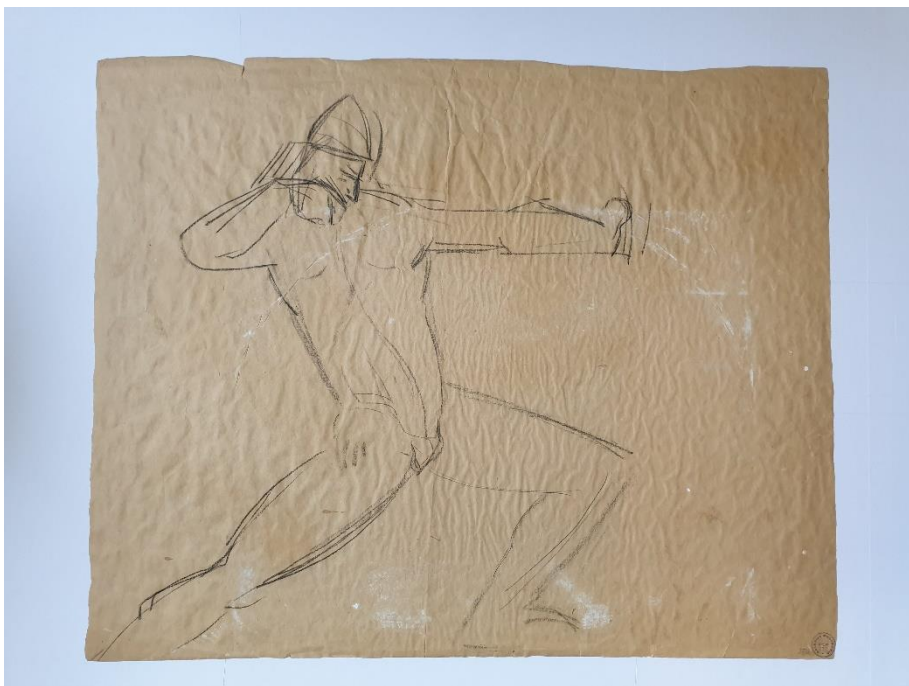
230. Ivan Meštrović, *Domagojevi strijelci*, Cannes, 1917., sadra, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



231. Ivan Meštrović, *Ratnici s lukovima (Studija za Domagojeve strijelce)*, 1917., olovka na papiru, 49,4 x 60,4 cm, Galerija Meštrović, inv. br. GMS-365



232. Ivan Meštrović, *Ratnici s lukovima (Studija za Domagojeve strijelce)*, Cannes, 1917., olovka na papiru, 24,6 x 33,6 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-439



233. Ivan Meštrović, *Ratnik (Ciklus crteža Domagojevih ratnika, V)*, 1917., ugljen na papiru, 52 x 64 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-273b



234. Ivan Meštrović, *Strijelac*, 1917., pastel na papiru, 19,8 x 13 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-156a



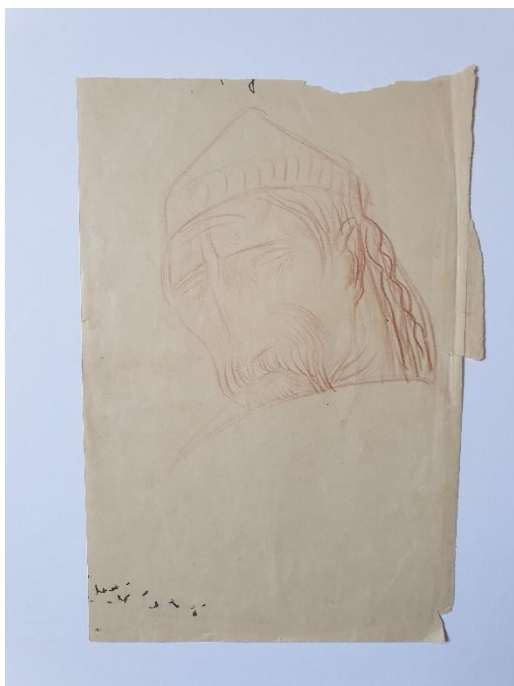
235. Ivan Meštrović, *Strijelac* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, XIII), 1917., smeđi pastel na kartoncinu, 45 x 62,8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-602



236. Ivan Meštrović, *Skica glave*, 1917., ugljen na papiru, 52 x 64 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-142



237. Ivan Meštrović, *Glava ratnika*, 1917., smeđi pastel na papiru, 19,8 x 13 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-156b



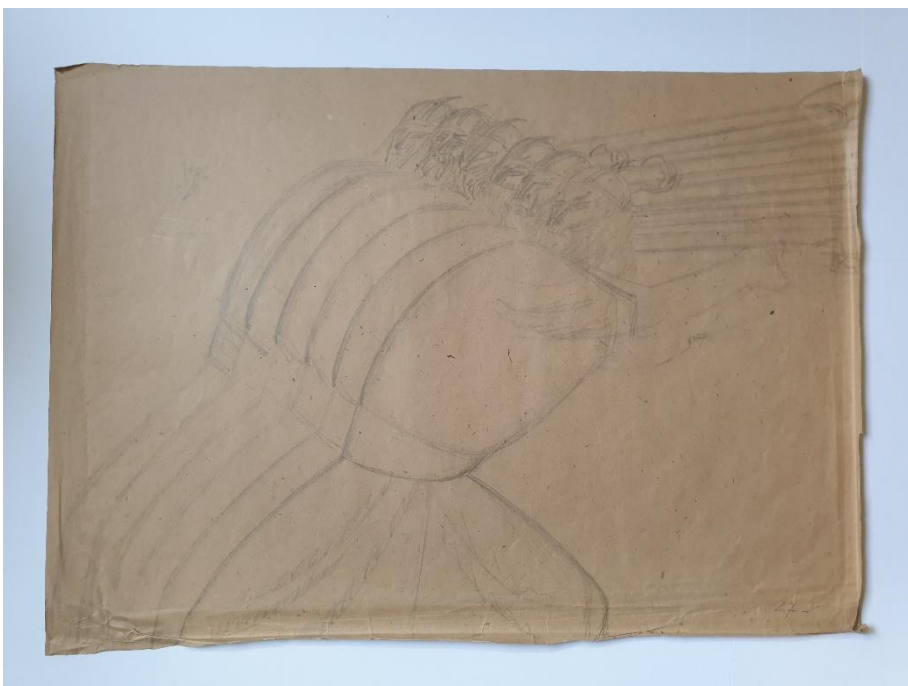
238. Ivan Meštrović, *Glava ratnika* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, XIII), 1917., smeđi pastel na papiru, 27,8 x 19,4 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-476



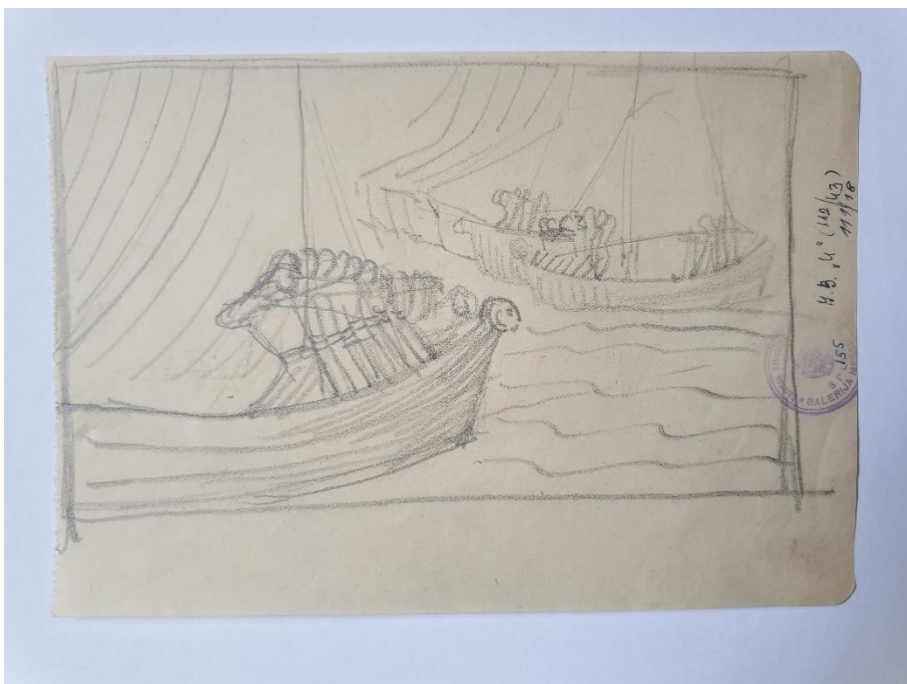
239. Ivan Meštrović, *Dva ratnika* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, XII), 1917., olovka na papiru, 31,5 x 21,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-458



240. Ivan Meštrović, *Stojeći ratnik s mačem* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, XIV), 1917., smeđi pastel na papiru, 51 x 37,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-344



241. Ivan Meštrović, *Ratnici s kopljima* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, XI), 1917., olovka na papiru, 45,1 x 62,8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-610



242. Ivan Meštrović, *Strijelci iz Galija*, 1917., olovka na papiru, 12,7 x 18,8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-155



243. Ivan Meštrović, *Veslač* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, VI), 1917., olovka na papiru, 31,5 x 21,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-459



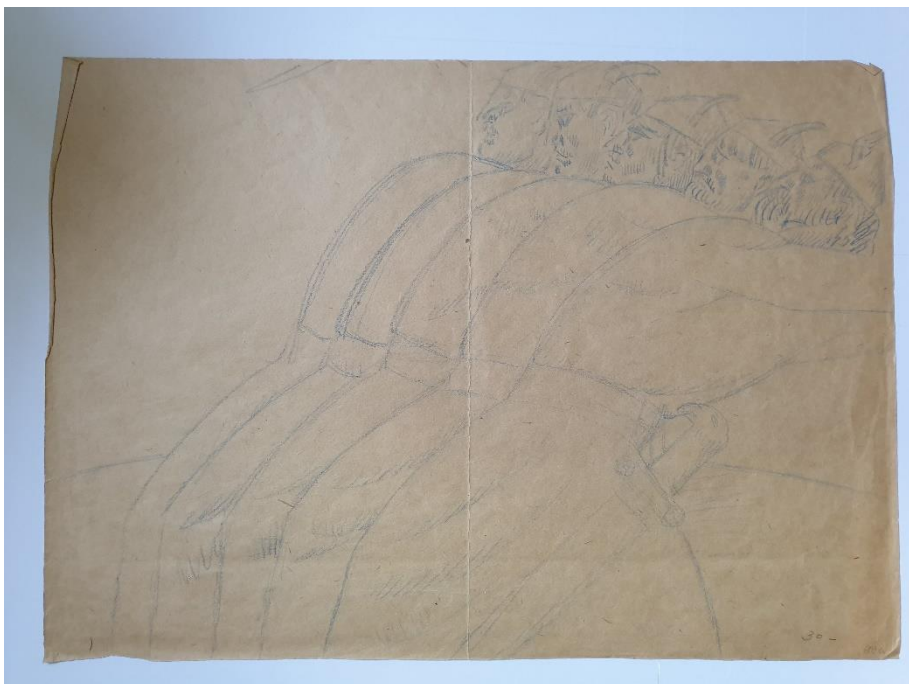
244. Ivan Meštrović, *Konjanik*, 1917., pastel i olovka na papiru, 24,7 x 34 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-138a



245. Ivan Meštrović, *Domagojevi strijelci*, Zagreb, 1923., litografija u crvenom tonu na kaširanom satiniranom papiru, 493 x 660/440 x 625 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-161/16



246. Ivan Meštrović, *Domagojevi borci*, Zagreb, 1923., litografija na kaširanom satiniranom papiru, 499 x 656 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-161/15



247. Ivan Meštrović, *Ratnici s mačevima* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, IX), 1917., plavi pastel na papiru, 44,4 x 62,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-603a



248. Ivan Meštrović, *Ratnici s mačevima* (Ciklus crteža *Domagojevih ratnika*, X) 1917., olovka na papiru, 32,4 x 26 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-444a



249. Ivan Meštrović, medalja *Streljačkoga saveza na Jadranu*, Split, 1931., bronca, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1291, foto: D. Rendulić



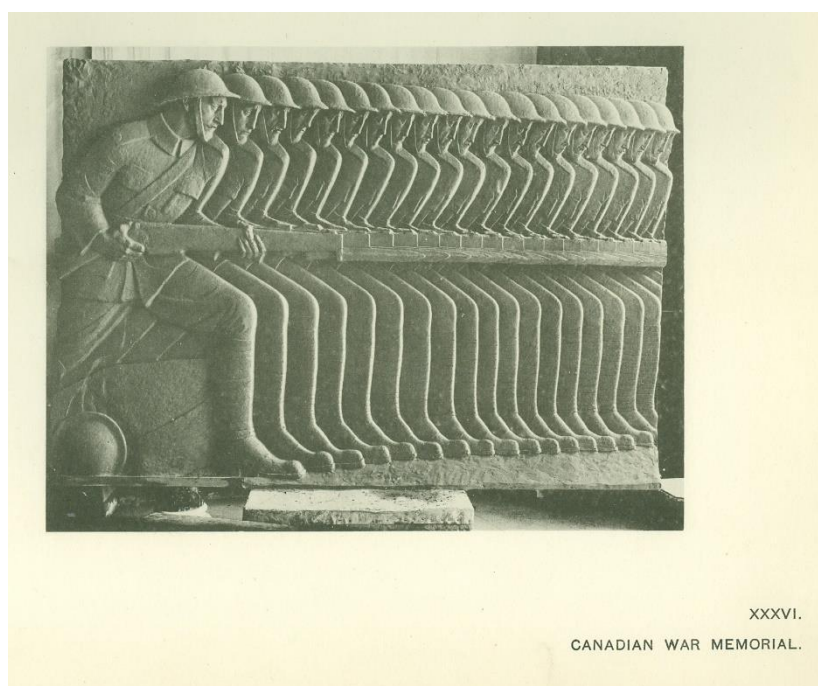
250. Ivan Meštrović, *Domagojevi strijelci*, South Bend, 1955., kamen, 110,7 x 194 x 2,4 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-363, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5931, foto: Barbara Šarić



251. Ivan Meštrović, *Reljef Kanadska falanga 1914.-1918.*, Rim, 1918., mramor, Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



252. *Reljef Kanadska falanga 1914.–1918.* ispod Memorijalnoga luka, Ottawa, Kanada, Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



253. Ivan Meštrović, *Reljef Kanadska falanga 1914.–1918.*, Rim, 1918., sadra, preslikano iz: *Ivan Meštrović: A Monograph*, London, Williams and Norgate, 1919. (Plate XXXVI.)



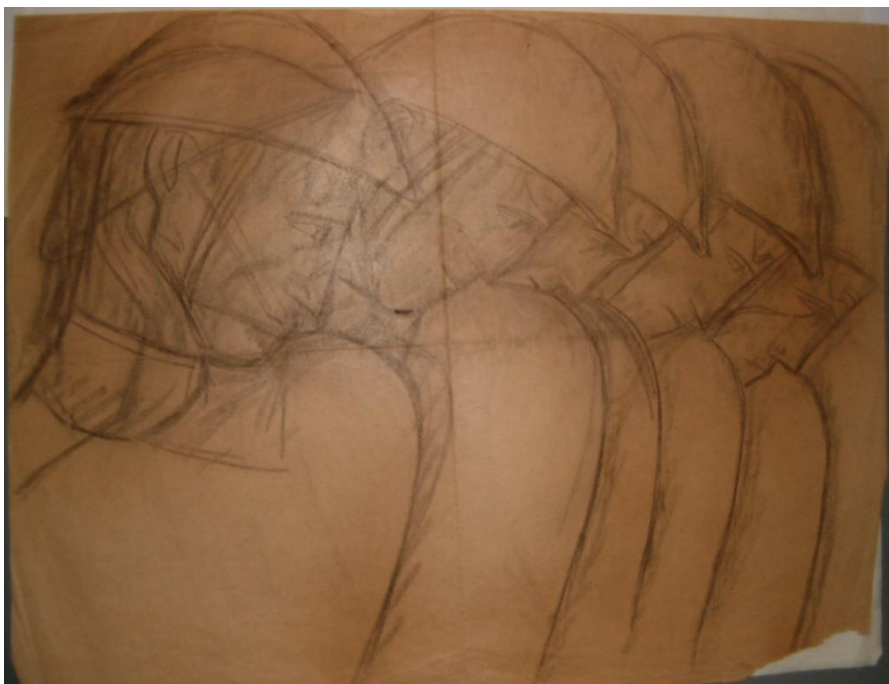
254. Ivan Meštrović, *Četiri ratnika* (studija za spomenik kanadskim ratnicima), 1918., ugljen na papiru, 99,8 x 65,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-257b



255. Ivan Meštrović, *Ratnik* (studija za spomenik kanadskim ratnicima) V, 1918., olovka na papiru, 32,1 x 24,8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-442a



256. Ivan Meštrović, *Pet ratnika* (studija za spomenik kanadskim ratnicima) IV, 1918., olovka na papiru, 60 x 55 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-364



257. Ivan Meštrović, *Pet ratnika* (studija za spomenik kanadskim ratnicima) II, 1918., ugljen na papiru, 50,1 x 65,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-293a



258. Ivan Meštrović, reljef za postament spomenika *Zahvalnost Francuskoj – Francuska vojska juriša u pomoć Srbiji*, 1930., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1172–09



259. Nanni di Banco, *Quattro Santi Coronati: predella koja prikazuje kiparsku radionicu*, Or San Michele, Firenca



260. Meštrovićeva radionica u splitskoj radionici Jurjevića, na Guvnu iza stare bolnice, 1930., klesanje Meštrovićevih reljefa za spomenik *Zahvalnost Francuskoj za Beograd: Francuska uči srbijansku djecu i Bratstvo francuske i srbijanske vojske*. Na slici: Grga Antunac (drugi slijeva u profilu), sasvim desno Frano Kršinić i Antun Augustinčić. Ostali nepoznati. Foto: ostavština Frana Kršinića.



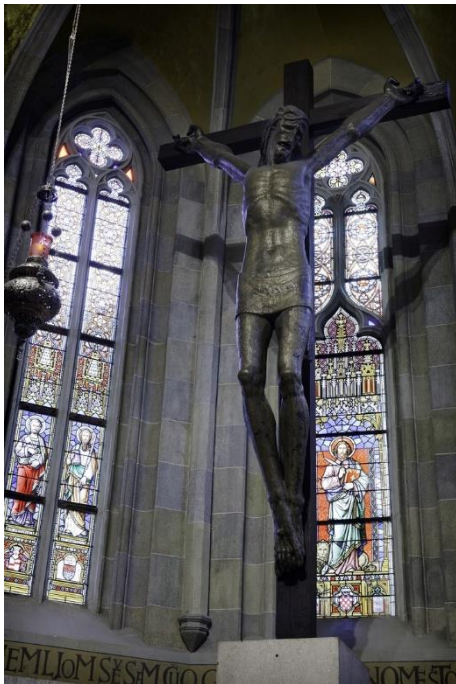
261. Ivo Lozica, Vanja Radauš i Drago Orlandini – kipari koji su radili na unutarnjem uređenju crkve Presvetog Otkupitelja u Otavicama (1930.–1937.), Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



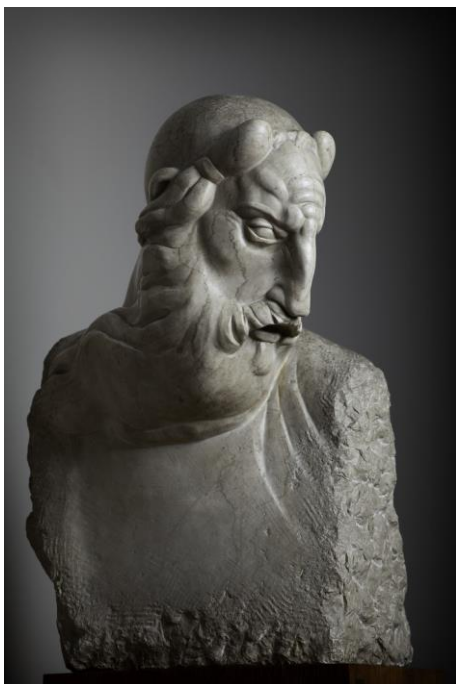
262. Ivan Meštrović, *Modeli Karijatida za Avalu I–VIII* (Bosanka, Makedonka, Hrvatica, Slovenka, Crnogorka, Dalmatinka, Vojvodanka, Šumadinka), 1938., sadra, vis. 380 cm, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 15/26



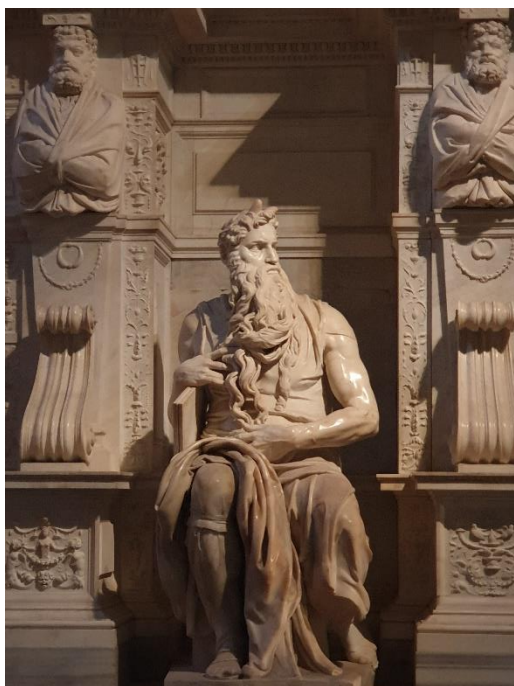
263. Ivan Meštrović, *Raspelo*, Ženeva, 1916., drvo, 410 x 242 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-42, kapela Sv. Križa, Meštrovićeve Crikvine – Kaštilac, Split, foto: Zoran Alajbeg



264. Ivan Meštrović, *Krist na križu (Veliko raspeće)*, Zagreb, 1933.–1938., 575 x 305 x 100 cm, crkva sv. Marka Evanđelista, Zagreb, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–4932, foto: Siniša Štambuk



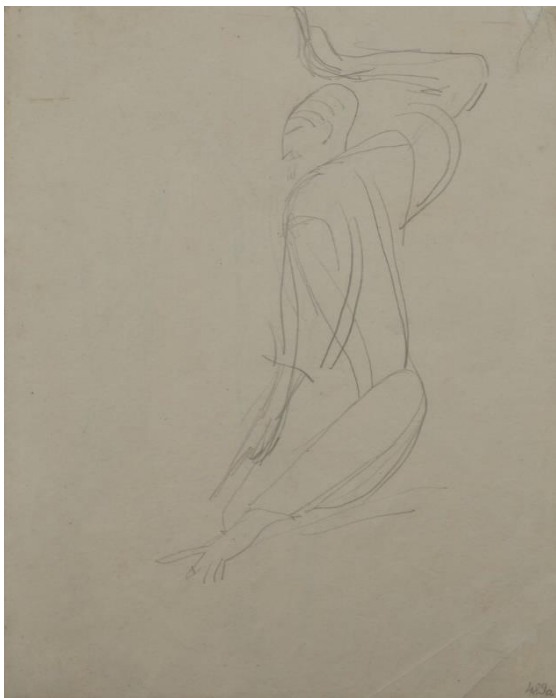
265. Ivan Meštrović, *Mojsije, glava*, Rim, 1918., Botticino mramor, 62 x 41 x 34 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–209, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–4873, foto: Valentino Bilić Preić



