

Odjek djela Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museumu

Prančević, Dalibor

Source / Izvornik: **Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2007, 395 - 403**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:603108>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-28**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Odjek djela Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museum¹

Izložba u Victoria & Albert Museumu u Londonu priređena 1915. godine, potvrdila je Ivana Meštrovića kao značajnog autora svojega vremena. O Meštrovićevu samostalnom predstavljanju, koje je ujedno označilo početak ozbiljnije diseminacije njegova kiparskog načina u Velikoj Britaniji, bilo je neobično mnogo pisanih reakcija. Osvrćući se na Meštrovićevu međunarodnu reputaciju valja napomenuti kako se umjetnik prethodno afirmirao u bečkom likovnom ambijentu, a potom se velikim brojem skulptura predstavio na velikoj Međunarodnoj izložbi u Rimu.²

Među brojnim napisima o londonskoj izložbi posebno su zanimljivi oni koji, hotimice ili ne, spominju takve ocjene koje bi danas mogle poslužiti kao teme iscrpnijih studija kiparova djela. To je u prvom redu naglasak na terminu *mass-impression* kojim se Ivan Meštrović povodio prilikom uobličavanja svojih izložbenih projekata, a koji je izazvao mnoge prijepore u ondašnjem tisku; to je tip Meštrovićeva čovjeka, odnosno tip heroja na kojega publika izrazito reagira; to je koncept skulpture kao izraza rase i vremena; to je pojava eklekticizma u kiparovu djelu, što se dugo vrednovalo kao negativna karakteristika umjetnikova djelovanja.

Po otvorenju izložbe objavljavani su tekstovi koji se s obzirom na sadržaj mogu prepoznati u širokom dijapazonu – od izvještaja s izložbe do širih političko-umjetničkih razglabanja. Posebice su značajni oni tekstovi u kojima se ime Ivana Meštrovića pokušava kvalitativno vrednovati unutar problematike suvremene skulpture, a koji su uslijedili i kroz čitavih nekoliko desetljeća nakon održavanja izložbe. Neće biti naodmet spomenuti i osobne fascinacije ponekih engleskih autora Meštrovićevim djelom kao i njegovom ulogom u razvojnu liniju skulpture prve polovice prošlog stoljeća. Osobito su zanimljivi autori koji su izrazito negativno pristupali *fenomeni Meštrović*, da bi se iz današnjeg rakursa njihovo djelo uvodilo u razgovor o sličnoj likovnoj problematiki.

Znakovita je ponajprije Poundova monografija Henrija Gaudier-Brzeske u kojoj se ime Ivana Meštrovića, iako uzgredno, stavlja u sasvim negativan kontekst.³ Ezra Pound navodi kako umjetničkom i intelektualnom krugu kojemu i sam pripada postaje »... zlo od glorifikacije energične gluposti. Beč, Meštrović, itd. itd. (postoje i gori oblici).«⁴

No ovakav intenzivno pogrdan tretman možemo koristiti kao pokazatelj velike pozornosti koju je Meštrović uživao u

ondašnjem vremenu, odnosno pokazatelj revolta prema umjetniku kojega su institucionalni okviri priznali. Itekako je bila prisutna svijest o tome kako u V&A Museum nije mogao izlagati bilo koji umjetnik.

Zanimljivo je navesti misao koja iz istih memoara, koja se odnosi na tradiciju, termin koji u različitim konotacijama dobiva presudnu važnost za interpretaciju djela Ivana Meštrovića. Ta misao nastaje u sklopu usporedbe djelovanja predstavnika vorticisma i futurizma:

»Predstavnici vorticisma nemaju taj zanimljiv grč upravljen uništenju povijesnih slava. Mi ne želimo izbjeći usporedbu s prošlošću. Zagovaramo da usporedbu učini inteligentna osoba čija se ideja 'tradicije' ne ograničava konvencionalnim ukusom karakterističnim za četiri ili pet stoljeća i jednim kontinentom.«⁵