266. Michelangelo Buonarroti, *Mojsije*, 1513.–1515., doručeno 1542., mramor, vis. 235 cm, crkva San Pietro in Vincoli, Rim, foto: Barbara Vujanović



267. Ivan Meštrović, *Mojsije*, London, 1915., bronca, 62 x 36 x 53,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-653, foto: Živko Bačić



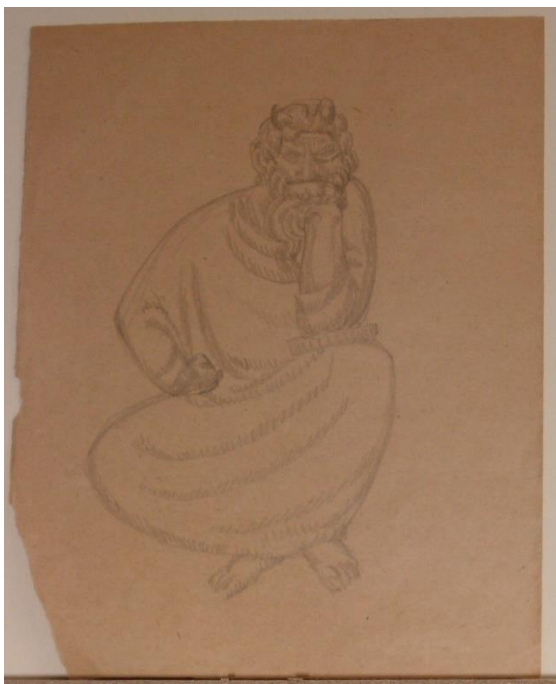
268. Ivan Meštrović, *Sjedeći muškarac (Studija za Mojsija)*, 1915., olovka na papiru, 24,3 x 20,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-489a, foto: Zoran Alajbeg



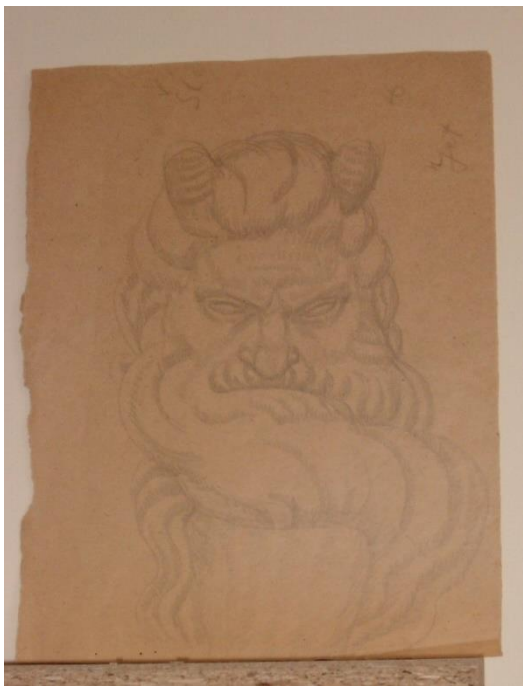
269. Ivan Meštrović, *Umjetnik pri radu – Auguste Rodin*, Rim, 1914., bronca, 56 x 52 x 27 cm, Atelijer Meštrović, inv. br. AMZ-193, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2532, foto: Boris Cvjetanović



270. Antoine Bourdelle, *Rodin prilikom rada na Vratima pakla*, 1910., bronca, 70,5 x 25,4 x 36,8, musée Rodin, Pariz, inv. br. S.1214



271. Ivan Meštrović, *Sjedeći muškarac (Mojsije)*, 1923.–1925., olovka na papiru, 32 x 25,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–446



272. Ivan Meštrović, *Glava muškarca I (Mojsije)*, 1923.–1925., olovka na papiru, 32,3 x 25 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–447



273. Ivan Meštrović, *Glava muškarca II (Mojsije)*, 1923.–1925., olovka na papiru, 32,3 x 29,9 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–448



274. Ivan Meštrović, *Mojsije*, New York, 1925., bronca, 59 x 31,5 x 31,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-76, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2639, foto: Živko Bačić



275. Ivan Meštrović, *Mojsijevo poprsje*, New York, 1925.–1926., Nacionalna galerija, Prag, inv. br. VP-3820, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-957/100



276. Ivan Meštrović, Mojsije i faraon s arkandelima, Zagreb, 1938., ugljen i kreda na šperploči, 3 komada ukupne vel., 250 x 515 cm (nedovršeni svod kupole crkve Presvetog Otkupitelja s naknadno postavljenim predlošcima za freske), Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2825, foto: Zoran Alajbeg



277. Ivan Meštrović, *Bogorodica s djecom*, New York ,1925., carrarski mramor, 102,5 x 74 643 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–3, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–5763, foto: Zoran Alajbeg



278. Ivan Meštrović, *Bogorodica s djetetom*, 1928., kamen, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1179-25, foto: Svetozar Prodanović



279. Ivan Meštrović, *Magdalena pod križem*, Rim, 1918., mramor, Nacionalna galerija, Prag, inv. br. P-3819, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-1181-24



280. Michelangelo Buonarroti, *Madona s djetetom (Medici Madona)*, 1521.–1534., mramor



281. Michelangelo Buonarroti, *Studija Madone s djetetom (Medici Madone)*, foto: Edizioni Ernesto Richter, Roma, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1978, foto: Studio Fratelli Alinari



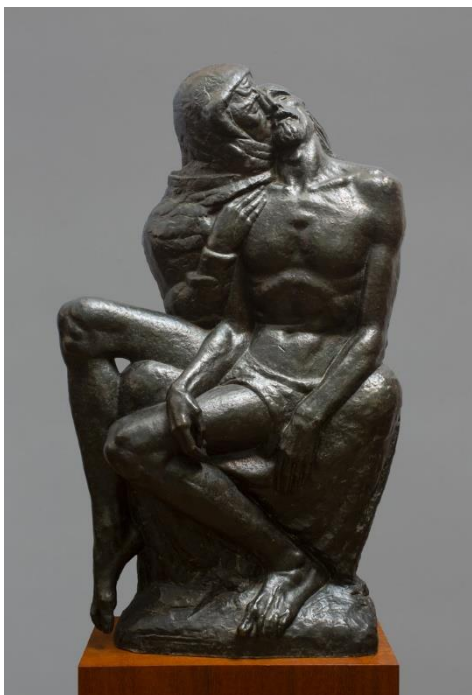
282. Michelangelo Buonarroti, *Bogorodica doji dijete*, foto: Edizioni Ernesto Richter, Roma, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2093, foto: Studio Fratelli Alinari



283. Michelangelo Buonarroti, *Bogorodica s djetetom i Ivanom Krstiteljem (Taddei Tondo)*, oko 1504.–1505., mramor, Royal Academy, London



284. Ivan Meštrović, *Bogorodica s djecom*, 1925. (?), mramor, 61 x 41 x 5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-8



285. Ivan Meštrović, *Pietà (za crkvu sv. Marka)*, Zagreb, 1932., bronca, 165 x 95 x 34 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-201, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-6024, foto: Zoran Alajbeg



286. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, oko 1550., mramor, vis. 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenca foto: Edizioni Ernesto Richter, Roma, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1971, foto: Studio Fratelli Alinari



287. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1564., mramor, vis. 195 cm, Castello Sforzesco, Milano, foto: Edizioni Ernesto Richter, Roma, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1968, foto: Studio Fratelli Alinari



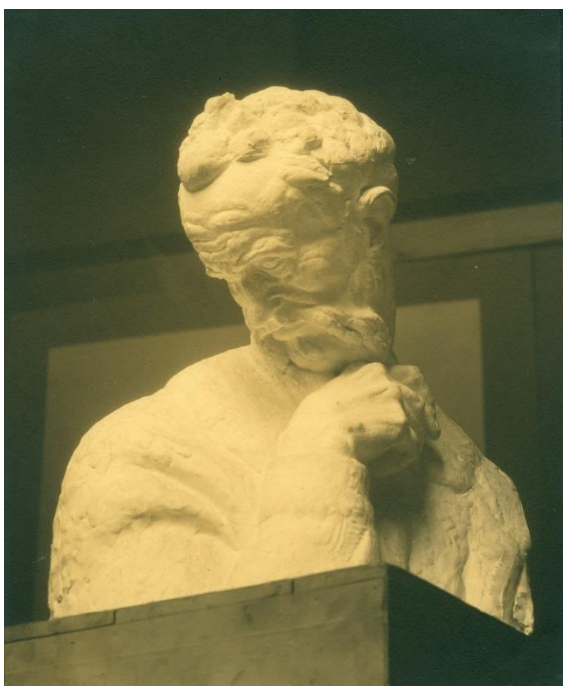
288. Michelangelo Buonarroti (?), *Palestrinska Pietà*, 1555.–1557., mramor, vis. 235 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1972, foto: Studio Fratelli Alinari



289. Ivan Meštrović, *Mrtvi Krist u krilu Bogorodice* (Studija za "Oplakivanje" za crkvu sv. Marka u Zagrebu), oko 1932., smeđa kreda, 125,5 x 90,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–256b



290. Ivan Meštrović, *Rimska Pietà*, Rim, 1942.–1946., carrara mramor, 250 x 158 x 115 cm, Sacred Heart Church, University of Notre Dame, Indiana, USA, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1523



291. Ivan Meštrović, *Michelangelo*, New York, 1925., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1128



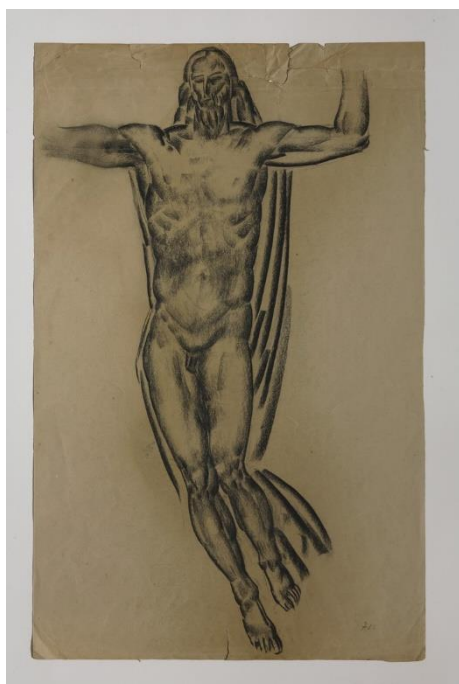
292. Michelangelo Buonarroti, *Prorok Jeremija*, oko 1508.–1512., freska, Sikstinska kapelica, Vatikan



293. Ivan Meštrović, *Veliki reljefni Michelangelo*, New York, 1926., bronca, preslikano iz: Ivan Meštrović, „Mikelandelo (uvod u studiju)“, u: *Nova Evropa*, knj. XIV, Zagreb, 11. studenoga 1926.



294. Ivan Meštrović, *Studija za dekoraciju kupole crkve Presvetog Otkupitelja: Michelangelo*, Zagreb, oko 1938., ugljen na papiru, 90 x 126 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–269, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2774, foto: Zoran Alajbeg



295. Ivan Meštrović, *Uzašašće*, 1928., vjerojatno Zagreb, ugljen na papiru, 60,7 x 38,6 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–367, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2762, foto: Zoran Alajbeg



296. Jacques Lucien Schnegg, *Torzo Afrodite* (Salon de 1906), sadra



297. Joseph Bernard, *Nosačica vode*, 1912., bronca, 175 x 42 x 52 cm, musée d'Orsay, Pariz, inv. br. RF 3161



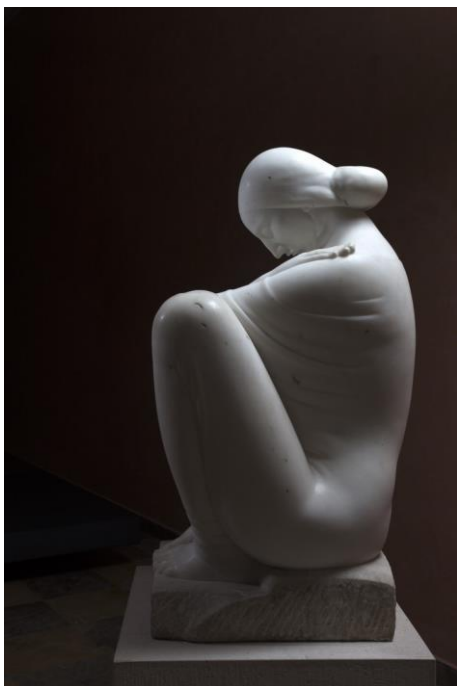
298. Georg Kolbe, *Tuga*, 1921., bronca, 40 x 55,9 x 29,2 cm, Museum of Modern Art, New York



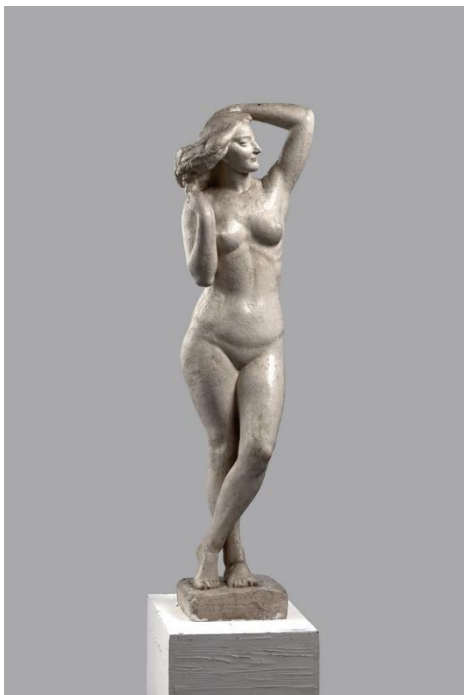
299. Aristide Maillol, *Planina*, 1937., olovo, 167.4 x 193.0 x 82.3 cm, National Gallery of Australia, inv. br. NGA 78.1346



300. Aristide Maillol, *Noć*, 1902.–1909., bronca, 104 x 57,2 x 108 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. br. 50.100



301. Ivan Meštrović, *Kontemplacija*, Zagreb, 1924., carrarski mramor, 104 x 64 x 58,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–5, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–3142, foto: Zoran Alajbeg



302. Ivan Meštrović, *Ženski akt*, Zagreb, 1927., sadra, 188 x 55 x 44 cm, Gliptoteka HAZU, Zagreb, inv. br. MZ-566, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3565, foto: Zoran Alajbeg



303. *Venera iz Cirene*, en face, 2. st., arhivska fotografija, Studio Fratelli Alinari, Firenca, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-2056



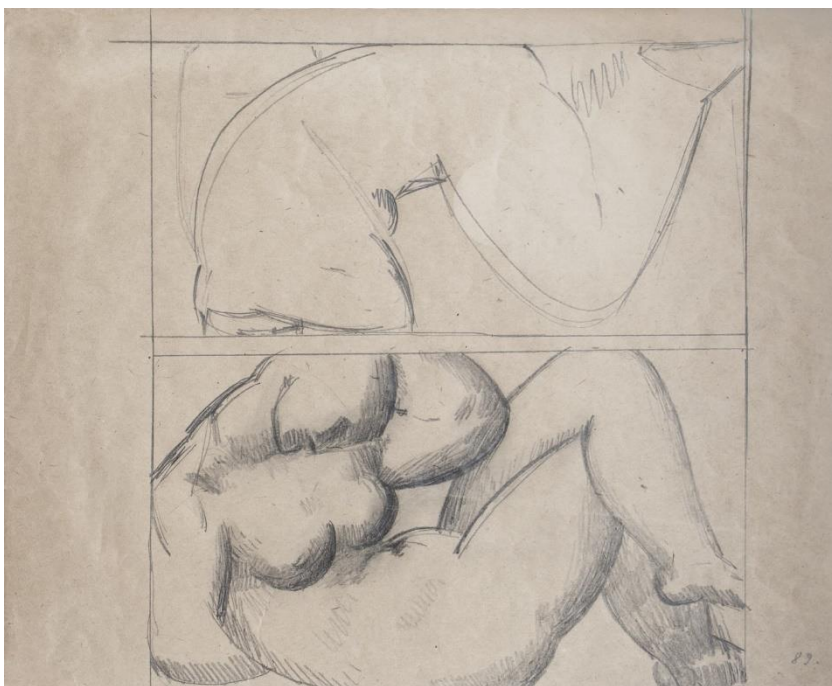
304. Ivan Meštrović, *Plesačica*, Zagreb, 1927., bronca, 152,5 x 76,5 x 33 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-87, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5645, foto: Zoran Alajbeg



305. Michelangelo Buonarroti, *Grobnica Giuliana de' Medicija – Noć*, 1524.–1532., mramor, duljina 194 cm, San Lorenzo, nova sakristija, Firenca



306. Ivan Meštrović, *Sanjarenje*, Zagreb, 1927., kamen, 88 x 187 x 40,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-13, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5776, foto: Zoran Alajbeg



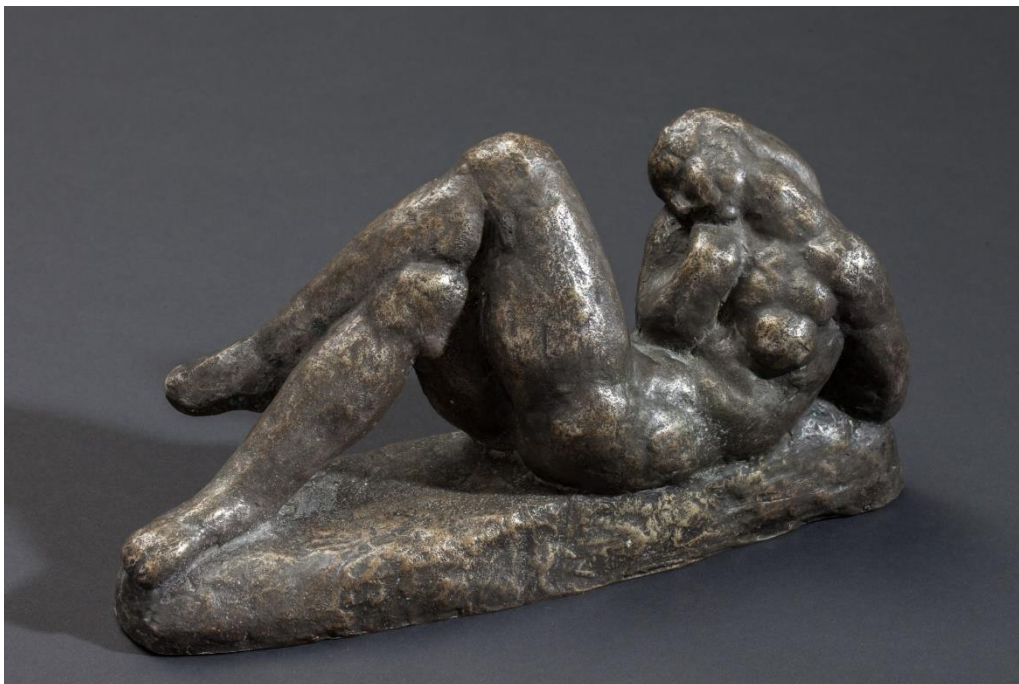
307. Ivan Meštrović, *Dva ležeća ženska akta (studija za Sanjarenje) / Ležeći ženski akt (studija za „Sanjarenje“)*, 1927., olovka na papiru, 37,4 x 45 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-541a, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3492, foto: Zoran Alajbeg



308.a Ivan Meštrović, *Ležeći ženski akt*, 1927. (?), tamnosmeđi pastel, 37,8 x 51,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-347a, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3494, foto: Zoran Alajbeg



308.b Ivan Meštrović, *Ležeći ženski akt*, 1927. (?), tamnosmeđi pastel, 37,8 x 51,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-347b, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3495, foto: Zoran Alajbeg



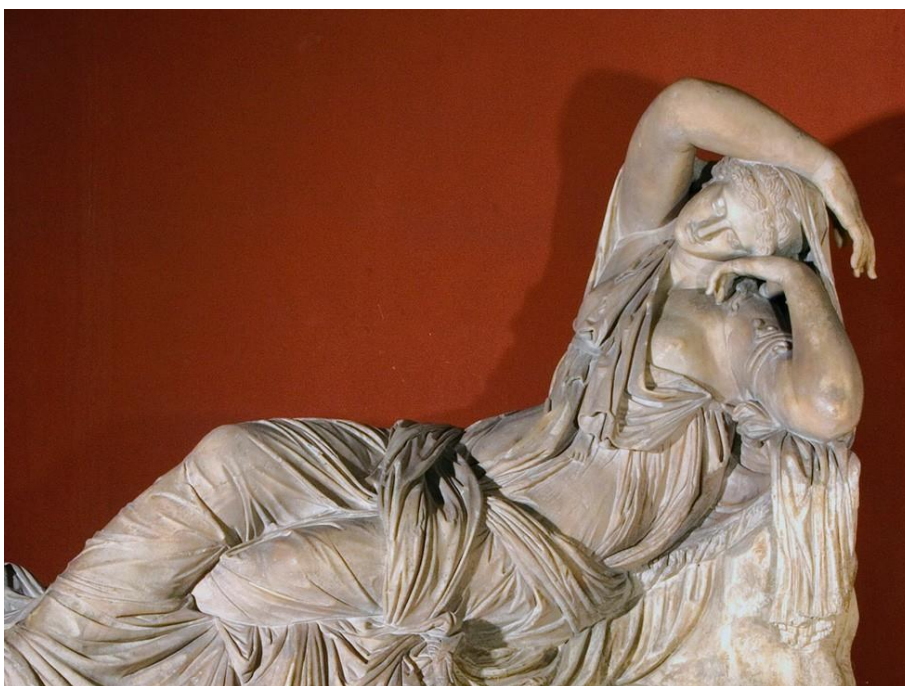
309. Ivan Meštrović, *Studija za Sanjarenje*, 1924.–1927., bronca, 11 x 22 x 8 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–98



310. Ivan Meštrović, *Odmaranje*, Zagreb, 1932., bronca, 104 x 230,5 x 76,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–122, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–5826, foto: Zoran Alajbeg



311. Ivan Meštrović, *Na odmoru*, Zagreb, 1933., kamen iz Segeta kraj Trogira, 118 x 240 x 92 cm, klesao Grga Antunac, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-4, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3731, foto: Zoran Alajbeg



312. *Arijadna*, 2. st., kopija grčkog originala iz 2. st. pr. Kr., mramor, Musei Vaticani, Vatikan, inv. br. Cat. 548



313. Michelangelo Buonarroti, Grobnica Lorenza de' Medicija – Zora, 1524.–1531., mramor, duljina 203 cm, San Lorenzo, nova sakristija, Firenca



314. Giorgio de Chirico, *Arijadna*, 1913., ulje i grafit na platnu, 135,3 × 180,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. br. 1996.403.10



315. Giorgio de Chirico, *Kupačica na suncu (Napuštena Arijadna)*, 1930.–1931., ulje na platnu, 76 x 138 cm, Galeria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino



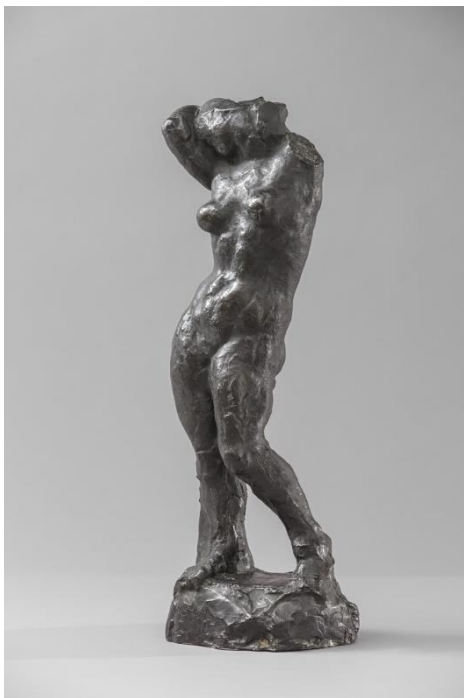
316. Ivan Meštrović, *Psiha*, Zagreb, 1927., mramor, 207 x 61,5 x 67 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-2, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3444, foto: Zoran Alajbeg



317. Ivan Meštrović, *Studija za Psihu*, 1927., ugljen na papiru, 55,9 x 38 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-371a, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3493, foto: Zoran Alajbeg



318. Ivan Meštrović, *Studija za Psihu*, 1927., ugljen na papiru, 56 x 38,4 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-372, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-2343, foto: Živko Bačić



319. Ivan Meštrović, *Studija za Psihu*, Zagreb, 1926.–1927., bronca, 47 x 17 x 12 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–153, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–3616, foto: Zoran Alajbeg



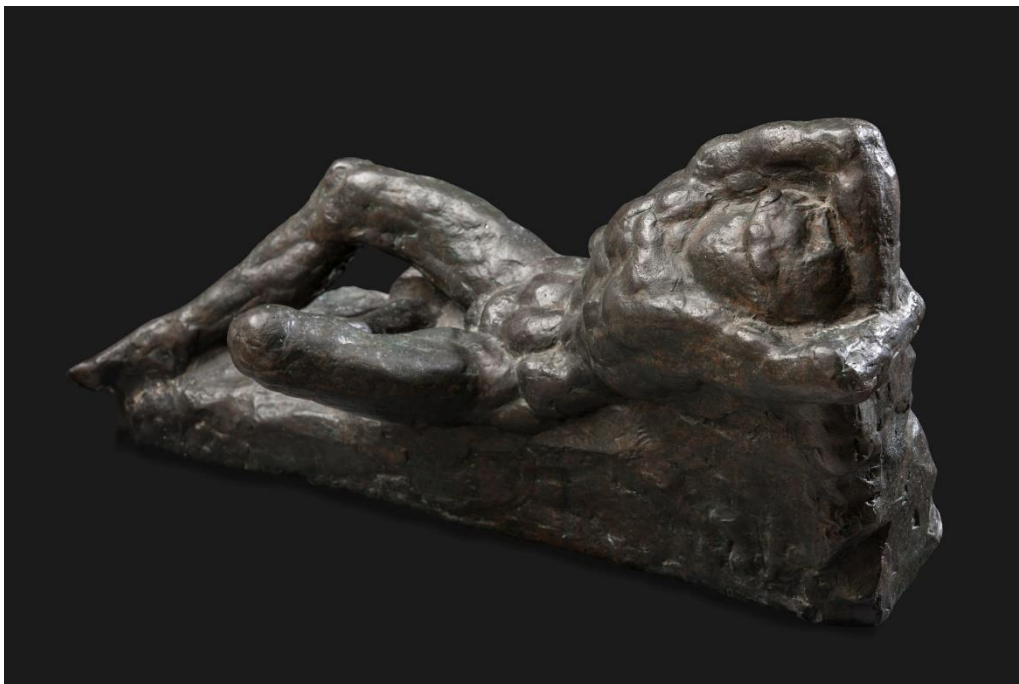
320. Ivan Meštrović, *Ženski torzo*, 1940., mramor, 91,5 x 51,5 x 43 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–7, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–5768, foto: Zoran Alajbeg



321. Ivan Meštrović, *Žena kraj mora*, Zagreb, 1926., mramor, 149 x 116 x 68 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-7, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4869, foto: Valentino Bilić Prčić



322. Ivan Meštrović, *Čekanje*, Zagreb, 1928., mramor, 123 x 126 x 87 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-2, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3711, foto: Zoran Alajbeg



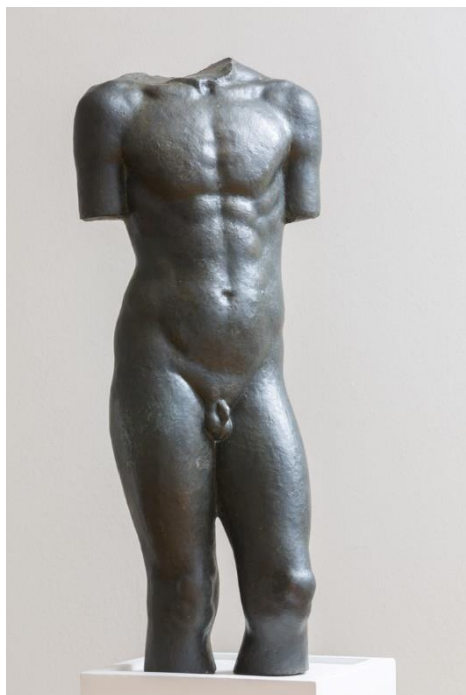
323. Ivan Meštrović, *Ležeći muški akt*, Zagreb, 1930. (?), bronca, 21 x 43 x 15 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-187



324. Ivan Meštrović, *Sjedeći muški akt*, Zagreb, 1928. (?), bronca, 44 x 41 x 15 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-265, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3647, foto: Zoran Alajbeg



325. Ivan Meštrović, *Atlant I i Atlant II*, 1929., drvo, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



326. Ivan Meštrović, *Torzo dječaka*, oko 1935., bronca, 98,5 x 41 x 28 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-107, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5676, foto: Zoran Alajbeg



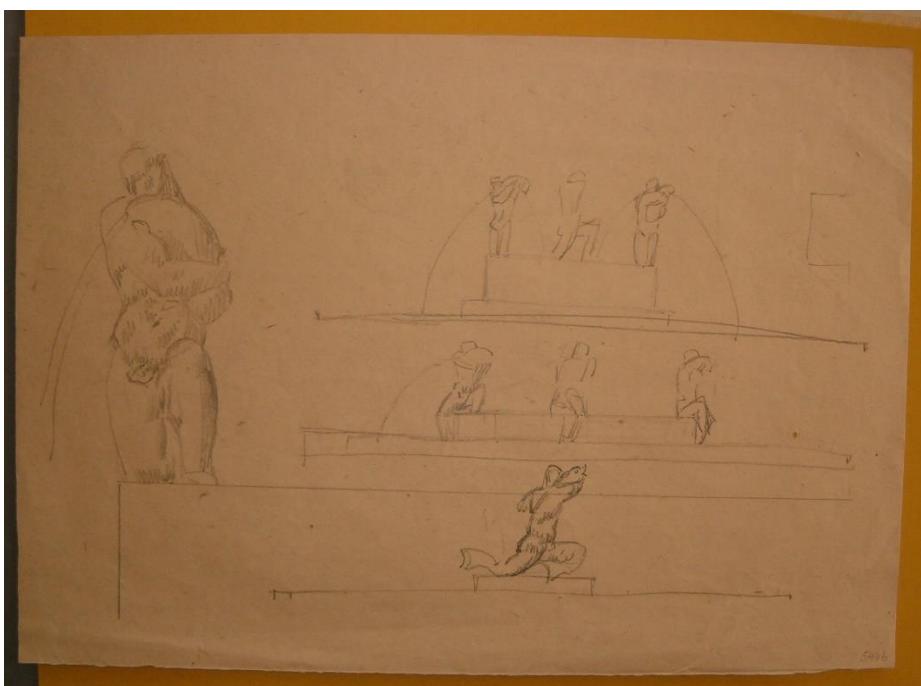
327. Ivan Meštrović, *Muški torzo*, figura bez ruku, postavljena u kontrapostu, 1927., bronca, 58,5 x 15,2 x 22 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-269



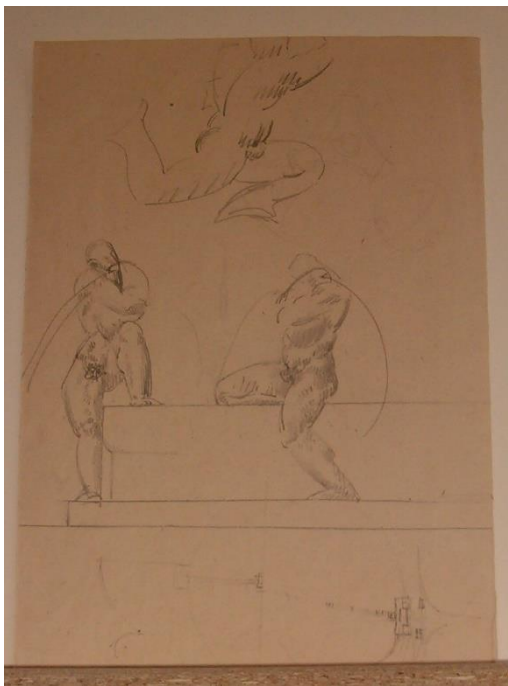
328. Ivan Meštrović, *Studija za ratnika*, oko 1928., bronca, 35 x 33 x 11 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-96



329. Ivan Meštrović, *Stojeći muški akt*, oko 1930., bronca, 66 x 16,3 x 39,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-113, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5678, foto: Zoran Alajbeg



330. Ivan Meštrović, *Studija za vodoskok s muškim aktovima I*, 1934., olovka na papiru, 31,9 x 45 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-544b



331. *Studija za vodoskok s muškim aktovima II*, oko 1934., olovka na papiru, 45 x 31,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-545b



332. Ivan Meštrović, *Ženski akt i studije ratnika*, oko 1927., olovka na papiru, 23 x 23 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-504b



333. Ivan Meštrović, *Dva muška akta*, oko 1930., crni pastel na papiru, 209,5 x 26,4 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-333



334. Ivan Meštrović, *Stojeći muški akt s krugom*, 1938. (?), crni pastel na papiru, 59 x 48,1 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-309



335. Ivan Meštrović, *Dva stojeća muška akta (studija za Studiju Kiklopa)*, oko 1928., tuš na papiru, 34,1 x 21,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-465



336. Ivan Meštrović, *Mala skica za Kiklopa*, Zagreb, 1928., bronca, 25 x 14 x 11 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-272, foto: Nenad Fabijanić



337. Ivan Meštrović, *Studija za Kiklopa*, Zagreb, 1928., bronca, 35 x 33 x 18 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–264, foto: Nenad Fabijanić



338. Ivan Meštrović, *Kiklop*, Split, 1933., bronca, 247,5 x 317,5 x 124 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–121, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2506, foto: Živko Bačić



339. Ivan Meštrović, *Poluležeći ženski akt*, New York, 1925., crni pastel na papiru, 40,4 x 62 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–305



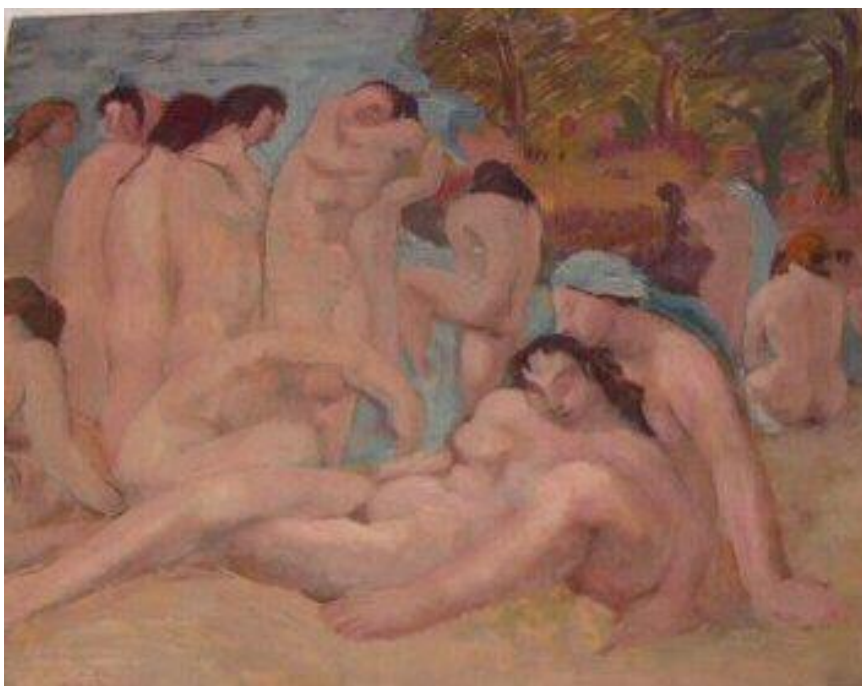
340. Ivan Meštrović, *U povjerenju*, Zagreb, 1923., litografija u crnom tonu na kaširanom satiniranom papiru, 500 x 600/390 x 500 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–161/12, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–2957, foto: Zoran Alajbeg



341. Ivan Meštrović, *Ljubavnici*, Zagreb, 1923., litografija u smeđem tonu na kaširanom papiru, 500 x 650/415 x 650 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–161/18



342. Ivan Meštrović, *Žene na kupanju*, oko 1932., ulje na kartonu, 38 x 46 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 71/14



343. Ivan Meštrović, *Žene na kupanju II*, oko 1932., ulje na kartonu, 38 x 46 cm, vlasništvo Elizabete Krstulović, pohranjeno u Galeriji Meštrović, Split, inv. br. pohr. GMS 72/15



344. Ivan Meštrović, *Orfej i muza*, 1925. (?), crno-bijela fotografija crteža u kredi, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-169, foto: Svetozar Prodanović



345. Ivan Meštrović, *Orfej i muze*, 1925. (?), crno-bijela fotografija crteža u kredi, na poledini pečat fotografa i natpis „Orpheus mit den Musen“, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–187, foto: Peter A. Juley & Son, New York City



346. Ivan Meštrović, *Kentaur*, 1930.–1935., crvena kreda na srednje finom papiru, 140 x 188 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–358



347. Ivan Meštrović, *Kentaur strijelja iz luka*, 1930.–1935., crvena kreda na srednje finom papiru, 188 x 140 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, vlasništvo nasljednika I. Meštrovića, inv. br. POH-AMZ-291



348. Ivan Meštrović, *Kentaur*, 1927.–1928., sadra, 67 x 19,5 x 51 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-54



349. Ivan Meštrović, *Indijanac s lukom* snimljen krajem 1926. ili početkom 1927. u Meštrovićeveu atelijeru u Mletačkoj 8 u Zagrebu, Fototeka Atelijera Meštrović, FAM–1005, foto: Svetozar Prodanović



350. Ivan Meštrović, *Kentaur sa ženom na leđima*, oko 1950., sadra, 76,5 x 86 x 23 cm, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Notre Dame, SAD, preslikano iz: Duško Kečkemet, *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Split: Duško Kečkemet, 2019., str. 368.



351. Ivan Meštrović, *Kentaur sa ženskim aktom*, 1927.–1928. (?), olovka na papiru, 20,3 x 25,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–490, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–3482, foto: Zoran Alajbeg



352.a Ivan Meštrović, *Leda i labud I.* (usporedni naslov: *Sjedeći ženski akt s labudom I.*), New York, 1925. (?), crnilo i crveni pastel / crnilo i crveni pastel na papiru, 21,7 x 28,1 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–475a, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–3483, foto: Zoran Alajbeg



352.b Ivan Meštrović, *Leda i labud II.* (usporedni naslov: *Sjedeći ženski akt s labudom II.*), New York, 1925. (?), crnilo i crveni pastel / crnilo i crveni pastel na papiru, 21,7 x 28,1 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-475 b, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3484, foto: Zoran Alajbeg



353.a Ivan Meštrović, *Leda i labud III.* (usporedni naslov: *Sjedeći ženski akt s labudom III.*), New York, 1925. (?), tamnosmeđi pastel / crveni i smeđi pastel na papiru, 41,5 x 50,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-416a, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3485, foto: Zoran Alajbeg



353.b Ivan Meštrović, *Leda i labud IV*. (usporedni naslov: *Sjedeći ženski akt s labudom IV.*), New York, 1925. (?), tamnosmeđi pastel / crveni i smeđi pastel na papiru, 41,5 x 50,3 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-416 b, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3486, foto: Zoran Alajbeg



354. Ivan Meštrović, plaketa *Junak sa lirom i orlovima*, 1921., bronca, pr. 51 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-51



355. Ivan Meštrović, medalja *Woodrowa Wilsona*, New York, 1924., pr. 30 cm, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-1095



356. Ivan Meštrović, plaketa *Žena s harfom (Irska medalja)*, 1926., sadra, pr. 40,5 cm, Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



357. Ivan Meštrović, medalja *P. E. N. kongresa u Dubrovniku*, 1933., bronca, pr. 3,5 cm, Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



358. Ivan Meštrović, *Spomenik Grguru Ninskom* na Peristilu u Splitu 1929. godine, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-957/41, foto: Svetozar Prodanović



359. Ivan Meštrović, *Spomenik Karolu I.*, Zagreb, 1937., postavljen 1939. u Bukureštu, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1000



360. Ivan Meštrović, *Spomenik kralju Ferdinandu I.*, Zagreb, 1937., veliki sadreni model snimljen u Meštrovićevu atelijeru, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1008



361. Ivan Meštrović, *Spomenik Aleksandru I.*, Zagreb, 1937., postavljen 1940. na Cetinju, uklonjen 1941.



362. Ivan Meštrović, *Spomenik Svetozaru Miletiću*, Zagreb, 1938., veliki sadreni model snimljen u Meštrovićevu atelijeru, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1134



363. Ivan Meštrović, *Spomenik Josipu Jurju Strossmayeru*, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-4906, foto: Valentino Bilić Preić



364. Ivan Meštrović, *spomenik Zahvalnost Francuskoj*, Zagreb, 1930., postavljen 1930. u Beogradu, Fototeka Atelijera Meštrović, FAM-1552, foto: Svetozar Prodanović



365. Ivan Meštrović, *Sveti Vlaho*, Zagreb, 1924., postavljen 1924. u Dubrovniku



366. Ivan Meštrović, *Spomenik Ionu C. Brătianuu*, Zagreb, 1936.–1937., postavljen u Bukureštu 1937.



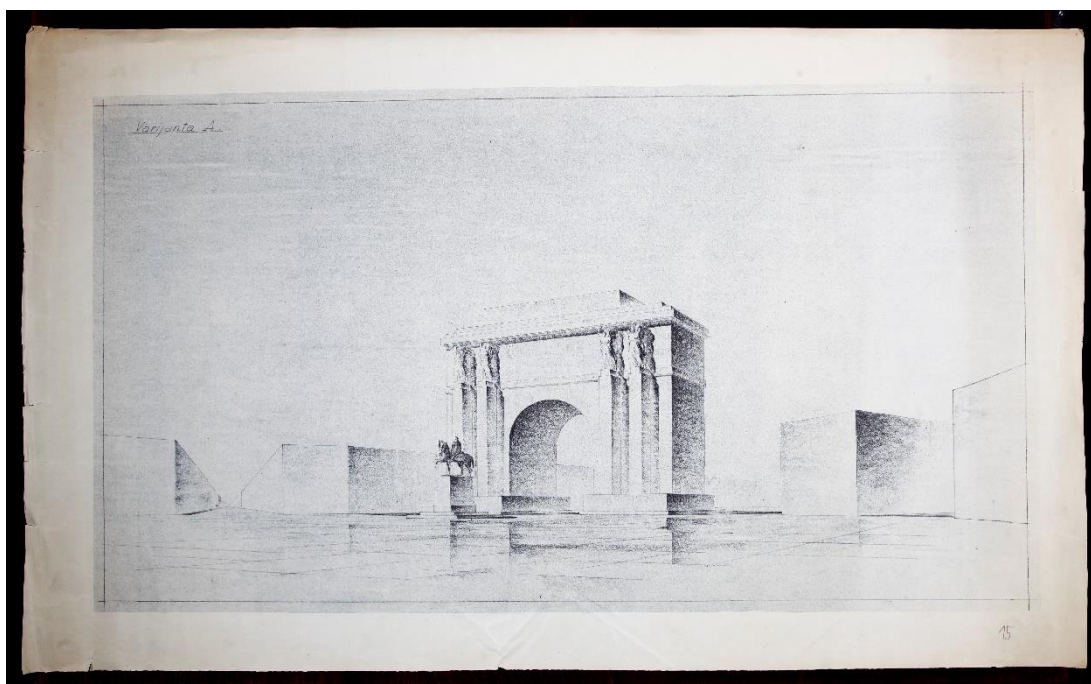
367. Ivan Meštrović, *Spomenik Ruđeru Boškoviću*, Zagreb, 1937.–1940., bronca, 245 x 165 x 175 cm, postavljen 1957., Bijenička cesta 54, Institut „Ruđer Bošković“, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–4852, foto: Valentino Bilić Preić



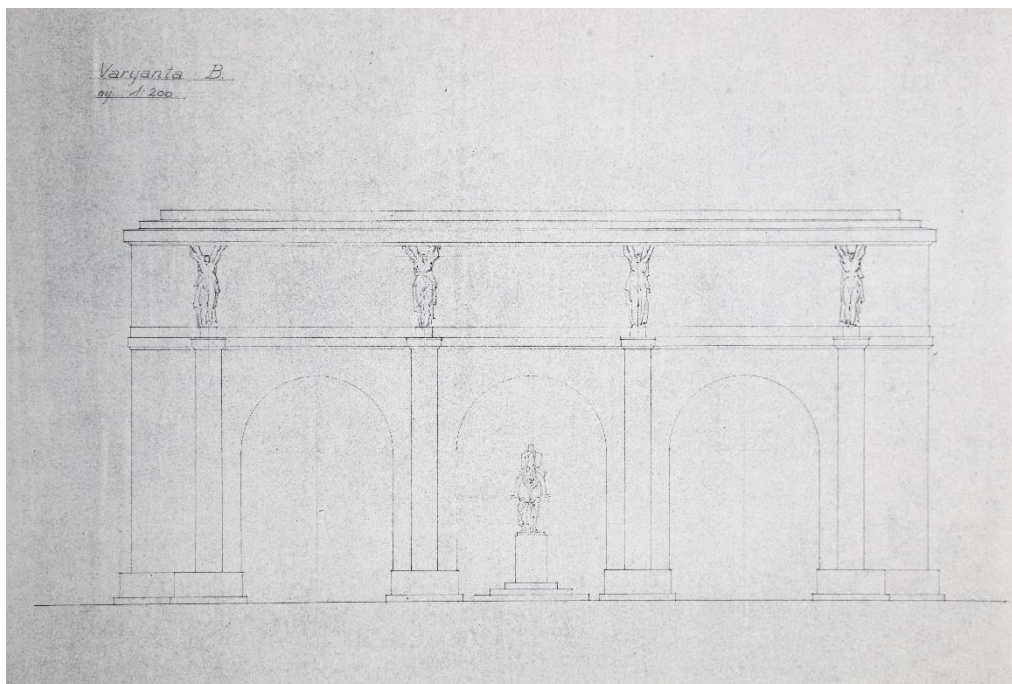
368. Ivan Meštrović, *Indijanac s kopljem*, bronci, snimljen u Ljevaonici ALU 1928. godine., Fototeka Atelijara Meštrović, Zagreb, FAM–1504



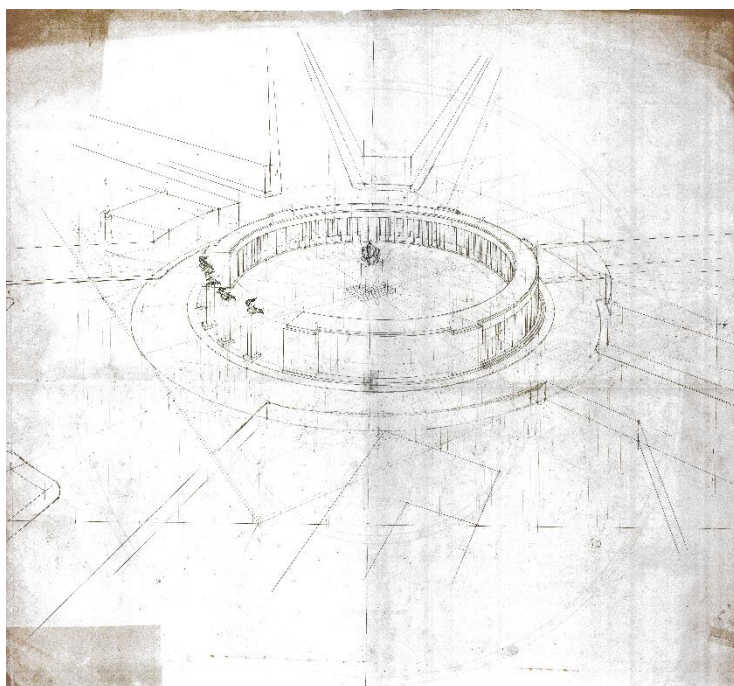
369. Ivan Meštrović, maketa za *Spomenik maršalu Piłsudskom*, 1939., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-255



370. Harold Bilinić, perspektivni prikaz slavluka – *Spomenik maršalu Piłsudskom* za Varšavu, inačica A, ozalidska kopija, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, 401 (15), Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5165



371. Harold Bilinić, Skica slavoluka – *Spomenik maršalu Piłsudskom* za Varšavu, inačica B, 1:200, ozalidska kopija, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, 377 (38), Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5162



372. Harold Bilinić, perspektiva s konjaničkim *Spomenik maršalu Piłsudskom* u središtu kolonade, inačica C, ozalidska kopija, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-429 (stražnja strana)



373. Ivan Meštrović, *Viktorija II za Spomenik Ferdinandu I.* u Meštrovićevu atelijeru na Josipovcu, 1937., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–256



374. Ivan Meštrović, maketa zemunskoga mosta za Beograd u atelijeru Ivana Meštrovića u Mletačkoj 8 u Zagrebu, Arhiv Ćurčin, Fototeka Atelijera Meštrović, FAM–1614/1



375. *Spomenik Marku Aureliju*, replika originala iz 2. st., vis. 4,24 m, Kapitolijski trg (Piazza del Campidoglio), Rim, foto: Barbara Vujanović



376. Ivan Meštrović, *Bosanac na konju*, 1899., kamen, 21 x 19,5 x 8,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-684, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3189, foto: Zoran Alajbeg



377. Ivan Meštrović, *Spomenik Petru I. Oslobodiocu*, 1922.–1923., kamen, postavljen 1924. u Dubrovniku, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



378. Ivan Meštrović, *Studija za spomen-reljef kralju Petru I., I*, 1923., plavi tuš na papiru, 34,3 x 21,2 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-529



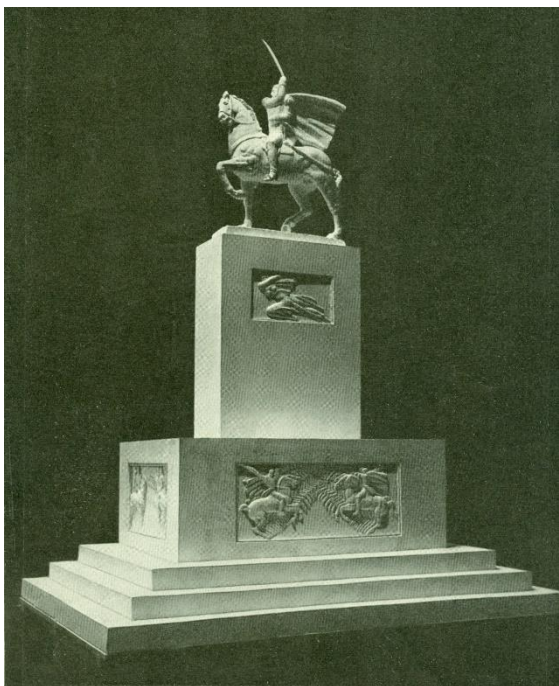
379. Ivan Meštrović, *Spomenik Petru Berislaviću*, Split, 1933., sadra, postavljen 1938. i 1954. u Trogiru, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



380. Ivan Meštrović, *Studija za spomen-reljef Petru Berislaviću, VIII*, 1933., olovka na paus papiru, 33,3 x 28 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-520



381. Ivan Meštrović, maketa za *Spomenik Simonu Bolivaru* (1. inačica), 1929.–1930., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1054, foto: Svetozar Prodanović



382. Ivan Meštrović, maketa za *Spomenik Simonu Bolivaru* (2. inačica), 1929.–1930., sadra, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933., foto: Svetozar Prodanović



383. Ivan Meštrović, *Studija za spomenik Bolivaru (Konjanička smotra)*, 1929.–1930., sadra, 30 x 69,5 x 4,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–72



384. Ivan Meštrović, *Studija za spomenik Bolivaru (Govor oficirima)*, 1929.–1930., sadra, 37 x 49 x 4,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–73



385. Ivan Meštrović, *Studija za spomenik Bolivaru (Predaja odlikovanja)*, 1929.–1930., sadra, 36 x 90 x 4,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–74



386. Ivan Meštrović, *Studija za spomenik Bolivaru (Konjanička bitka)*, 1929.–1930., sadra, 38 x 91 x 4,5 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ–75



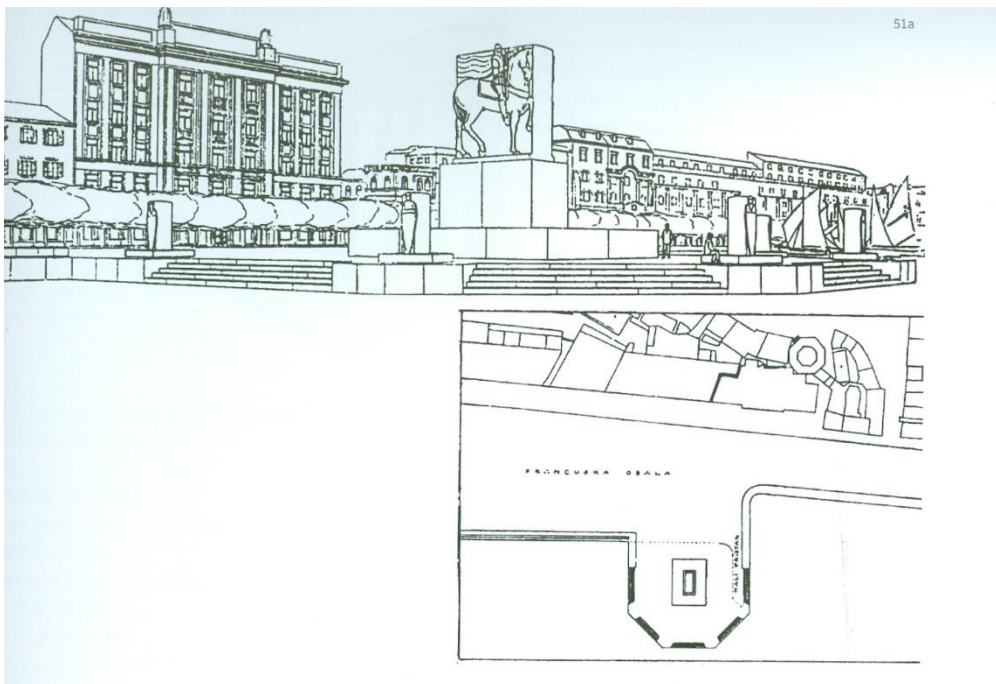
387. Ivan Meštrović, *Spomenik kralju Aleksandru I.*, Zagreb, 1937., mali sadreni model snimljen u Meštrovićeveu atelijeru, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1515, foto: Svetozar Prodanović



388. Ivan Meštrović, *Spomenik kralju Ferdinandu I. s četiri Viktorije*, Zagreb, 1937., postavljen 1940. u Bukureštu



389. François Rude, *Polazak dobrovoljaca 1792. (Marseillaise)*, 1833.–1836., reljef na Slavoluku pobjede, Pariz



390. Ivan Meštrović i suradnici, *Spomenik oslobođenja – Kraljev kamen*, preslikano iz: *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Split: Duško Kečkemet, 2019., str. 395.



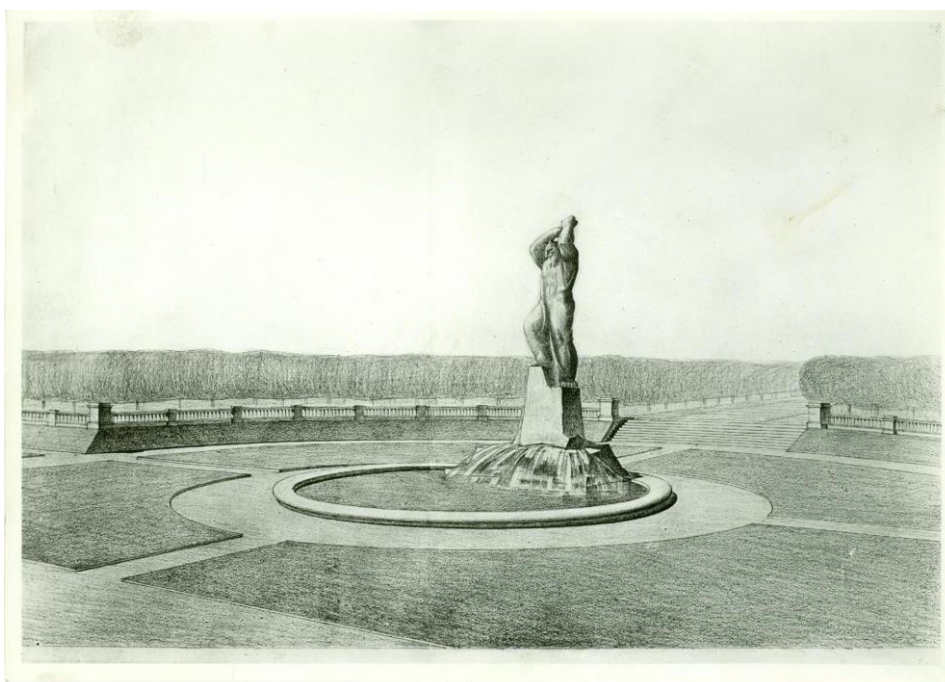
391. Ivan Meštrović, *Studija za Spomenik kralju*, 1928.–1930., sadra, 95 x 52 x 25 cm, nekadašnja pohrana nasljednika Ivana Meštrovića u Galeriji Meštrović u Splitu, inv. br. pohr. GMS 15/15



392. Civic Center Park u Denveru, tridesete godine 20. stoljeća



393. Ivan Meštrović, prijedlog *Speerova memorijala* za Denver, inačica I, 1934., Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



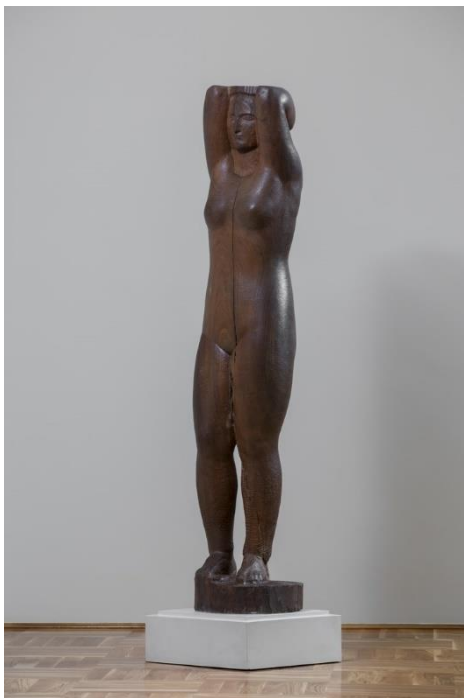
394. Ivan Meštrović, prijedlog *Speerova memorijala* za Denver, inačica II, 1934., Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb



395. Ivan Meštrović, *Mojsije (studija)*, 1934., bronca, 67 x 20 x 18 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-991, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5670, foto: Zoran Alajbeg



396. Ivan Meštrović, *Eva*, 1939.–1941., orah, 324,5 x 75 x 72,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-39; *Adam*, 1939.–1941., orah, 296,5 x 95 x 90,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-38; Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5789, foto: Zoran Alajbeg



397. Ivan Meštrović, *Karijatida*, Pariz, 1918., palisandrovina, 190 x 45 x 46,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-41, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5791, foto: Zoran Alajbeg



398. *Fontana Wallace*, stara razglednica



399. Stereoskopska fotografija Bartholdijeve fontane, foto: Centennial Photographic Co., 1876., the New York Public Library, New York, SAD



400. Ivan Meštrović, *Zdenac života*, Beč, 1905., bronca, vis. 95 cm, ø 185 cm, postavljen 1912. u Zagrebu, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4717, foto: Valentino Bilić Prcić



401. Ivan Meštrović, *Jakovljevi zdenac*, Notre Dame, 1957., bronca, mramor, postavljen 1957. u Notre Dameu u Indiani, SAD, preslikano iz: Robert B. McCormick, James F. Flanigan, Diana C. Matthias, Charles R. Loving, *Ivan Meštrović at Notre Dame – Selected Campus Sculptures*, Notre Dame: University of Notre Dame, 2003., str. 54.



402. Vanja Radauš, Jozo Turkalj, *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu (Pietà)*, 1939., Mirogoj, Zagreb, foto: Davorin Vujčić



403. Antun Augustinčić, *Pietà (Šleska mati)*, 1936.–1939., sadra, vis. 150 cm, sign. nema, inv. br. GA–267, Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec



404. Antun Augustinčić, maketa *Spomenika šleskom ustanku i maršalu Pilsudskom*, Muzeum Zabrze; ljubaznošću Łukasza Wyrzykowskoga, Katowice, Fototeka GAA



405. Augustinčićev *Spomenik kralju Aleksandru* u Somboru, postavljen 1940., razglednica izdana u povodu otkrivanja spomenika; ljubaznošću Gradskog muzeja u Somboru, Fototeka GAA



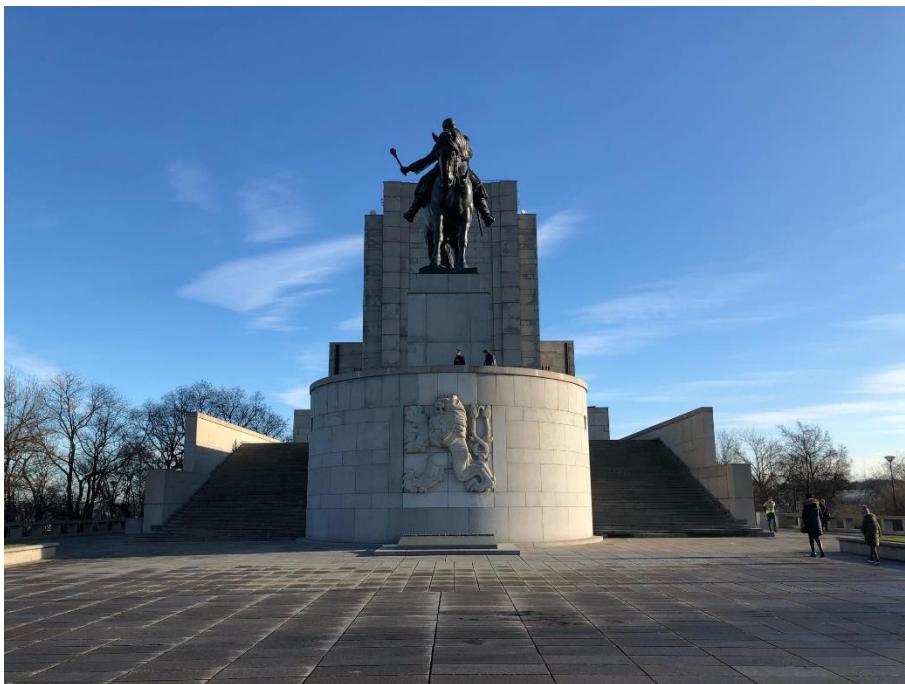
406. Lojze Dolinar, *Spomenik palim đacima – vojnicima*, 1935. (uništen), Skopje, Sjeverna Makedonija; ljubaznošću Moderne galerije, Ljubljana



407. Lojze Dolinar, *Spomenik kralju Petru I.*, postavljen 1931. godine u Ljubljani



408. Petar Loboda, *Sv. Kristofor na Spomeniku palim borcima u Prvom svjetskom ratu* u Breznici (Slovenija), 1928.–1931.; spomenik konstruiran prema ideji arhitekta Jože Plečnika



409. Bohumil Kafka, *Spomenik Janu Žižki*, Prag, 1932.–1942., otkriven 1950. u Pragu, foto: Ivan Zvonimir Horvat



359. Kārlis Zāle.
The Ancestors. Riflemen's Cemetery gate
next to the Riga Military Cemetery. 1930–c. 1940



360. Ivan Meštrović.
The Maid of Kosovo. 1909.
Belgrade, National Museum

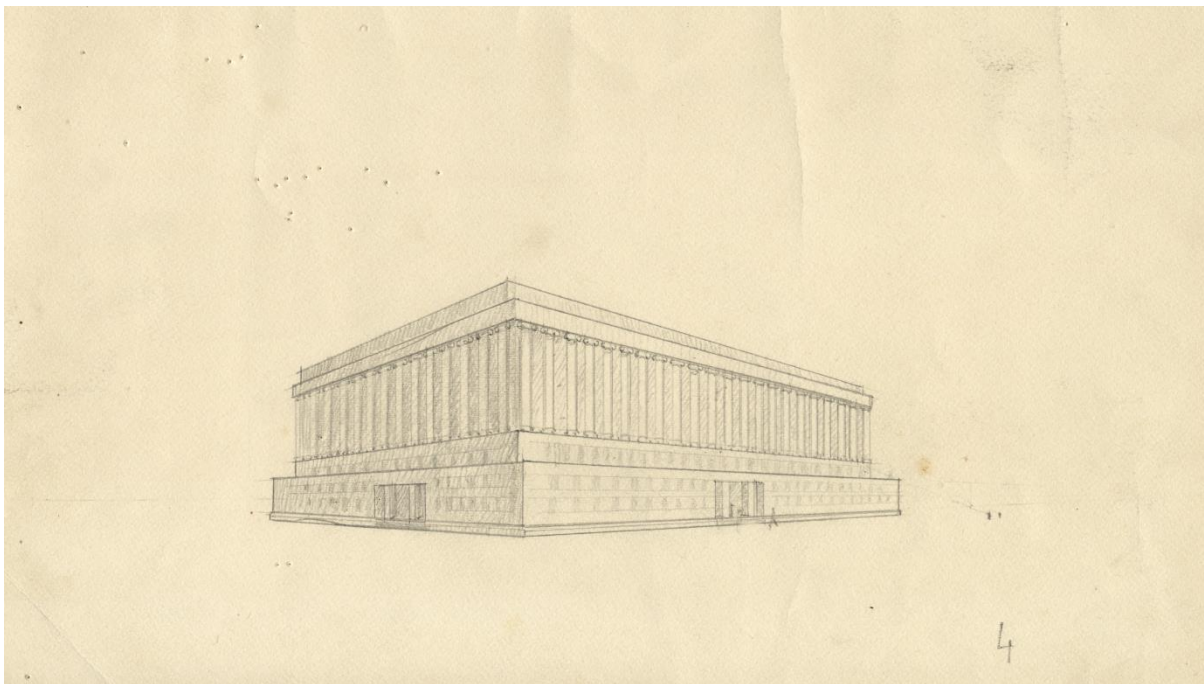
410. Usporedba reljefa Kārlisa Zālea *Predci* (1930.–oko 1940.) na Vojnom groblju u Rigi, s Meštrovićevim reljefom *Kosovka djevojka*, preslikano iz: Eduards Kļaviņš, „Sculpture“, u: Eduards Kļaviņš (ur.) *Art History of Latvia V – Period of Classical Modernism and Traditionalism 1915–1940*, Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2016., str. 291.



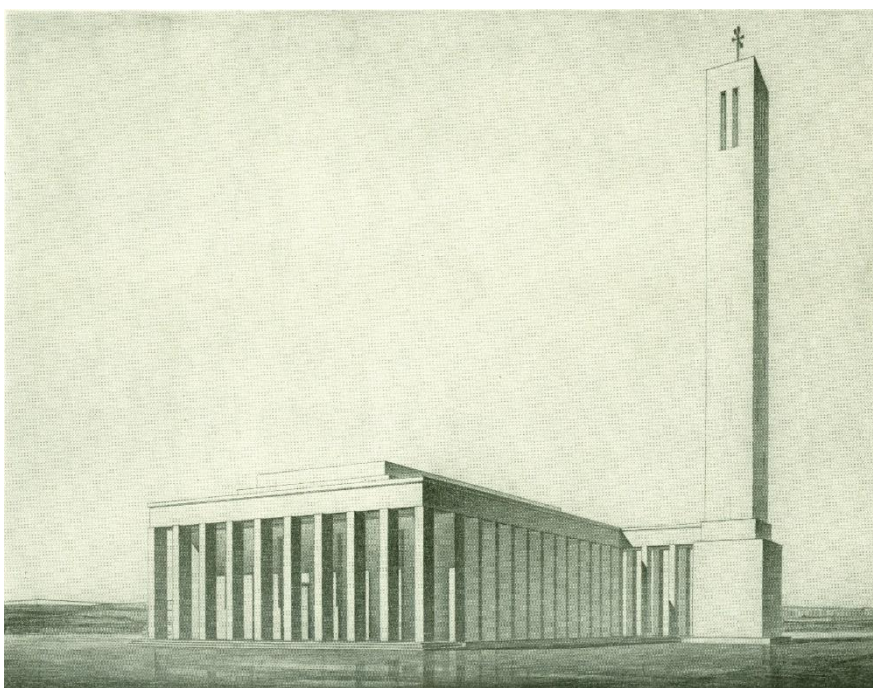
411. Kārlis Zāle, *Spomenik slobodi* (detalj), 1930.–1934., otkriven 1935. u Rigi, Latvija, foto: Barbara Vujanović



412. Ivan Meštrović i suradnici, *Meštrovićeva vila* u Splitu (Galerija Meštrović), 1931.–1939., Fototeka Galerije Meštrović, FGM–4796, foto: Zoran Alajbeg



413. Ivan Meštrović, Drago Ibler, skica Banske palače u Splitu, 1931., olovka na hamer papiru, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-586



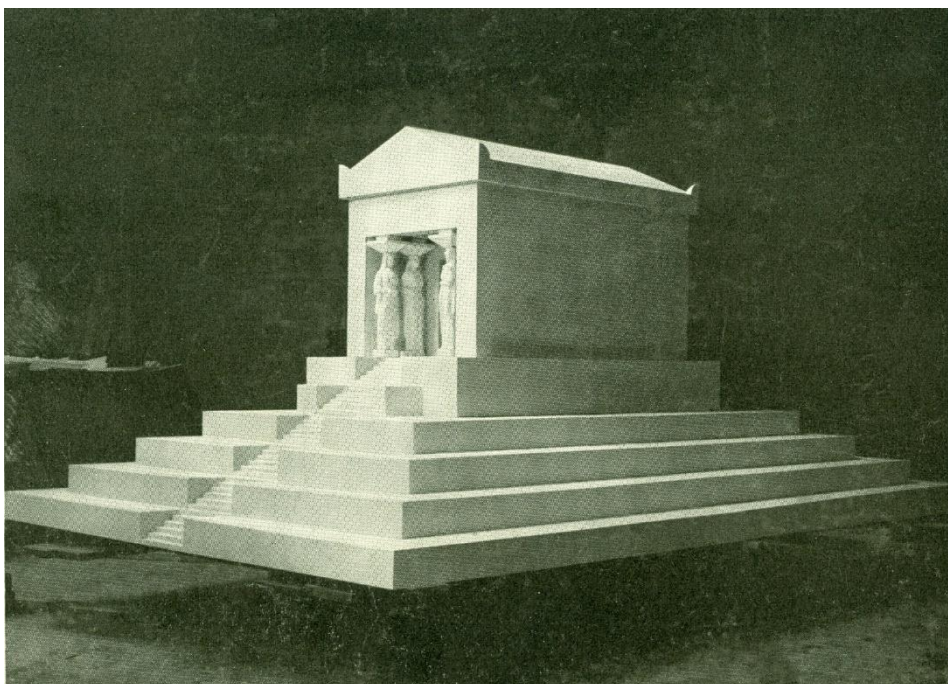
414. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, idejna skica za crkvu Krista Kralja (1. inačica), 1922., preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



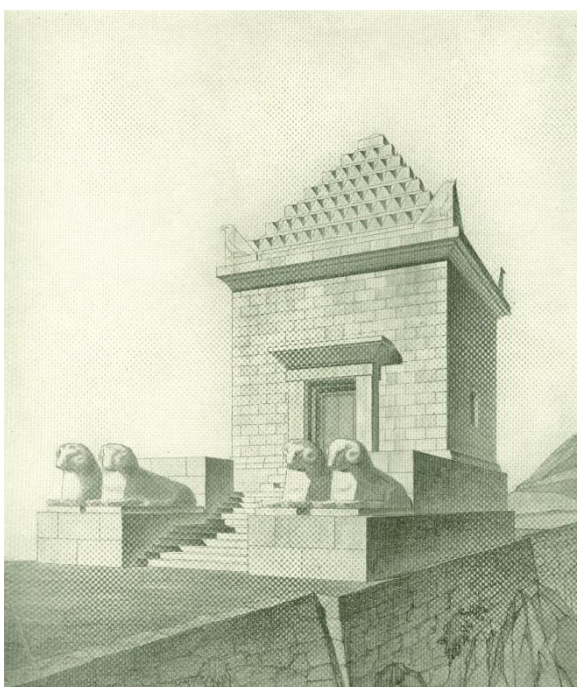
415. Dom likovnih umjetnosti u gradnji, 1937./1938., Hrvatski državni arhiv, Zagreb, Zbirka fotografija Slovena Mosettiga



416. Ivan Meštrović i suradnici, crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, 1926.–1930., preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



417. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, maketa *Spomenika neznanom junaku*, preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



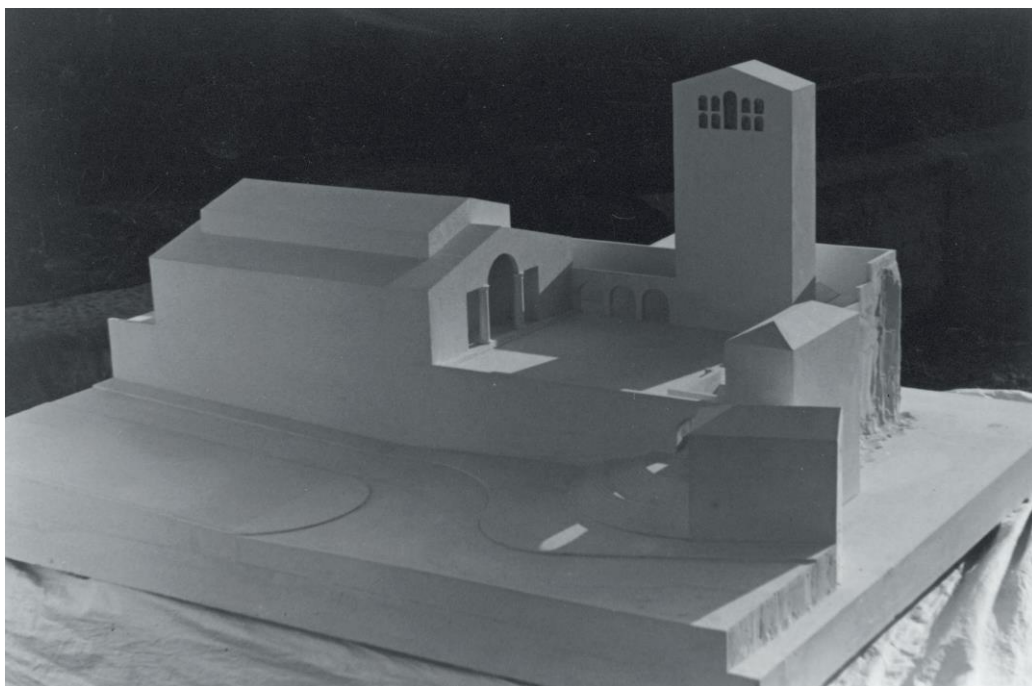
418. Ivan Meštrović, Lavoslav Horvat, idejna skica za Njegošev mauzolej, prva, neizvedena inačica, 1924., preslikano iz: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.



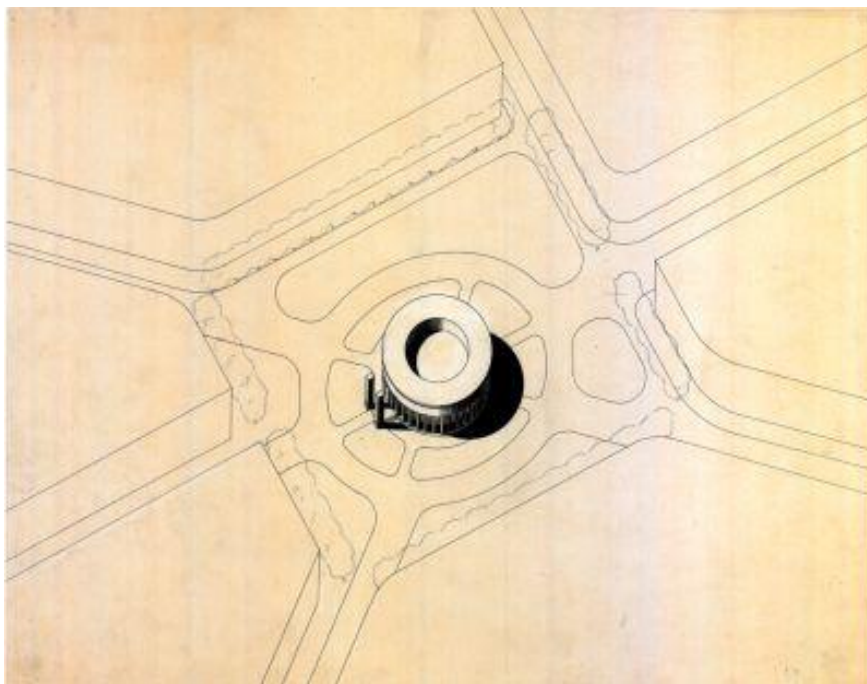
419. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, *Njegošev mauzolej* na Lovćenu, 1924.–1974.



420. Ivan Meštrović, crkva Naše Gospe, Biskupija kod Knina, 1937.–1938., Fototeka Atelijera Meštrović, FAM–1618



421. Ivan Meštrović i suradnici, maketa crkve sv. Ćirila i Metoda na Sušaku u Rijeci, 1940., Pisma u pohrani Atelijera Meštrović



422. Nepoznati autor, ptičja perspektiva Doma likovnih umjetnosti (inačica s prizmatičnim stupovima i nižim stropom dvorane), tuš i olovka na paus papiru, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-460



423. Džamija s minaretima i fontanom, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-957/109



424. Prvi stalni postav Muzeja revolucije naroda Hrvatske, 15. lipnja 1956., Stubište na prvoj galeriji (prstenu) vodi prema drugom unutarnjem prstenu (izložbenoj galeriji), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, HPM/MRNH-A-12393_19



425. Vestibul Doma likovnih umjetnosti s Meštrovićevim reljefom kralja Petra I. Oslobodioca iznad ulaza u izložbenu dvoranu, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, Zg.F_1311



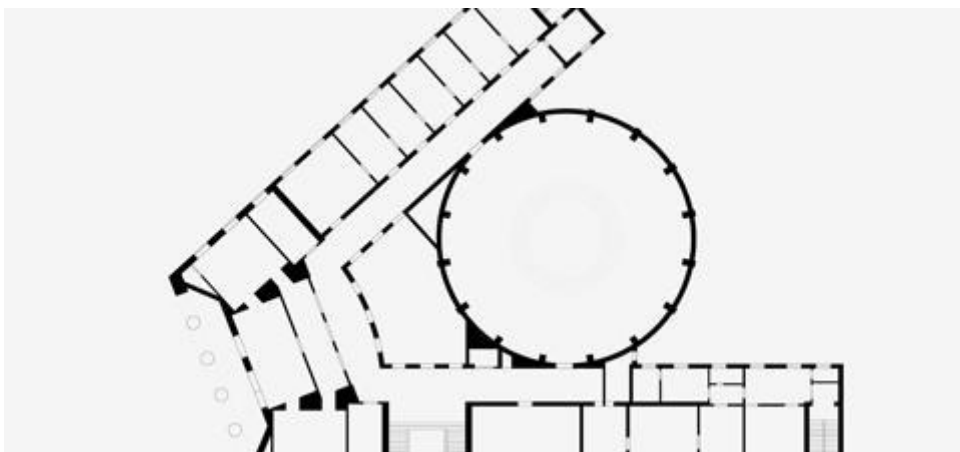
426. Toskanski stup u atriju Atelijera Meštrović, Zagreb, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4091, Split, foto: Boris Cvjetanović



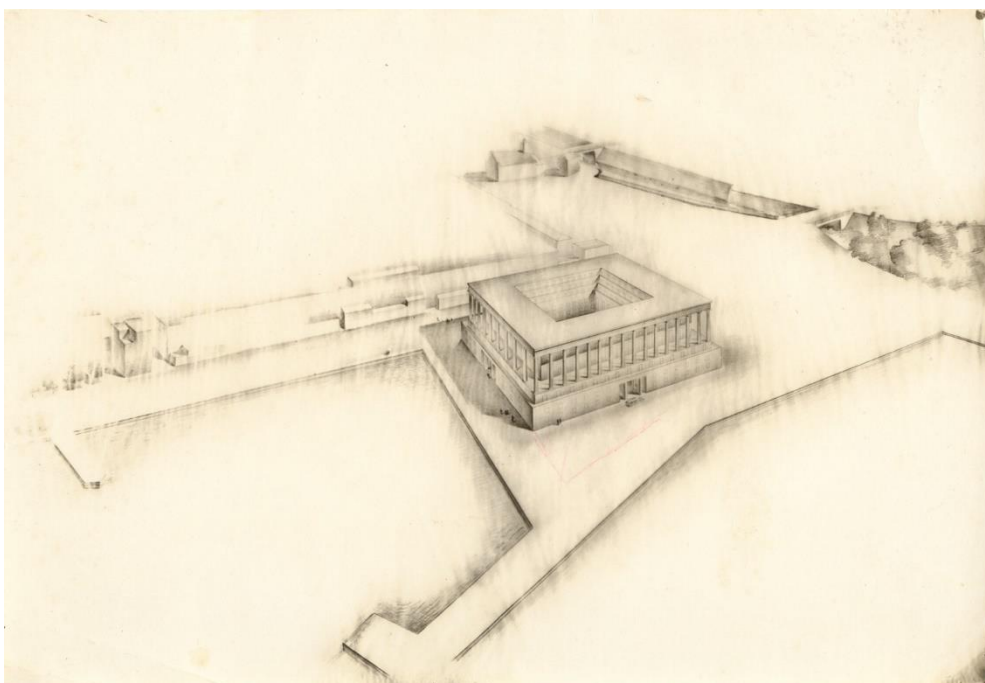
427. Jonsko stupovlje ulaznoga trijema Galerije Meštrović, Split, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4804, Split, foto: Zoran Alajbeg



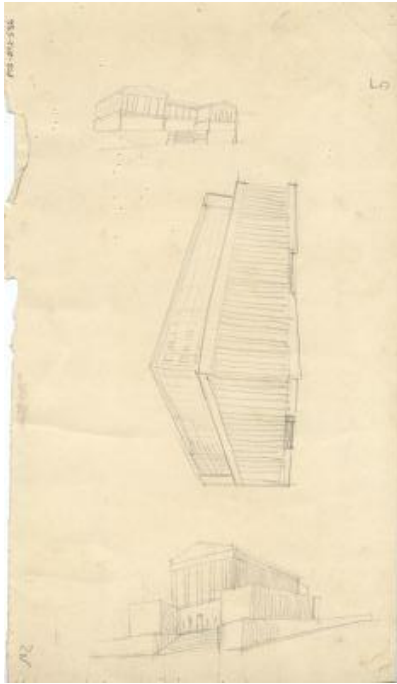
428. Toskansko stupovlje klaustra Meštrovićevih Crikvina – Kaštilca, Split, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-6325, Split, foto: Zoran Alajbeg



429. Viktor Kovačić, zgrada Burze (Hrvatska narodna banka) u Zagrebu, 1921.



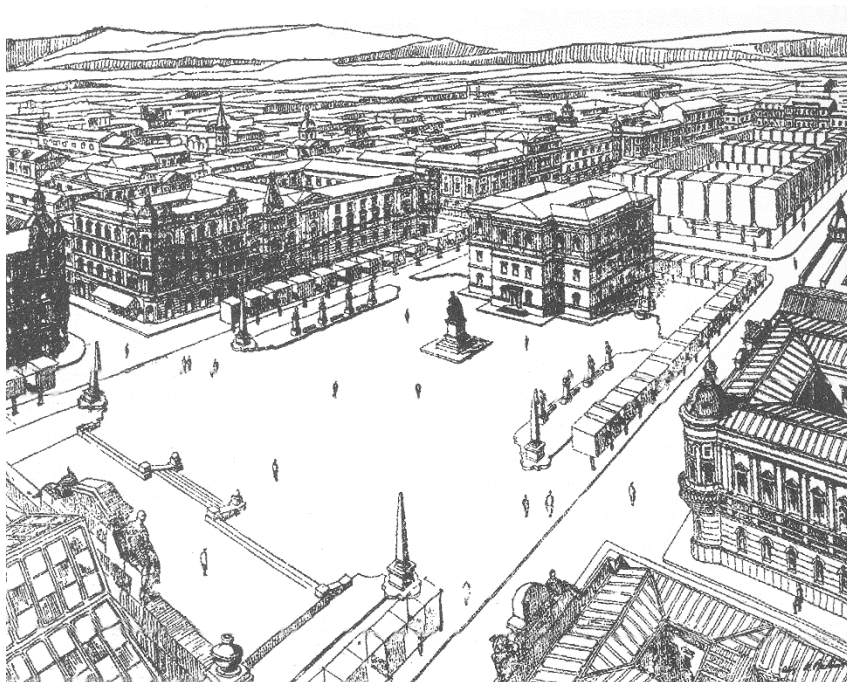
430. Drago Ibler, Ivan Meštrović, idejna skica Banske palače u Splitu, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–243



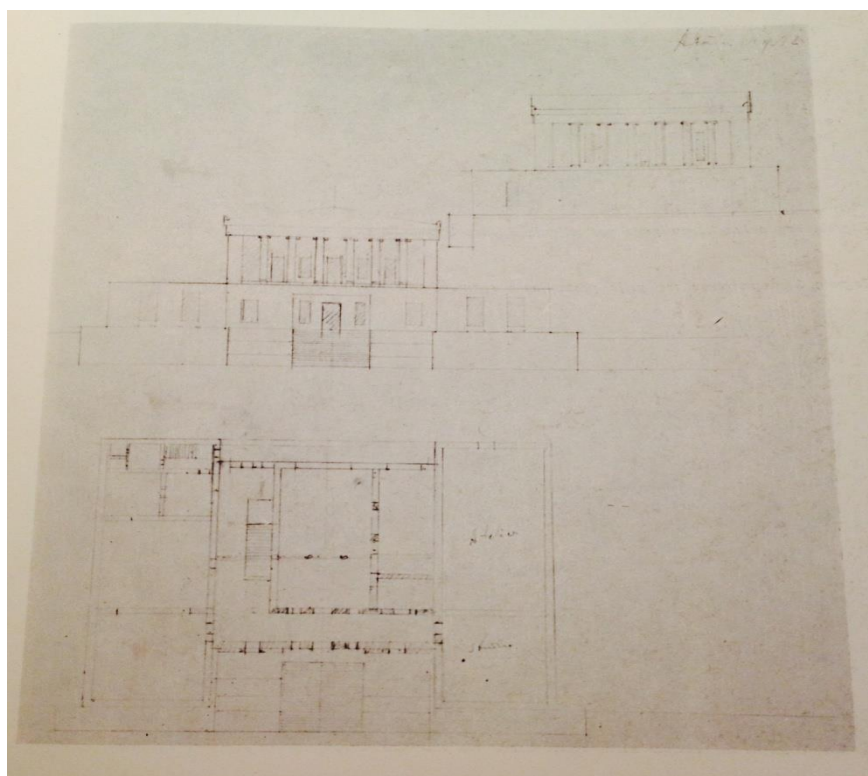
431. Ivan Meštrović, tri različite skice perspektive Banske palače, olovka na hamer papiru, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-586



432. Lavoslav Horvat, crkva Gospe od Zdravlja, 1936.–1937., Split, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-4837, Split, foto: Valentino Bilić Prcić



433. Harold Bilinić, skica uređenja Akademičkoga (Strossmayerova) trga, pretisnuto iz: Edo Šen (Sschön), „Strossmayerov spomenik“, u: *Jutarnji list*, 9. kolovoza 1925., str. 22.



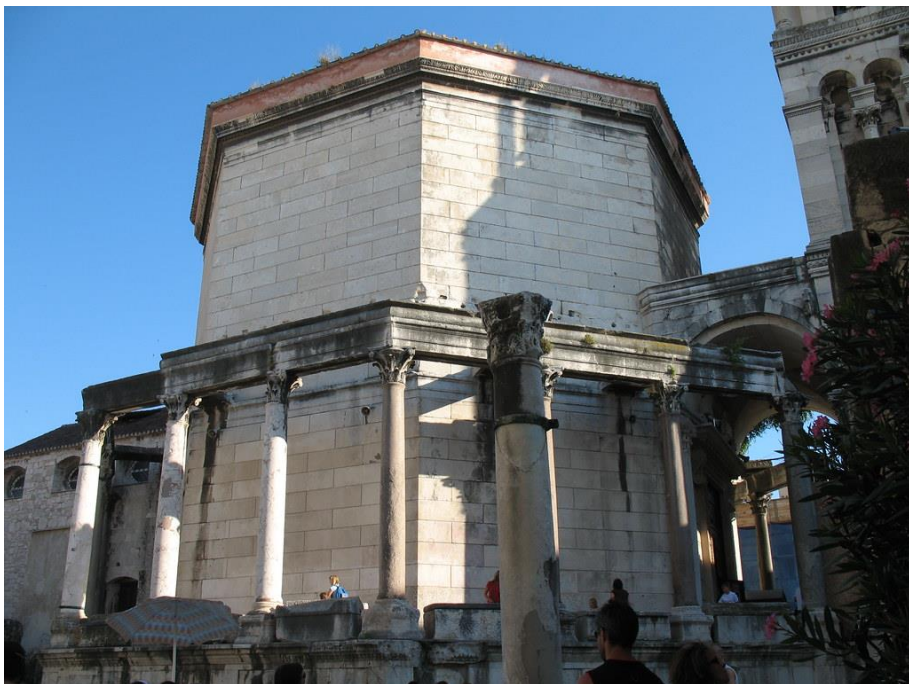
434. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, skica za Galeriju umjetnosti na Akademičkom trgu, olovka na pergament papiru, vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, inv. br. POH-AMZ-528



435. Minhenska Gliptoteka, 1816.–1830.



436. Model Mauzoleja u Halikarnasu (4. st. pr. Kr.), Miniatur, Istanbul



437. Katedrala sv. Dujma – nekadašnji Dioklecijanov mauzolej (početak 4. st.), Split



438. Teodorikov mauzolej, 6. st., Ravenna, foto: Barbara Vujanović



439. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, *Spomenik neznanom junaku*, 1934.–1938., Beograd, Avala, razglednica, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–1380



440. Kirova grobnica, 6. st. pr. Kr., Pasargad, Iran



441. Heroon kralja Perikla u Limyri, 4. st. pr. Kr.



442. Hram–grobница u Hierapolisu, 1. st.



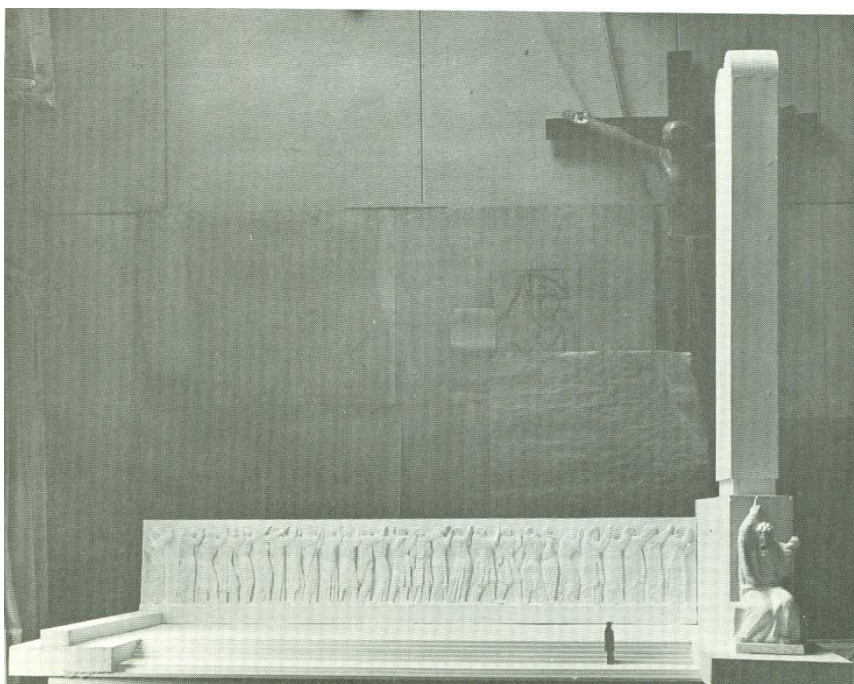
443. Ivan Meštrović, Harold Bilinić, Njegošev mauzolej na Lovćenu, 1924.–1974.



444. Ivan Meštrović, *Harfist*, 1956. (?), mramor, University of Massachusetts Lowell, SAD



445. Ivan Meštrović, model za *Židovski memorijal*, konačna inačica, ljeto 1951., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-294



446. Ivan Meštrović, model za *Židovski memorijal*, veljača 1951., preslikano iz: Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović: Sculptor and Patriot*, Syracuse: Syracuse University Press, 1959.



447. Ivan Meštrović, *Studija za Židovski memorijal – Mojsije, sjedeća figura*, kasna 1950., preslikano iz: Laurence Schmeckebier, *Ivan Meštrović: Sculptor and Patriot*, Syracuse: Syracuse University Press, 1959.



448. Ivan Meštrović, model za *Mojsija*, oko 1952., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–296



449. Ivan Meštrović, *Perzefona*, Rim, 1946., bronca, 270 x 72,5 x 70 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–110, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–4768, foto: Zoran Alajbeg



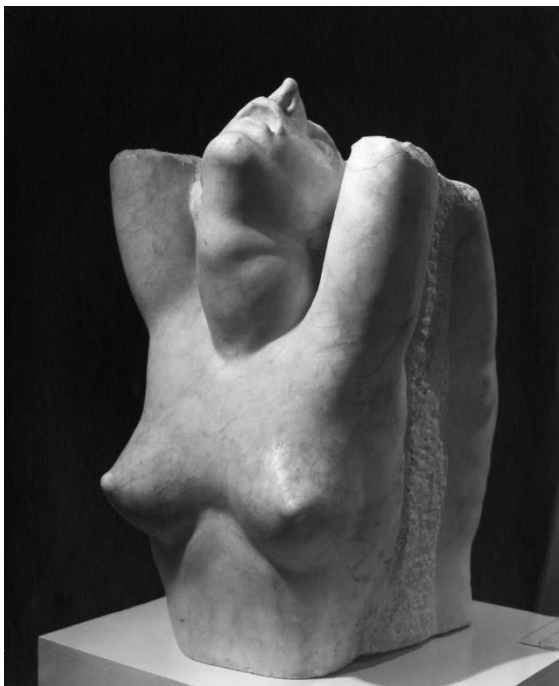
450. Ivan Meštrović, *Atlantida*, Rim, 1946., bronca, 183 x 57 x 75,5 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS–118, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–5644, foto: Zoran Alajbeg



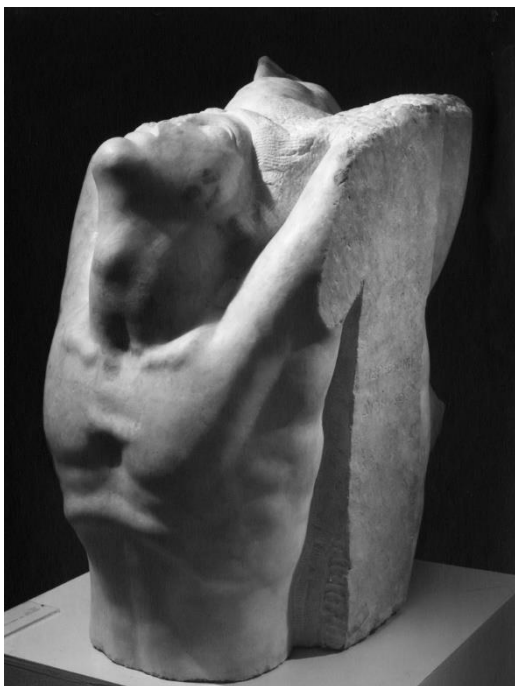
451. Ivan Meštrović, *Žena u grču*, Zagreb, 1928., bronca, 103 x 139 x 65 cm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-5, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-3699, foto: Zoran Alajbeg



452. Ivan Meštrović, *Vesela mladost*, Rim, 1946., bronca, 193 x 70,5 x 84 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-114, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5647, foto: Zoran Alajbeg



453.a Ivan Meštrović, *Perzefona i Dioniz*, 1946., oniks, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1546, foto: Nenad Gattin



453.b Ivan Meštrović, *Perzefona i Dioniz*, 1946., oniks, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM–1547, foto: Nenad Gattin



454. Ivan Meštrović, *Prometej*, Rim, 1946., bronca, 62 x 23,5 x 22 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-127, Fototeka Galerije Meštrović, FGM-5703, foto: Zoran Alajbeg



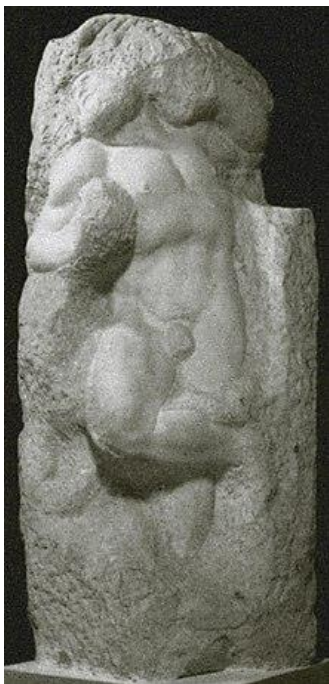
455. Michelangelo Buonarroti, *Prvi nezavršeni rob – Heraklo*, 1519., mramor, vis. 263 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca



456. Michelangelo Buonarroti, *Drugi nezavršeni rob – Ikar*, 1519., mramor, vis. 256 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca



457. Michelangelo Buonarroti, *Treći nezavršeni rob – Atlas*, 1519., mramor, vis. 267 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–1962, foto: Studio Fratelli Alinari



458. Michelangelo Buonarroti, *Četvrti nezavršeni rob – Prometej*, 1519., mramor, vis. 267 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca



459. Ivan Meštrović, *Ikar*, studija 1947., drvo, Fototeka Galerije Meštrović, FGM–286



460. *Ikarov pad I*, Syracuse, 1948.–1950., patinirana sadra, 117 x 48 x 40 cm, Notre Dame University, SAD, preslikano iz: Duško Kečkemet, *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Split: Duško Kečkemet, 2019., str. 382.



1 *Ikarov pad II*, Syracuse, 1948.–1950., patinirana sadra, 76 x 23 x 18 cm, Notre Dame University, SAD, preslikano iz: Duško Kečkemet, *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Split: Duško Kečkemet, 2019., str. 382.



462. Auguste Rodin, *Ikarov pad*, 1895., foto: Eugène Druet



463. Ivan Meštrović, *Izida i Horus*, Syracuse, 1947., oniks, 47 x 63,5 x 40,7 cm, Syracuse University, SAD, inv. br. 64.216, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-1540, foto: Bruce M. Harlan



464. Ivan Meštrović, *Odisej, studija*, Notre Dame, oko 1960., patinirana sadra, 51 x 66 x 28 cm, Notre Dame University, Notre Dame, inv. br. 87.18.010, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-1542, foto: Nenad Gattin



465. Ivan Meštrović, *Sokrat s učenicima*, Syracuse, 1953., glina, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-307



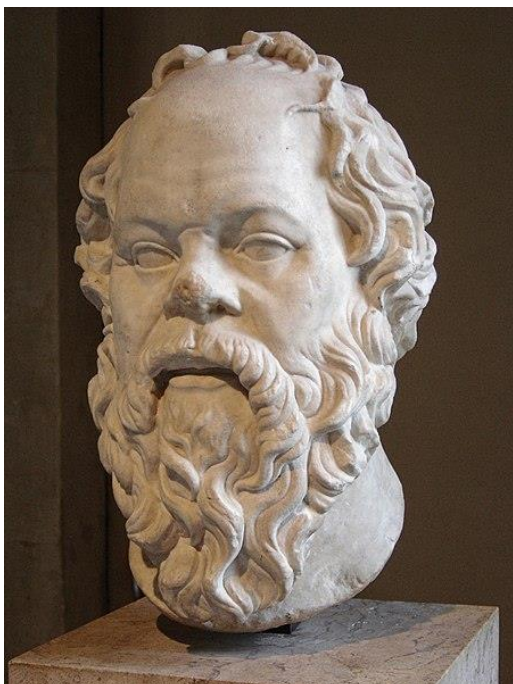
466. Ivan Meštrović, *Sokrat, studija*, 1953., bronca



467. Ivan Meštrović, *Spomenik Njegošu na Lovćenu*, 1958., granit, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-989



468. Ivan Meštrović, *Sokrat, studija*, Syracuse, 1953. (?), glina, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-306



469. *Portret Sokrata*, rimska kopija prema izgubljenom Lizipovu originalu, 1. st., mramor, vis. 33,5 cm, musée du Louvre, Pariz, inv. br. Ma 59, MR 652



470.a Ivan Meštrović, medalja *Društva medaljara (Sokrat/Platon)* (avers), 1954., bronca, d=102 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-345



470.b Ivan Meštrović, medalja *Društva medaljara (Sokrat/Platon)* (revers), 1954., bronca, d=102 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-345



471. Ivan Meštrović, *Sjedeći muškarac s knjigom (Prorok)*, New York, 1925., tamno-smeđi pastel na papiru, 76 x 50,9 cm, Galerija Meštrović, Split, inv. br. GMS-406



472. Ivan Meštrović, medalja *Memorial H. E. Salzberg (Auriga)* (avers), Syracuse, 1952., bronca, d=102 mm, Atelijer Meštrović, Zagreb, inv. br. AMZ-344



473. Friz Partenona, konjanici, oko 443.–437. pr. Kr., Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–2038



474. Ivan Meštrović, *Slijepi Homer*, Notre Dame, 1956., glina, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM–311



475. Ivan Meštrović, *Slijepi Homer*, *studija glave*, Notre Dame, 1956., sadra, Fototeka Galerije Meštrović, Split, FGM-312

9. IZVORI I LITERATURA

9.1. Arhivski izvori

Muzeji Ivana Meštrovića, Atelijer Meštrović, Zagreb

- Arhiv muzeja
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, fascikl 48
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Bilješke iz biografije Grge Antunca fiksirane s magnetofonske vrpce, nedatirano
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Grga Antunac, *Biografija Grge Antunca*, nedatirano,
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Kutija „Bolivar“
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Fascikl 48
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Arhiv obitelji Meštrović, Fascikl „Speerov memorijal“
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, Pisma u pohrani (AAMPup), vlasništvo dr. sc. Mate Meštrovića
- Planoteka
- Arhiv Atelijera Meštrović, Zagreb, zapis Vesne Barbić, Vanja Radauš, Dne. 16. ožujka 1966., Razgovor o Meštroviću, rukopis
- Fototeka
- Hemeroteka

Muzeji Ivana Meštrovića, Galerija Meštrović, Split

- Arhiv muzeja
- Arhiv Galerije Meštrović, Split, Ivan Meštrović, „Popis mojih stvari u zagrebu, Splitu, Josipovcu, Ilici 12, prvi originali, maj 1941“ – „Popis stvari koje se nalaze u Splitu u mojim objektima na Mejama“, pisano vlastoručno
- Fototeka
- Hemeroteka
- Planoteka

Gliptoteka HAZU, Zagreb

- Arhiv muzeja
- Fototeka

Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb

- Zbirka kataloga
- Fototeka
- Hemeroteka
- Kartoteka autora
- Kartoteka izložaba

Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Arhiv

- Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Osobni karton Grge Antunca
- Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Osobni karton Andrije Krstulovića
- Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Svjedodžba Ive Lozice, izdana 20. ožujka 1933.
- Arhiv Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, B./ Eventualije: 10./, Zapisnik sjednice akademijskoga zbora Kr. akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, održane dne. 29. rujna 1922.
- Arhiv Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, B./Eventualije: 2./, Zapisnik akademijskoga zbora kr. akademije za umjetnost i umjetni obrt održane dne 15. siječnja 1923.

Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zbirka rukopisa i starih knjiga

- R-7972 A2) MEŠTROVIĆ, Ivan – kipar. Građa za „Londonsku monografiju“ – [Bez mj.] 1919. god., 251 l, razl. Vel., strojopis s rukopisnim bilješkama, tekst engleski, autograf. – članci, govori, koncepti, bilješke
- R-3972, B-a, 62-63, MEŠTROVIĆ Ivan – kipar, pisma Shatock, L. H.
- R-7972, B-b, 175-176) SHATTOCK, L. H., prima: Ivan Meštrović, London, 15. XII. 1926. god., London; London VIII. 1927. god., 3 l., 2 p., 2 kom.
- R-3972, B-a, 64, MEŠTROVIĆ, Ivan – kipar. Pismo Tartaglia, Zagreb, 1. travnja 1927., 6 str., 1 p, 1 kom.

Ostavština Frana Kršinića, privatni arhiv, Zagreb

- Fototeka

Gradski muzej Drniš, Drniš

- Arhiv muzeja
- Fototeka

Musée Rodin, Pariz

- Arhiv muzeja
- Fototeka

Musée Bourdelle, Pariz

- Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 2, AB/B 3.8, CORRESPONDANCE DE BOURDELLE A QUERCY 1896 – 1914, CORRES: DOSSIERS NOMINATIFS, JULES QUERCY
- Archives du musée Bourdelle, Pariz, Divers, AB/A 1.6
- Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 1–7, AB/A, 2, Notes et carnets de voyage, 7200.17
- Archives du musée Bourdelle, Pariz, Kutija 1–7, AB/A, 2, Notes et carnets de voyage, 7200.16

Musée des années 30, Pariz:

- Arhiv muzeja
- Hemeroteka

Archives de Paris, Pariz:

- Archives nationales, Fontainebleau – Paris – Pierrefitte-sur-Seine, f/21/6799
- Planoteka

British Museum, London

- Hemeroteka

Národní galerie Praha, Prag:

- Hemeroteka

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Riga:

- Hemeroteka

9.2. Knjige, katalozi, deplijani

Adamec, Ana, *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*, Zagreb: Denona, 1999.

Alujević, Darija; Kraševac, Irena; Vugrinec, Petra, *Alegorija i arkadija – antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe (26. 9.–8. 12. 2013.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013.

Argan, Giulio Carlo, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.

Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907–1987, (ur.) **Dubravka Babić** et al., Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu, 2002.

Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907-8–1957-8), (ur.) **Antun Augustinčić** et al., Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1958.

Vienac, (ur.) **Ljubo Babić**, Milivoj Dežman Ivanov, 1903., br. 22, godište 35.

Barbić, Vesna, *Antunac*, katalog izložbe (Šibenik, Muzej grada Šibenika), Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1973.

Barbić, Vesna, *Antunac*, katalog izložbe (Zadar, Moderna galerija Narodnoga muzeja Zadra, 1974.), Zadar: Moderna galerija Narodnoga muzeja Zadra, 1974.

Barbić, Vesna; Jalić, Jordanka, *Meštrović: Drniš – Otavice*, Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983.

Barbillon, Claire et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (4. 10. 2017.– 4. 2. 2018.), Pariz: Paris musées, musée Bourdelle, 2017.

Beausire, Alain, *Quand Rodin exposait*, Pariz: Éditions musée Rodin, 1988.

Bermbach, Udo, *Der Wahn des Gesamtkuntwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart: Metzler, 2004.

Bernard, Émile, *Le Grand et très divin Michel-Ange. Étude esthétique de l'homme et de l'œuvre*, Pariz: M.-A. Bernard, Tonnerre, 1924.

Bihalji-Merin, Oto, *Prodori moderne umetnosti: utopija i nove stvarnosti*, Beograd: Nolit, 1962.

Borsi, Franco, *The monumental era: European architecture and design, 1929–1939*, New York: Rizzoli, 1987.

Bourdelle, Antoine, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Pariz: libraire Plon, 1955.

- Braun, Emily; Herbert, James D.; Nugent, Jeanne Anne; Silver, Kenneth E.**, *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2011.
- Bréon, Emmanuel; Lefrançois, Michèle**, *Le musée des années 30* (katalog stalnoga postava), Pariz: Somogy éditions d'art, 2007.
- Bruschini, Enrico**, *The Vatican Masterpieces*, Vatikan: Edizioni Musei Vaticani, London: Scala publishers, 2004.
- Bulimbašić, Sandi**, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.–1919.)*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
- Bulimbašić, Sandi**, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.–1919.). Umjetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 2016.
- Cantarutti, Stéphanie**, *Bourdelle*, Pariz: Gallimard, 2013.
- Casson, Stanley**, *Some Modern Sculpture*, London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1928.
- Causey, Andrew**, *Sculpture since 1945*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- Chevillot, Catherine**, *La sculpture à Paris – 1905–1914, le moment de tous les possibles*, Pariz: Éditions Hazan, 2017.
- Clark, Kenneth**, *The Nude – a study of ideal art*, London: Penguin Books, 1960.
- Cocteau, Jean**, *Le Rappel à l'ordre*, Pariz: Librairie Stock, 1926.
- Curtis, Penelope**, *Bourdelle and Monumental Sculpture*, doktorska disertacija, London: University of London, 1989.
- Curtis, Penelope**, *Sculpture 1900–1945. After Rodin*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Čerina, Ljiljana**, *CD-ROM Ivan Meštrović i Atelijer Meštrović*, Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2001.
- Čerina, Ljiljana**, *Ivan Meštrović: likovi i prizori Danteova Pakla – ilustracije i interpretacije*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 4. 3.–28. 3. 2004.), Zagreb: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004.
- Čerina, Ljiljana**, *100 djela Ivana Meštrovića, katalog stalnoga postava Atelijera Meštrović*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2010.
- Čerina, Ljiljana**, *Stečevine Atelijera Meštrović, 1991.–2011.*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 17. 11. 2011.–18. 3. 2012.), Zagreb: Atelijer Meštrović, 2011.
- Čopič, Špelca**, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana: Moderna galerija, 2000.

Čorak, Željka, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Ivan Meštrović: A Monograph, (ur.) **Milan Ćurčin**, London: Williams and Norgate, 1919.

XXXV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, katalog izložbe (1910.), Beč.

Engelhart, Josef, *Ein Wiener Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle*, Beč: Wilhelm Andermann Verlag, 1943.

Epstein, Jacob, *Let there be sculpture*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1940.

Exhibition of the works of Ivan Meštrović, katalog izložbe (London, Victoria and Albert Museum, ljeto 1915.), London: Victoria and Albert Museum, 1915.

Flanigan, James F., *Ivan Meštrović, Moses and the Jewish Memorial from the Snite Museum's Ashbaugh Collection*, katalog izložbe (Notre Dame, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1992.), Notre Dame: The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, 1992.

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art*, New York: Wittenborn, Schultz, 1948.

Larousse Povijest umjetnosti, (ur.) **Claude Frontisi**, Zagreb: Vebble commerce, 2003.

Gagro, Božidar, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Globus, 1987.

Gamulin, Grgo, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.

Gardner, Helen; Tansey, Richard G.; Kleiner, Fred S., *Gardner's Art through the ages*, Tenth Edition, Texas: Harcourt Brace College Publishers, 1996.

Gill, Eric, *Autobiography*, New York: Biblo and Tannen, 1968.

Green, Christopher; Daehner, Jens M., *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.

Grum, Željko, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Matica hrvatska, 1961.

L'ABCdaire des années 1930, (ur.) **Stéphane Guégan**, Pariz: Flammarion, Paris musées, 1997., ponovljeno izdanje 2009.

Hammer Tomić, Dragica, *Jugoslavenstvo Ivana Meštrovića*, Zagreb: Srednja Europa, 2011.

Hilberry, Harry H.; Rice, Norman L.; Hilberry, Estelle S., *The Sculpture of Ivan Meštrović*, Syracuse: Syracuse University Press, 1948.

Horvat Pintarić, Vera, *Tradicijska i moderna*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka, 2009.

Jenkins, Ian; Farge, Celeste; Turner, Victoria, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London: The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015.

Jurić Šabić, Zorana, *Meštrovićev znak u Splitu*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.

Galerija Meštrović – katalog stalnog postava, (ur.) **Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada**, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2018.

Jurić Šabić, Zorana; Majdančić, Lana; Šeparović Palada, Maja; Vujanović, Barbara, *Meštrović: Otisci duše – Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Pula, Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, 17. 5.–27. 10. 2019.), (ur.) Zorana Jurić Šabić, Pula: Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019.

Jurić Šabić, Zorana, *Crkva Presvetog Otkupitelja – Ivan Meštrović u zavičajnom kontekstu*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2020.

Katalog der I. Kunstaussstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, katalog izložbe (1898.), Beč.

Kečkemet, Duško, *Ivan Meštrović*, Zagreb: Spektar, 1970.

Kečkemet, Duško, *Život Ivana Meštrovića (1883.–1932.)*, svezak I, Zagreb: Školska knjiga, 2009.

Kečkemet, Duško, *Život Ivana Meštrovića (1932.–1962.–2002.)*, svezak II, Zagreb: Školska knjiga, 2009.

Kečkemet, Duško, *Umjetnost Ivana Meštrovića*, Split: Filozofski fakultet u Splitu i Duško Kečkemet, 2017.

Kečkemet, Duško, *Katalog radova Ivana Meštrovića*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Split: Duško Kečkemet, 2019.

Kečkemet, Duško, *Bibliografija Ivana Meštrovića*, Split: Filozofski fakultet u Splitu, 2020.

Klasicizam u Dalmaciji II, programska knjižica znanstvenoga skupa, Split, Palača Milesi, 14.–15. lipnja 2012.

Klasicizam u Hrvatskoj / Neoclassicism in Croatia, programska knjižica znanstveno-stručnoga skupa, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 30. i 31. svibnja 2014.

Kljaković, Jozo, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska, 1992.

Antoine Bourdelle, Chemin faisant – Notes & relations de voyages, 1901–1927, (ur.) **Marc Kopylov, Colin Lemoine**, predgovor: Juliette Laffon, Pariz: Paris – Musées / Éditions des Cendres, 2010.

Kraševac, Irena, *Ivan Meštrović i secesija; Beč – München – Prag: 1900–1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.

150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija, (ur.) **Irena Kraševac**, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018.

Krummholz, Martin, *Stanislav Sucharda 1866–1916*, katalog izložbe (Nová Paka, Městské muzeum Nová Paka, 2006.), Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006.

Lambraki-Plaka, Marina, *Bourdelle et la Grèce: Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Atena: Akademia Atinon, 1985.

Lauck, Anthony J.; Porter, Dean A.; Bennett, Steven Alan; Vogl, Don, *Ivan Meštrović – The Notre Dame Years*, katalog izložbe (South Bend, Art Gallery University of Notre Dame, O'Shaughnessy Hall, 28. 4.–23. 6. 1974.), South Bend: Art Gallery University of Notre Dame, 1974.

Le corps en morceaux, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990.

Lefrançois, Michèle, *Landowski – L'œuvre sculpté*, Pariz: Creaphis éditions, 2009.

Lemoine, Colin, *La modernité de Bourdelle à travers ses rapports avec le symbolisme et ses environs*, magistarski rad, Pariz: l'Université de Paris IV–Sorbonne, 2001.

Lemoine, Colin, *Antoine Bourdelle*, Pariz: Éditions Cercle d'Art, 2004.

Lemoine, Colin, *Antoine Bourdelle – L'œuvre à demeure*, Pariz: Paris musées, les musées de la Ville de Paris, 2009.

Le Normand-Romain, Antoinette et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, Arles: musée départemental Arles Antique, 2013.

Leterrier, Jean-Michel, *De la Tour du Travail aux Portes de l'Enfer*, Pariz: La Revue Commune, 1999.

Marjanović, Milan, *Preci i mladost Ivana Meštrovića*, New York, 1925.

Galerija Ivana Meštrovića – katalog stalnog postava, (ur.) **Igor Maroević, Guido Quien, Maja Šeparović, Dalibor Prančević**, Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 2005.

Marraud, Hélène, *Un main révèle l'homme*, Pariz: Éditions du musée Rodin, 2006.

Matoš, Antun Gustav, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša (1873–1914–1973)*, sv. XI. *O likovnim umjetnostima. Putopisi*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za suvremenu književnost, Institut za književnost i teatrologiju, Sveučilišna naklada Liber, 1973.

Mattiussi, Véronique, *Idées reçues – Auguste Rodin*, Pariz: Éditions Le Cavalier Bleu, 2011. Robert B. McCormick, James F. Flanigan, Diana C. Matthias, Charles R. Loving, *Ivan Meštrović at Notre Dame – Selected Campus Sculptures*, Notre Dame: University of Notre Dame, 2003.

Meštrović MCMXXXIII., Zagreb: Nova Evropa, 1933.

Meštrović, Ivan, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1993.

Meštrović, Ivan, *Razgovori s Michelangelom*, Zagreb: Školska knjiga, 2007.

Meštrović, Ivan, *Michelangelo – eseji umjetnika o umjetniku*, Zagreb: Školska knjiga, 2010.

Mirnik, Ivan, *Američke medalje Ivana Meštrovića*, Zagreb: Arheološki muzej u Zagrebu, Fundacija Ivana Meštrovića, 2003.

Nejunačkom vremenu uprkos, izložba Medulića, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 31. listopada 1910.–1. siječnja 1911.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910.

Nosal, Stevan, *Der Bildhauer Ivan Meštrović (1883–1962). Sein Schaffen zwischen 1903 und 1918*, magistarski rad, Heidelberg: Kunsthistorisches Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1985.

Mākslas vēsture, Rīgas pilsētas mākslas mūzeja direktora akadēmiķa profesora V. Purviša vispārējā redakcijā, (ur.) **Visvalds Pengerots**, Rīga: Grāmatu draugs, 1934.

Prančević, Dalibor, *Crteži Ivana Meštrovića u Fundusu Galerije Meštrović*, katalog izložbe (Split, Palača Milesi 16. 1.–16. 2. 2004.), Split: Fundacija Ivana Meštrovića, 2004.

Prančević, Dalibor, *Ivan Meštrović – litografija*, katalog izložbe (Slavonski Brod, Likovni salon 'Vladimir Becić', 11. 9.–1. 10. 2008., Zagreb, Kabinet grafike HAZU, 5. 11.–13. 12. 2008., Dubrovnik, Galerija Dulčić Masle Pulitika (Umjetnička galerija Dubrovnik), 19. 12. 2008.–19. 1. 2009., Slavonski Brod: Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, 2008.

Prančević, Dalibor, *Crtež – Ivan Meštrović (1883.–1962.)*, katalog izložbe (Slavonski Brod, Muzej Brodskog Posavlja, 8. 5. 2008.–29. 5. 2008.), Slavonski brod: Muzej Brodskog Posavlja, 2008.

Prančević, Dalibor, *Ivan Meštrović i kultura modernizma: ekspresionizam i art déco*, Split: Sveučilište u Splitu / Filozofski fakultet, Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.

Prelog, Petar, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.

Prettejohn, Elizabeth, *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek sculpture and modern art from Winckelmann to Picasso*, London / New York: I. B. Tauris, 2012.

Radović Mahečić, Darja, *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2007.

Raimond, Guillaume, *La Tour du Travail (1898–1917) d 'Auguste Rodin: de la glorification d'une population à l'autopromotion*, diplomski rad, Pariz: Université de Paris X, Nanterre, 2013.

Reberski, Ivanka, *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo: magično, klasično, objektivno*, katalog izložbe (ožujak–travanj 1994.), Zagreb: Umjetnički paviljon, Zagreb, 1994.

Reberski, Ivanka, *Realizmi dvadesetih godina: magično – klasično – objektivno u hrvatskom slikarstvu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Arttresor studio, 1997.

Robb, David M.; Garrison, J. J., *Art In The Western World*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1935.

Rodin et la danse, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 7. 4–22. 7. 2018.), Pariz: musée Rodin, 2018.

Salon d'automne 1908 – Catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, katalog izložbe (Pariz, Grand Palais, 1. 10.–8. 11. 1908.), Pariz: Société du Salon d'automne, 1908.

Salon d'automne 1909 – Catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs, exposés au Grand Palais des Champs-Élysées, katalog izložbe, (Pariz, Grand Palais, 1. 10.–8. 11. 1909.), Pariz: Société du Salon d'automne, 1909.

Schmeckeber, Laurence, *Ivan Meštrović: Sculptor and Patriot*, Syracuse: Syracuse University Press, 1959.

Schmoll, J. A. gen. Eisenwerth, *Der Torso als Symbol und Form*, Baden-Baden: Bruno Grimm, 1954.

Selz, Jean, *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne; Les Fauconnières, 1963.

Siliņš, Jānis, *Kārlis Zāle*, Rīga: Valters un Rapa, 1938.

Sladmore – Annual exhibition 2010, katalog izložbe (London, The Sladmore Gallery, 2010.), London: The Sladmore Gallery, 2010.

Société nationale des beaux-arts, reconnue d'utilité publique, Salon de 1909 (XIXe exposition) – catalogue des ouvrages de: peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs, Exposés au Grand Palais, katalog izložbe (Pariz, Grand Palais, 15. 4.–30. 6. 1909.), Pariz: Société nationale des beaux-arts, 1909.

Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, Oxford: Oxford University Press, 1972.

Storr, Robert, *Modern Art despite Modernism*, New York: The Museum of Modern Art, 2000.

Strajnić, Kosta, *Ivan Meštrović*, Beograd: Izdavači Čelap i Popovac, 1919.

Summerson, John, *The Classical Language of Architecture*, Thames & Hudson, London, 2014.

Šeparović Palada, Maja, *Spomenik Grguru Ninskom u Splitu*, katalog izložbe (Split, Muzeji Ivana Meštrovića – Galerija Meštrović, Atelijer za modeliranje gline, 20. 1. 2016.–2. 2. 2016.), Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016.

Šrepić, Ivo, *Ivan Meštrović – religiozna umjetnost*, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944.

Uskoković, Jelena, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.

Viden, Ivan, *Ivan Meštrović i Dubrovnik*, diplomski rad, Zagreb: Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009.

Vujanović, Barbara, *Meštrovićev znak u Zagrebu*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2017.

Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 18. 12. 2018.–31. 3. 2019.), (ur.) **Barbara Vujanović**, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2019.

Vujčić, Davorin, *Priče o spomenicima: Skice i modeli za spomenike u stalnom postavu Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec: Muzeji Hrvatskoga zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2015.

Wittkower, Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Pariz: Éditions Macula, 1995.

Wittlich, Petr, *Bohumil Kafka – Příběh sochaře (1878–1942)*, Prag: Karolinum, 2014.

Zlamalik, Vinko, *Memorijal Ive Kerdića*, katalog izložbe, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Zagreb: Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1980.

9.3. Poglavlja u knjigama, katalozima

Adamec, Ana, [Predgovor], u: „Ivan Meštrović – Izložba kiparskog stvaralaštva Ivana Meštrovića prigodom 100. obljetnice rođenja“, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka JAZU, 15. 8.–1. 11. 1983.), Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1983., bez paginacije.

Babić, Ljubo; Peić, Matko, „Pola stoljeća Akademije likovnih umjetnosti“, u: *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907–8–1957–8)*, (ur.) Antun Augustinčić et al., 1958., str. 9–36.

Barbić, Vesna, „10. Skica za spomenik“, u: Vesna Barbić, Jordanka Jalić, *Meštrović: Drniš – Otavice*, Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983., str. 7–8.

Barbić, Vesna, „Sveti Roko“, u: Vesna Barbić, Jordanka Jalić, *Meštrović: Drniš – Otavice*, Drniš: Centar za kulturu, obrazovanje i informacije, 1983., str. 7.

Barbillon, Claire, „Dessiner, copier, s'approprier l'antique: La formation et l'inspiration du sculpteur“, u: Claire Barbillon et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (Pariz: musée Bourdelle, 4. 10. 2017.–4. 2. 2018.), Pariz: Paris musées, musée Bourdelle, Paris, 2017., str. 66–81.

Berglund, Evelina, „Katalog izloženih djela Carla Millesa“, u: *Meštrović i Milles: Milles kod Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 16. 4.–16. 6. 2013.), (ur.) Barbara Vujanović, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2013., str. 68–73.

Bjažić Klarin, Tamara, „Neoklasicizam u splitskim projektima zagrebačkih arhitekata dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća“, u: *Klasicizam u Dalmaciji II*, programska knjižica znanstvenoga skupa, Split, Palača Milesi, 14.–15. lipnja 2012., str. 39.

Blanchetière, François, „Rodin, la Voix intérieure“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles: musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, 2013., str. 180–183.

Bracho Sierra, Martiniano, „Prikaz“, u: *Bolivar y Mestrovic*, Beograd: Ambajada de Venezuela, Belgrado, studeni 1982., bez paginacije.

Chevillot, Catherine, „L'Enfer et la sculpture au XIXe siècle“, u: *L'Enfer selon Rodin*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 18. 10. 2016.–22. 1. 2017.), Pariz: musée Rodin, 2016., str. 22–35.

Chevillot, Catherine; Biass-Fabiani, Sophie, „Le Penseur, du Torse du Belvédère à Baselitz“, u: *Rodin – le livre du centenaire*, katalog izložbe (Grand Palais, Galeries nationales, Pariz, 22. 3.–31. 7. 2017.), Pariz: Grand Palais, Galeries nationales, musée Rodin, str. 40–42.

Chevillot, Catherine, „Bourdelle et les archaïsmes – Vers la sculpture de demain“, u: Claire Barbillon et al., *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, katalog izložbe (Pariz, Paris musées, musée Bourdelle, Pariz, 4. 10. 2017.–4. 2. 2018.), 2017., str. 24–29.

Cochran, Sara, „An Alternative Classicism: Picabia with and against Picasso and De Chirico“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 31–42.

Čerina, Ljiljana, „Saznaj tajnu ljubavi – riješit ćeš tajnu smrti – i vjerovat da je život vječan“, u: *Ivan Meštrović, Gospa od anđela – Mauzolej obitelji Račić, Cavtat 1920.–1922.*, katalog izložbe (Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008.), (gl. ur.) Ivan Kožarić, Zagreb: Gliptoteka HAZU, Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, str. 30–59.

Čerina, Ljiljana, „Je suis sculpteur car je ne peux être autre chose“, u: *Ivan Meštrović chez Rodin – L'expression croate*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 18. 9. 2012.–6. 1. 2013.), Pariz: musée Rodin, Pariz, 2012., str. 19–31.

Ćurčin, Milan, „The Story of an Artist“, u: *Ivan Meštrović: A Monograph*, (ur.) Milan Ćurčin, London: Williams and Norgate, 1919., str. 15–23.

Dobrijević, Anđelka, „Povijest Ljevaonice ALU“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907–1987*, (ur.) Dubravka Babić et al., Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu, 2002., str. 170–179.

Donat, Branimir, „Kronologija zbivanja“, u: Ivan Meštrović, *Vatra i opekline*, Zagreb: „Dora Krupićeva“, 1998., str. 179–184.

Donat, Branimir, „Roman jednog romana“, u: Ivan Meštrović, *Vatra i opekline*, Zagreb: „Dora Krupićeva“, 1998., str. 231–252.

Gaborit, Jean-René, „Michel-Ange: entre fragment et inachevé“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 85–94.

Garnier, Bénédicte, „Tel un dieu antique“, u: *La passion à l'œuvre. Rodin et Freud collectionneurs*, katalog izložbe (Pariz: musée Rodin, 15. 10. 2008.–22. 2. 2009.), Pariz: musée Rodin, 2008., str. 67–91.

Green, Christopher, „There is no antiquity“, u: Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern antiquity in the work of Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, and Francis Picabia (1906–36)*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011., str. 1–15.

Hammer-Tugendhat, Daniela, „Of the Semantics of Male Nudity and Sexuality. A Retrospective“, u: *Nude Men – From 1800 to the present Day*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 19. 10. 2012.–4. 3. 2013.), Beč: Leopold Museum, 2012., str. 37–45.

Horvat, Andela, „Klasicizam“, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti, svezak 1 A – Nove*, (gl. ur.) Žarko Domljan, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1995., str. 429–432.

Jeammet, Violaine, „Les assemblages ‘baroques’ de Canosa: une confirmation par l'antique du processus créateur chez Rodin“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles: musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.), Pariz: Gallimard, 2013., str. 258–259.

Jenkins, Ian, „The human body in Greek art and thought“, u: Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London, The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015., str. 16–28.

Jurić Šabić, Zorana; Vujanović, Barbara, „Otisci duše: Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića“ u: Zorana Jurić Šabić, Lana Majdančić, Maja Šeparović Palada, Barbara Vujanović, *Meštrović: Otisci duše – Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Pula, Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, 17. 5.–27. 10. 2019.), (ur.) Zorana Jurić Šabić, Pula: Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019., str. 27–86.

Eduards, Kļaviņš, „The Participation of Latvian Artists in Soviet Russian Art Life during the Civil War and the Early Post-War Years“, u: *Art History of Latvia V - Period of Classical Modernism and Traditionalism 1915–1940*, (ur.) Eduards Kļaviņš, Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2016., str. 47–51.

Eduards, Kļaviņš, „Sculpture“, u: *Art History of Latvia V – Period of Classical Modernism and Traditionalism 1915–1940*, (ur.) Eduards Kļaviņš, Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2016., str. 332–339.

Koja, Stephan; Mraz, Sylvia, „Rodin's Impact on Austrian Art“, u: *Rodin and Vienna*, katalog izložbe (Beč: Belvedere, 1. 10. 2010.–6. 2. 2011.), (ur.) Agnes Husslein-Arco, Stephan Koja, Beč: Belvedere, Beč, 2010., str. 143–161.

Kraševac, Irena, „Hrvatsko kiparstvo u doticaju s art décoom“, u: *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 1.–30. 4. 2011.), (ur.) Miroslav Gašparović et al., Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, str. 120–141.

Kraševac, Irena, „‘Umjetnosti njezina sloboda’: Gustav Klimt i Ivan Meštrović, slikarski i kiparski odgovor na Secesiju“, u: *Izazov Moderne: Zagreb – Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke Secesije*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 9. 2.–7. 5. 2017.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 175–201.

Kravar, Zoran, „Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi“, u: *Svjetonazorski separei, antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, (ur.) Nataša Polgar, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2005., str. 43–62.

Lemoine, Serge; Arnauld, Pierre, „La lettre ou l'esprit: l'Antique au XXe siècle“, u: *D'après l'antique*, katalog izložbe (Pariz, musée du Louvre, 16. 10. 2000.–15. 1. 2001.), Pariz: Réunion des musées nationaux, str. 132–140.

Le Normand-Romain, Antoinette, „Torse de Belvedere“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 95–115.

Le Normand-Romain, Antoinette, „Torses féminins“, u: *Le corps en morceaux*, katalog izložbe (Pariz, musée d'Orsay, 5. 2.–26. 8. 1990., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 23. 6.–26. 8. 1990.), Pariz: Réunion des musées nationaux, 1990., str. 133–155.

Le Normand-Romain, Antoinette, „La Tête d'Apollon – La ‘cause de divorce’ entre Rodin et Bourdelle“, u: *La revue du Louvre et des musées de France*, N° 3 (lipanj 1990.), str. 212–220.

Le Normand-Romain, Antoinette, „‘Êtreindre sans bras et tenir sans mains’: Rodin et la figure partielle“, u: Pierre Pachet, Antoinette Le Normand-Romain, *Du fragment*: Pariz, Institut national d'histoire de l'art, Pariz: Éditions Ophrys, 2011., str. 19–60.

Lukach, Joan M., „De Chirico and Italian Art Theory, 1915–1920“, u: *De Chirico*, (ur.) William Rubin, New York: The Museum of Modern Art, 1982., str. 35–54.

MacGregor, Neil, „Introduction“, u: Ian Jenkins, Celeste Farge, Victoria Turner, *Defining beauty – the body in ancient Greek art*, katalog izložbe (London, The British Museum, 26. 3.–5. 7. 2015.), London: The British Museum, 2015., str. 10–14.

Maković, Zvonko, „Kipar Ivan Meštrović“, u: *Meštrović: u povodu 100-obljetnice rođenja Ivana Meštrovića (1883–1983)*, Vrpolje: Spomen-galerija „Ivan Meštrović“, Slavonski Brod: Odbor za obilježavanje 100-obljetnice rođenja Ivana Meštrovića, Čakovec: RO „Zrinski“ TIZ, 1984., str. 5–26.

Maković, Zvonko, „Kolekcija Vugrinec“, u: *Kolekcija Vugrinec – riznica hrvatske moderne umjetnosti*, katalog izložbe (Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, 28. 3.–7. 6. 2019.), Osijek, Muzej likovnih umjetnosti, str. 14–29.

Maroević, Tonko, „Kiparstvo 19. i 20. stoljeća“, u: *Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, Muzejski prostor, ožujak–lipanj 1991.), (gl. ur.) Igor Fisković, Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, Muzejski prostor, 1991., str. 97–111.

Mattiussi, Véronique, „Život i djelo Augustea Rodina“, u: *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu; Split: Muzeji Ivana Meštrovića, str. 17–30.

Meštrović, Ivan, „Mjesto predgovora“, u: *Meštrović MCMXXXIII*, Zagreb: Nova Evropa, 1933., str. 3–8.

Millet, Gabriel, „L’art décoratif et industriel dans le royaume S. H. S.“, u: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – Section Serbe-Croate-Slovène* (katalog izložbe), Pariz, 1925., str. 1–5.

Morgenthaler, Hans R., „‘It will be hard for us to find a home.’ Projects in the United States 1941–1953“, u: Charlotte Benton, Ita Heinze-Greenberg, Kathleen James, Hans R. Morgenthaler, Regina Stephan, *Eric Mendelsohn. Dynamics and Function. Realized Visions of*

a Cosmpolitan Architect, katalog izložbe, Stuttgart: Das Institut für Auslandsbeziehungen e. V., 1999., str. 242–261.

Pachet, Pierre, „Regard rétrospectif“, u: Pierre Pachet, Antoinette Le Normand-Romain, *Du fragment*, Pariz: Institut national d'histoire de l'art, Pariz: Éditions Ophrys, 2011., str. 15–18.

Peić, Matko, „Iz povijesti Akademije likovnih umjetnosti“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu 1907.–1987.*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2002., str. 54–169.

Picard, Pascale, „Meudon, l'atelier sacré“, u: Antoinette Le Normand-Romain et al., *Rodin, La lumière de l'antique*, katalog izložbe (Arles, musée départemental Arles Antique, 19. 11. 2013.–16. 2. 2014.) Pariz: Gallimard, 2013., str. 46–55.

Piplović, Stanko, „Klasicizam u arhitekturi Ivana Meštrovića“, u: *Klasicizam u Dalmaciji II*, programska knjižica znanstvenoga skupa, Split, Palača Milesi, 14.–15. lipnja 2012., str. 36–37.

Prančević, Dalibor, „Nelagoda tijela (tenzije u prikazu: starost, erotizirani pathos, drugačija spolnost, neposredna putenost“, u: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 26. 1.–26. 2. 2016.), (ur.) Dalibor Prančević, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016., str. 1–28.

Prančević, Dalibor, „The artistic and personal journeys of Ivan Meštrović: reflections, reviews, perceptions“, u: *Ivan Meštrović – Adriatic Epopee*, katalog izložbe (Krakow, International Cultural Centre, 24. 7.–5. 11. 2017.), Krakow: International Cultural Centre, str. 55–74.

Radauš, Vanja, „O kiparskom studiju“, u: „Pola stoljeća Akademije likovnih umjetnosti“, u: *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu – prigodom 50-godišnjice njenog osnutka (1907-8–1957-8)*, (ur.) Antun Augustinčić et al., 1958., str. 50–52.

Rodin, Auguste, „Phidias et Michel-Ange“, u: *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*, Pariz: Grasset, 1911., str. 255–286.

Salomon, Nanette, „The Venus Pudica: uncovering art history's 'hidden agendas' and pernicious pedigrees“, u: *Generations and Geographies in the Visual Arts*, (ur.) Griselda Pollock, London – New York: Routledge, 2005., str. 87–114.

Stewart, Peter, „The Equestrian Statue of Marcus Aurelius“, u: *A Companion to Marcus Aurelius*, (ur.) Marcel van Ackeren, Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2012., str. 264–277.
Davor Stipan, „Odjeci klasicizma u Meštrovićevoj arhitekturi“, u: *Klasicizam u Dalmaciji II*, programska knjižica znanstvenoga skupa, Split, Palača Milesi, 14.–15. lipnja 2012., str. 38.

Viéville, Dominique, „Rodin, fragments et assemblages“, u: *La passion à l'œuvre. Rodin et Freud collectionneurs*, katalog izložbe (Pariz, musée Rodin, 15. 10. 2008.–22. 2. 2009.), Pariz: musée Rodin, 2008., str. 161–174.

Vojnović, Ivo, „Akordi posvećeni Ivanu Meštroviću“, u: *Izložba Meštrović – Rački*, katalog izložbe (Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910.), Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1910., str. 3–7.

Vujanović, Barbara, „Doticaji umjetnika: Auguste Rodin i Ivan Meštrović (1902.–1915.)“, u: *Rodin u Meštrovićeveu Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), (ur.) Jasminka Poklečki Stošić, Barbara Vujanović, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015., str. 60–84.

Vujanović, Barbara, „Auguste Rodin and Ivan Meštrović – French connections in Croatian sculpture“, u: *Sculpture Journal* 25 (2) (2016.), str. 203–216.

Vujanović, Barbara, „Između dvaju Erosa i dviju Afrodita. Klasično poimanje tjelesnosti“, u: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 26. 1.–26. 2. 2016.), (ur.) Dalibor Prančević, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016., str. 53–82.

Vujanović, Barbara, „Ivan Meštrović – kulturni diplomat 20. stoljeća: odnosi s češkim umjetnicima i političarima“, u: *Ivan Meštrović i Česi – primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti*, (ur.) Barbara Vujanović, Marijan Lipovac, Dalibor Prančević, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, Hrvatsko-češko društvo, 2018., str. 6–59.

Warnier, Raymond, „Notes biographiques sur Ivan Meštrović et son œuvre“, u: *Exposition Ivan Meštrović*, katalog izložbe (Pariz, musée National des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, ožujak 1933.), Pariz: musée National des Écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, str. 5–8.

Westmacott, Richard, „Sculpture“, u: *Encyclopaedia Metropolitana: Plates and Maps to the Historical and Miscellaneous Divisions*, (ur.) Edward Smedley, Henry John Rose, Hugh James Rose, 1845., str. 433–465.

9.4. Članci

***, „Wettbewerb: Kaiser Franz Josef-Denkmal in Laibach“, u: *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, Nr. 1., XXI. Jahrgang, Beč, 2. listopada 1903., str. 16.

***, „Ivan Meštrović, Monographie mit 15 Abbildungen“, u: *Kunst*, 2, Beč, 1904.

***, „Najnovije Meštrovićevo djelo“, u: *Narodni list*, 28. lipnja 1906., str. 3.

***, *Wiener Bilder*, 16. veljače 1910., str. 5

***, „Interview with Meshtrovic, The Great Serbian Sculptor“, u: *T. P. 's Weekly*, 24. srpnja 1915.

***, „Rad američke misije u Srbiji“, u: *Nova Evropa*, broj 6, 21. lipnja 1922., str. 166–169.

***, „Grgur Ninski“, u: *Novo doba*, Split, 28. rujna 1929., str. 7.

***, „Sjednica Općinskog vijeća. Prihvaćen ugovor o izgradnji Spomenika Oslobođenja.“, u: *Novo doba*, Split, 24. rujna 1931., str. 6.

***, „Jedan sat kod Meštrovića“, u: *Jutarnji list*, 18. siječnja 1933., str. 6.

***, „Podizanje spomenika banu Berislaviću u Trogiru“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 8. lipnja 1934., str. 5.

***, „Denver In Battle Over Mestrovic Art“, u: *Enakopravnost, Equality, Official organ of the Slovene Progressive Benefit Society*, Cleveland, Ohio, Saturday (sobota), Volume XVII. – Leto XVII., številka (number) 136, 9. lipnja 1934., str. 4.

***, „San Marco, mletački lavići i Meštrovićev ban Berislavić“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 29. lipnja 1934., str. 3.

***, „Zagrebačka umjetnička akademija traži, poput beogradske, rang visoke škole“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 16. travnja 1936., str. 3.

Abels, Ludwig W., „Ivan Mestrovic“, u: *Die Kunst für Alle* 12 (1909.), str. 295–289.

Adamec, Ana, „Arhaična komponenta u kiparstvu Ivana Meštrovića“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18 (1994.), str. 73–86.

B., R., „Une exposition Ivan Mestrovic sera inaugurée lundi au musée du Jeu de Paume“, u: *Paris-soir*, Pariz, 26. veljače 1933., str. 3.

bz, „Meštrović poklonio galeriji svoju biblioteku“, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 10. ožujka 1956.

Barbić, Vesna, „Skica za spomenik Simonu Bolivaru. Prilog monografiji Ivana Meštrovića“, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 1(54), 1983., str. 11–29.

Barbić, Vesna, „Meštrović u Rimu. Zbirka Signorelli“, u: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti – Ivan Meštrović*, knjiga 416, Razred za likovne umjetnosti, knjiga XII (1985.), str. 1–117.

Barbić, Vesna, „Meštrović i arhitekti“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 145–165.

Been., „Pismo iz Zagreba. Izložba Proljetnog salona“, u: *Novo doba*, 7. lipnja 1923., str. 3.

Bezić-Božanić, Nevenka, „Sjećanje na Meštrovićeve početke u Splitu“, u: *Ethnologica Dalmatica*, Vol. 3, No. 1 (1994.), str. 137–140.

Borić, Tijana, „Umetnički opus Ivana Meštrovića u dvorskom kompleksu na Dedinju“, u: *Nasleđe*, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 8 (2008.), str. 179–192.

Bulimbašić, Sandi, „Prilog identifikaciji djela Ivana Meštrovića na izložbama u prva dva desetljeća 20. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (2015.), str. 149–162.

Charensol, Georges, „Deux sculpteurs: Bourdelle et Mestrovic“, u: *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques: hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 18. travnja 1933., str. 5.

Curtis, William, „Principle v Pastiche, Perspectives on Some Recent Classicisms“, u: *The Architectural Review*, 12. kolovoza 1984., str. 11–21.

Dayot, Armand, „Quelques notes sur l'art moderne“, u: *L'art et les artistes*, Pariz, ožujak 1917., str. 56–67.

Deanović, Ana, „Meštrovićeve prostori“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 7–117.

Dulibić, Frano; Šeparović, Ana, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37 (2013.), str. 199–210.

Dulibić, Frano; Šeparović, Ana, „Splitska međuratna likovna scena između modernizma i antimodernizma“, u: *Split i Vladan Desnica 1918.–1945.: Umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*, (ur.) Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016., str. 77–100.

Escholier, Raymond, „Un grand sculpteur yougoslave“, u: *Le Journal*, 27. veljače 1933., str. 2.

Fergonzi, Flavio, „Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889–1915)“, u: *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 89–90 (veljača–travanj, 1998.), str. 40–73.

Fisković, Cvito, „Meštrovićeve karijatide“, u: *Obzor*, 7. listopada 1936., str. 1.

Globočnik, Damir, „Spomenik kralju Petru I. v Ljubljani“, u: *Zgodovinski časopis* 149 (2014.), str. 84–125.

Grlica, Đuro, „Ivan Meštrović, život, djelo i misao: povodom 100-godišnjice rođenja velikog hrvatskog umjetnika Ivana Meštrovića (1883.–1962.)“, poseban otisak iz: *Hrvatska revija*, 1 (1983.).

Hepp, Pierre, „Le Salon d'Automne“, u: *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Pariz, srpanj 1908., str. 381–401.

Howard, Seymour, „Definitions and Values of Archaism and the Archaic Style“, u: *Leonardo*, Vol. 14, No. 1 (1981.), str. 41–44.

-i-, „Umjetnički natječaj“, u: *Savremenik, Mjesečnik Druš. Hrv. knjiž.*, god. V, br. 6., 1910., Zagreb, str. 464.

Ibrovac, Miodrag, „Ivan Meštrović et son Temple“, u: *La Patrie serbe: Revue mensuelle de la jeunesse serbe en exil*, 2 (1918.), str. 53–65.

Ignjatović, Aleksandar, „Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism“, u: *Slavic Review*, Vol. 73, No. 4, 2004., str. 828–858.

Ivančević, Radovan, „Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića“, u: *Život umjetnosti* 43–44 (1988.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 46–75.

Jean-Aubry, G., „Cosmopolis“, *Art Gazette*, London, veljača 1919.

Janneau, Guillaume, „Une exposition – L'œuvre d'Ivan Mestrovic au Jeu de Paume“, u: *Le Temps*, 27. veljače 1933., str. 1.

Jurić, Zlatko, „Viktor Kovačić – Prolog u regulaciju Kaptola, 1908.“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 13 (2005.), str. 23–37.

Kolešnik, Ljiljana, „Neostvareni Meštrovićev spomenik Jozefu Piłsudskom za Varšavu“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 19 (1995.), str. 143–155.

Komatina, Dragan; Alihodžić Jašarović, Ema, „Projekti Ivana Meštrovića i Harolda Bilinića na Lovćenu u tadašnjem političkom i ideološkom kontekstu“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 26 (2018.), str. 320–331.

Kopecký, Viktor, „Ivan Meštrović“, u: *Český svět* 28 (1909.), str. 36–39.

Kraševac, Irena, „Ivan Meštrović – rano razdoblje. Prilog istraživanju kiparevog školovanja u Beču“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23 (1999.), str. 177–188.

Kump, Mirna, „Popis arhitektonskih djela i urbanističkih zahvata“, u: *Ivan Meštrović – Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti*, knj. 423, knj. XIII (1986.), str. 131–141.

Lantenois, Annick, „Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre'“, u: *Siècle, revue d'histoire* 45 (1995.), str. 40–53.

Lovrić, Božo, „Ivan Meštrović“, u: *Savremenik* 5 (1908.), str. 314–315.

M., F., „Le mois artistique – Au Salon d'automne“, u: *L'Art et les Artistes*, Pariz, listopad 1908.–ožujak 1909., str. 79–80.

Majstorović, Ivan, „O podignuću spomenika oslobođenja u Splitu“, u: *Novo doba*, Split, 21. listopada 1925., str. 3.

Marx, Roger, „Le vernissage du Salon d'Automne“, u: *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, Pariz, 10. listopada 1908., str. 328.

Mašić, Branko, „Teško dokučljiva pjesma sveobuhvatne radosti i sreće“, u: *Novosti*, Uskrs 1934., str. 17–18.

Mašić, Branko, „Meštrovićev Mojsije i Michelangelo. Sa predavanja u Narodnom Kazalištu 31. marta o. g.“, u: *Novosti*, Uskrs 1935., str. 19.

Matoš, Antun Gustav, „Umjetničke novosti“, u: *Hrvatska sloboda*, 12. studenoga 1910., str. 101–103.

Meštrović, Ivan, „Ivan Meštrović: misli jednog kipara“, u: *Lovor*, br. 3, Zadar, 1. veljače 1905., str. 91.

Meštrović, Ivan, „Mesto za Štrosmajerov spomenik“, u: *Nova Evropa*, knj. XII, 11. listopada 1925., str. 340–342.

Meštrović, Ivan, „Mikelandelo (uvod u studiju)“, u: *Nova Evropa*, knj. XIV, Zagreb, 11. studenoga 1926., str. 243–256.

Meštrović, Ivan, „Nekoliko uspomena na Rodina“, u: *Hrvatski glasnik*, Zagreb, 8. travnja 1939., str. 13–14.

Mirnik, Ivan, „Medals by Ivan Meštrović“, u: *The Medal*, No. 30 (1997.), str. 65–78.

Morice, Charles, „Art Moderne – La sixième Exposition du Salon d'Automne“, u: *Mercure de France: série moderne*, Pariz, 1. studenoga 1908., str. 155–166.

N., P., „Trogir. Zašto se ne izrađuje Meštrovićev Berislavić?“, u: *Jadranski dnevnik*, Split, 20. travnja 1934., str. 7.

Nickel, Helmut, „The Emperor's New Saddle Cloth: The Ehippium of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius“, u: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 24 (1989.), str. 17–24.

P., R., „Mestrovic sculpture acquired“, u: *Bulletin of The Detroit Institute of Arts Of the City of Detroit*, Vol. 1. No. 1, listopad 1925., str. 1–3.

Planiscig, Leone, „Artisti contemporanei: Ivan Mestrovic“, u: *Emporium*, Vol. XXXI, n. 185, (svibanj 1910.), str. 323–338.

Poulain, Gaston, „Un maître de sculpture. La Méditerranée est le lieu de la civilisation déclare Mechtrovitch le grand sculpture yougoslave“, u: *Comoedia*, Pariz, 22. veljače 1933., str. 1.

Prančević, Dalibor, „Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim Paklom“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27 (2003.), str. 241–254.

Prančević, Dalibor, „Javna plastika Ivana Meštrovića u Splitu“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 21–25 (2006), str. 259–275.

Dalibor Prančević, „Imaginarni razgovori Ivana Meštrovića“, u: *Kvartal – kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* 1 (2008.), str. 34–37.

Pudles, Lynne, „The Symbolist Work of Georges Minne“, u: *Art Journal*, Vol. 45, No. 2, 1985., str. 120–129.

Rather, Susan, „Toward a New Language of Form: Karl Bitter and the Beginnings of Archaism in American Sculpture“, u: *Winterthur Portfolio* Vol. 25, No. 1 (1990.), str. 1–19.

Robert-Kemp, F., „Au jour le jour – Sculpture“, Objets d’art, u: *L’Aurore*, Pariz, 4. listopada 1909., str. 1.

Rohe, Maximilian K., „Die Sommerausstellung der Münchner Secession“, u: *Die Kunst für Alle* 27 (1912.), str. 485–498.

Sachs, Daniel E., „Rodin and Michelangelo: A New Perspective“, u: *Source: Notes in the History of Art*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2012), str. 33–38.

Salis, John, „Art of Today. Mestrovic“, u: *The New Witness*, 4. travnja 1919.

Savinio, Alberto, „Fini dell’arte“, u: *Valori Plastici* 1 (lipanj–listopad 1919.), str. 17–21.

Sokol Gojnik, Zorana; Gojnik, Igor, „Crkva Krista Kralja u Zagrebu Ivana Meštrovića. Arhitektonski projekti“, u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 18 (2010.), str. 306–321.

Srhoj, Vinko, „Slavni majstori i nevidljivi pomagači: Meštrović i suradnici na mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 159–168.

Stipan, Davor, „Prilog revalorizaciji arhitektonske baštine Ivana Meštrovića u svjetlu muzeološko-baštinskog promišljanja“, u: *Informatica museologica*, Vol. 44 No. 1–4 (2013.), str. 187–196.

Strzygowski, Jos(ef), „Meštrovićevo mesto u razvoju svetske umetnosti“, u: *Nova Evropa*, knj. X, 1. srpnja 1924., str. 2–10.

Šegvić, Neven, „Ivan Meštrović i arhitektura“, u: *Arhitektura* 26–28 (1983.), str. 2–9.

Šen (Schön), Edo, „Strossmayerov spomenik“, u: *Jutarnji list*, 9. kolovoza 1925., str. 22.

Šrepel, Ivo, „Galerija Meštrović“, u: *Jutarnji list*, 17. prosinca 1933., str. 11–12.

Temperley, Harold, „Mestrovic Puts Wilson Ideals in Medal. Intensity of Serbian Sculptor Revealed in His Work“, u: *The New York Times Magazine*, 16. siječnja 1925., str. 13.

Tournier, Pierre, „Les arts“, u: *Pan*, Lyon, siječanj 1911., str. 540–547.

Uskoković, Jelena, „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački“, u: *Život umjetnosti* 29/30 (1980.), str. 4–25.

Vauxcelles, Louis, „Le Salon de la Société nationale au Grand Palais“, u: *Gil Blas*, Pariz, 14. travnja 1909., str. 1–2.

Vauxcelles, Louis, „Ivan Mestrovic au Jeu de Paume“, u: *Excelsior*, 28. veljače 1933., str. 2.

Vujanović, Barbara, „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića: studentsko – zagrebačko razdoblje“, u: *Adrias* 18 (2013.), str. 233–247.

Vujanović, Barbara, „Kiparske radionice Ivana Meštrovića“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 169–178.

Vujanović, Barbara, „Derivacija klasičnih modela u modernoj umjetnosti: primjeri monumentalizma u spomeničkoj plastici Ivana Meštrovića“, u: *Adrias* 21 (2015.), str. 153–170.

Vujčić, Davorin, „Mirogojski opus Vanje Radauša“, u: *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 30 (2010.), str. 53–82.

Warnier, Raymond, „Mectrovitch et ses œuvres recents“, u: *Gazette des Beaux-Arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1930., str. 231–251.

Wayne, Frances, „Speer Memorial stirs up art dispute, drop Ivan Mestrovic and engage american, expert urges Denver“, u: *The Denver Post*, 29. svibnja 1934.

Wayne, Frances, „Councilmen will try to block award of statue to foreigner“, u: *The Denver Post*, 31. svibnja 1934.

9.5. Internetski izvori

<https://arnoldronnebeck.com/> (pregledano 30. listopada 2019.)

<http://www.denvergov.org/Portals/626/documents/CVCCTR3.pdf>, pogledano 8. rujna 2013.

Alexander Philip Constantine Ludovic Benckendorff,
https://www.findagrave.com/memorial/32163840/alexander-philip_constantine_ludovic-benckendorff (pregledano 21. prosinca 2019.)

Arhajski, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3714> (pregledano 13. lipnja 2019.)

Auguste Rodin (1840–1917) – *The Tower of Labour*, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/tower-labour> (pregledano 15. veljače 2015.)

The „bande à Schnegg“, <http://gastonschnegg.chez-alice.fr/thebande.htm> (pregledano 30. prosinca 2014.)

The Bartholdi Fountain, (sculpture), <https://siris-artinventories.si.edu/ipac20/ipac.jsp?session=1J02H177103Y5.5404&menu=search&aspect=Keyword&npp=50&ipp=20&spp=20&profile=ariall&ri=1&source=~!siartinventories&index>

.TW&term=Bartholdi+Fountain+&aspect=Keyword&x=12&y=14 (pregledano 15. svibnja 2020.)

The Canadian Phalanx, <https://www.cdli.ca/monuments/on/phalanx.html> (pregledano 11. srpnja 2019.)

Dance in Classical Greece, <http://www.britannica.com/art/Westerndance#ref384754> (pregledano 7. rujna 2015.)

Domagoj, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15823> (pregledano 28. svibnja 2019.)

Egyptian art and architecture, <https://www.britannica.com/art/Egyptian-art/Sculpture#ref267161> (pregledano 21. prosinca 2019.)

Godeau, Jérôme, *Penelope*, <http://www.bourdelle.paris.fr/en/oeuvre/penelope> (pregledano 3. siječnja 2019.)

Greek Sculpture: Archaic Period (c.600-480 BCE), <http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/greek-sculpture-archaic-style.htm> (pregledano 28. prosinca 2014.)

Grgurević, Tomislav, *Vaso Ćuković, kockar i dobrotvor*, http://www.montenegrina.net/pages/pages1/istorija/cg_izmedju_1_i_2_svj_rata/vaso_cukovic_kockar_i_dobrotvor_t_grgurevic.html (pregledano 7. kolovoza 2013.)

Kanon, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30217> (pregledano 26. ožujka 2019.)

Kiparski odsjek. Kiparske radionice, http://www.alu.unizg.hr/alu/cms/front_content.php?idcat=307&lang=1 (pregledano 18. veljače 2019.)

Kora. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2020., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33106> (pregledano 12. srpnja 2020.)

McWilliam, Neil; Karp Lugo, Laura, *Catalogue des œuvres*, <https://journals.openedition.org/inha/4769#tocfrom2n47> (pregledano 25. listopada 2019.)

Michelangelo's Prisoners or Slaves, <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/> (pregledano 26. svibnja 2020.)

Murwaska-Muthesius, Katarzyna, *Oskar Hansen and the Auschwitz „Counter Memorial“ 1958-59*, <https://artmargins.com/oskar-hansen-and-the-auschwitz-qcountermemorialq-1958-59/> (pregledano 30. svibnja 2020.)

La Nuit (Night), <https://www.albrightknox.org/artworks/1939101-la-nuit-night> (pregledano 20. veljače 2020.)

Obradović, Dositej, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44610> (pregledano 26. lipnja 2019.)

Olympia, ANCIENT SITE, GREECE, <https://www.britannica.com/place/Olympia-ancient-site-Greece> (pregledano 18. veljače 2019.)

On Seeing the Elgin Marbles – Keats, John (1795–1821), <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/seeing-elgin-marbles> (pregledano 17. siječnja 2019.)

The Parthenon Sculptures, https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/statements/parthenon_sculptures.aspx (pregledano 7. siječnja 2019.)

Pirnat, Niko (1903–1948), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi429830/> (pregledano 13. kolovoza 2019.)

Roman copies, http://mini-site.louvre.fr/praxitele/html/1.4.3.1_en.html (pregledano 7. lipnja 2020.)

Sir Jacob Epstein, Torso in Metal from „The Rock Drill“, 1913–4, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340> (pregledano 20. travnja 2018.)

Sleeping Ariadne, <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/sleeping-ariadne> (pregledano 21. prosinca 2019.)

Sorabella, Jean, *The Nude in Western Art and Its Beginnings in Antiquity*, http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd_nuan.htm (pregledano 21. prosinca 2019.)

Šarvátka na Bílé hoře, <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1304512-sarvatka-na-bile-hore> (pregledano 25. ožujka 2018.)

Terry, Francis, *Glad to be Pastiche*, <https://ftanda.co.uk/thoughts/glad-to-be-pastiche/> (pregledano 21. svibnja 2020.)

Vickatou, Olympia, *Workshop of Pheidias*, http://odysseus.culture.gr/h/2/eh251.jsp?obj_id=502 (pregledano 18. veljače 2019.)

10. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Barbara Vujanović (Zagreb, 1983.) diplomirala je povijest umjetnosti i francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Viša je kustosica Atelijera Meštrović, u kojem je zaposlena od 2009. godine. Autorica je izložbe *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona* (Atelijer Meštrović, Zagreb, 2018.). Koautorica je retrospektiva *Rodin u Meštrovićevu Zagrebu* (Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb) i *Jadranska epopeja – Ivan Meštrović* (Međunarodni kulturni centar, Krakov, 2017.) te izložbi *Meštrović kod Millesa* (Millesgården, Stockholm, 2013.), *Skulptura i nagost – tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića* (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2016.), *Ivan Meštrović: tjelesnost i erotika u kiparstvu* (Cankarjev dom, Ljubljana, 2018.) i *Otisci duše – Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića* (Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, Pula, 2019.). Pod mentorstvom Iana Jenkinsa, voditelja Zbirke grčke umjetnosti pri Odjelu Grčke i Rima British Museuma, i Celeste Farge kurirala je izložbu *Rodin: rethinking the fragment* (Abbot Hall Art Gallery, Kendal, 2018.; Holburne Museum, Bath, 2018.; New Art Gallery, Walsall, 2019.). Autorica je projekta *MEŠTART* u sklopu kojeg se od 2010. godine u Atelijeru Meštrović i u Galeriji Meštrović priređuju izložbe suvremenih autora, s ciljem aktualiziranja i novoga čitanja opusa Ivana Meštrovića kroz suvremene umjetničke izričaje. Sudjelovala je u nizu domaćih i međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova. Bila je članica znanstvenoistraživačkoga tima okupljenog na trogodišnjem projektu Hrvatske zaklade za znanost (1. 3. 2017.–28. 2. 2020.) „Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: skulptura na razmeđu društveno-političkog pragmatizma, ekonomskih mogućnosti i estetske kontemplacije“, pod vodstvom dr. sc. Dalibora Prančevića.

10.1. Objavljena djela (odabir)

Knjige:

- *Meštrovićev znak u Zagrebu*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2017.

Znanstveni radovi u periodici, knjigama i zbornicima:

- „Rethinking Rodin's Thinker“, u: *The Decorative Arts Society Journal* 43 (2019.), str. 60–77.

- „Ivan Meštrović – kulturni diplomat 20. stoljeća: odnosi s češkim umjetnicima i političarima“, u: *Ivan Meštrović i Česi – primjeri hrvatsko-češke kulturne i političke uzajamnosti*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, Hrvatsko-češko društvo, 2018., str. 5–59.
- „Ivan Meštrović: The Artist and His Sense of Mediterranean Heritage and Tradition“, u: *Peripheral Alternatives to Rodin in Modern European Sculpture. With particular emphasis on Josef Kalleya's art and the visual dialogues of an island scene. Critical Essays. Proceedings of a conference organised by the Department of Art and Art History, Faculty of Arts, University of Malta*, (ur.) Giuseppe Schembri Bonaci i Nikki Petroni, Valetta: Department of Art and Art History, Faculty of Arts, University of Malta, 2018., str. 77–92.
- „Auguste Rodin and Ivan Meštrović – French connections in Croatian sculpture“, u: *Sculpture Journal* 25 (2) (2016.), str. 203–216.
- „Derivacija klasičnih modela u modernoj umjetnosti: primjeri monumentalizma u spomeničkoj plastici Ivana Meštrovića“, u: *Adrias* 21 (2015.), str. 153–170.
- „Ivan Meštrović, Crucifix and the Space of Liturgy“, u: *Ikon* 8 (2015.), str. 205–218. (s Daliborom Prančevićem)
- „Kiparske radionice Ivana Meštrovića“, u: *Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića“ održanog 2012. godine*, Zagreb: FF press, 2014., str. 169–178.
- „Elementi klasičnoga i njihovo variranje od negacije do apropijacije u kiparskom opusu Ivana Meštrovića: studentsko – zagrebačko razdoblje“, u: *Adrias* 18 (2013.), str. 233–247.

Tekstovi u katalozima:

- „Otisci duše: Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića“ u: Zorana Jurić Šabić, Lana Majdančić, Maja Šeparović Palada, Barbara Vujanović, *Meštrović: Otisci duše – Religiozna umjetnost Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Pula, Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, 17. 5.–27. 10. 2019.), (ur.) Zorana Jurić Šabić, Pula: Arheološki muzej Istre – Muzejsko-galerijski prostor Sveta srca, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2019., str. 27–86. (sa Zoranom Jurić Šabić)
- „Meštrovićev paviljon i paviljoni: mijene građevine kao odrazi vremena i prostora“, u: *Meštrovićev znak u Zagrebu – arhitektura: 80 godina Meštrovićeva paviljona*, katalog izložbe (Zagreb, Atelijer Meštrović, 18. 12. 2018.–31. 3. 2019.), (ur.) Barbara Vujanović, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića – Atelijer Meštrović, 2019., str. 46–64.

- „Sculptor in the century of monuments. Meštrović's landmarks in Croatia and around the world“, u: *Ivan Meštrović – Adriatic Epopee*, katalog izložbe (Krakow, International Cultural Centre, 24. 7.–5. 11. 2017.), Krakow: International Cultural Centre, str. 31–54.
- „Između dvaju Erosa i dviju Afrodita. Klasično poimanje tjelesnosti“, u: *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (Zagreb, Gliptoteka HAZU, 26. 1.–26. 2. 2016.), (ur.) Dalibor Prančević, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2016., str. 53–82.
- „Doticaji umjetnika: Auguste Rodin i Ivan Meštrović (1902.–1915.)“, u: *Rodin u Meštrovićevu Zagrebu*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 5. 5.–20. 9. 2015.), (ur.) Jasminka Poklečki Stošić, Barbara Vujanović, Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2015., str. 60–84.