Odlučan je, dakle, stav rehabilitacije drugačijih uzora onovremene umjetnosti. Misao što ju navodi Pound potrebno je nanovo aktualizirati, odnosno uvesti u likovne razgovore današnjeg vremena. U tom smislu neophodno je navesti tekst Jona Wooda, *Heads and tales: Gaudier-Brzeska's Hieratic Head of Ezra Pound and the making of an avant-garde homage*⁶, kojim autor donosi zanimljiv pogled na *Hijeratsku glavu Ezre Pounda*, skulpture koju je Henri Gaudier-Brzeska izveo 1914. godine. U ilustrativnom prilogu uz tekst nalaze se fotografije na kojima zapanjuje kompozicijska sličnost između glave portretiranoga Pounda i Meštrovićeva mramornog Torza Banovića Strahinje, djela što je uz pristanak autora poklonjeno engleskoj nacionalnoj zbirci. Kompozicijska shema kojom je nadahnut Meštrović i kojom uobličava djelo na početku dvadesetog stoljeća očito je zanimljiva i umjetniku izrazito avangardnog usmjerenja. Navedeni primjer propituje potrebu polarizacije umjetnosti na način na koji to mahom uobičavalo kroz čitavo dvadeseto stoljeće i postavlja pitanje ne bi li se toliko omiljen način suprotstavljenosti avangardnoga i »tradicionalnoga« mogao promaknuti u odnose kudikamo konstruktivnijeg predznaka. Kako vidimo, komunikacijski odnos između umjetnika izrazito avangardnog usmjerenja i Ivana Meštrovića nije zatrt.

Da slučaj s djelom Henrija Gaudier-Brzeske nije izoliran, potvrđuje i primjer Jacoba Epsteina, kipara bliskog umjetnicima okupljenima oko vorticisma. Epstein je u svojoj *Autobiografiji* Meštroviću nagovijestio zaborav.⁷ On prepoznaje

Meštrovića na razvojnoj crti skulpture kipara poput Bourdella, ali ističe kako je Meštrović kudikamo sposobniji. Navodi, što je potrebno posebno naglasiti, kako je Ivan Meštrović veliki »stilist«.

»Kažem stilist u smislu da lako oponaša bilo koji stil ili period na koji položi ruke. Ponekad je Asirac, često rani Grk, onda postaje blizak gotici ili čak rodeneskan. Oborio je s nogu Englesku i Ameriku, te je slavljen kao genij s nebesa, što je bilo potpomognuto njegovom slikovitom balkanskom pojavom s bradom i kosom. Neko vrijeme nije bila prepoznata nutarnja praznina njegovih grupa koje su herojski gestikulirale, a svatko tko bi se usudio reći da on nije bio novi Michelangelo bio je promatran poprijeko. Od tog razdoblja Meštrović je zauzeo više-manje periferno mjesto, štoviše i njegovo će jednom toliko poznato ime ostati nezapamćeno čak i među kiparima.«⁸

Kako bilo, interesantno je usporediti kompozicijsku shemu Meštrovićeva ranije nastalog Miloša Obilića i Epsteinova Anđela Navještenja kako bi se evidentirala slična obrada skulptorske kompozicije koja predmnijeva proboj tjelesne mase prema naprijed. Kao što se vidi, relacija prema djelu Ivana Meštrovića ostaje vrlo prisutna. »Stiliziranje« koje navodi britanski kipar nije slučajno, budući da je i njega samog u značajnoj mjeri zaokupljalo. Dovoljno je podsjetiti se na grobni spomenik Oscaru Wildeu, što ga je izveo za pariško groblje Père Lachaise, da se lako evidentiraju poveznice naspram umjetnosti starog svijeta, međutim u sasvim novim odnosima.

Takvi bi revolti u okviru teksta postali anatema da nisu pokazatelji pažnje koju je Ivan Meštrović tada izazivao. Primjere negativnih osvrta danas možemo smatrati jednostranim jer se u njima ne pokušava analizirati pojedinačno djelo opusa ili grupe djela objedinjenih određenom likovnom problematikom, već se u pravilu sasvim površno osvrće na Meštrovićevu ideju nacionalnog programa koji kipar prevodi na jezik skulpture. Ne bi trebalo zanemariti ni svojevrsan jaz naspram Ivana Meštrovića koji se počesto temeljio na činjenici da jedan neengleski umjetnik izlaže u vrlo engleskom muzeju.

U ovom kontekstu važno je navesti postojanje serije fotografskih portreta Ivana Meštrovića što ih je u Londonu izveo Alvin Langdon Coburn. Valjalo bi napomenuti kako se Coburn, svojim vortografijama kojima se pozicionira prema apstraktnoj umjetnosti, izdvaja kao vrstan fotografski eksperimentator iz vorticističke skupine umjetnika. Ovdje je riječ o nizu od šest portreta Ivana Meštrovića na kojima se mogu uočiti mali pomaci u položaju njegova tijela.⁹ Slični nam slučajevi samo potvrđuju interferenciju umjetničkih tendencija nekog vremena i razvijaju svijest o nemogućnosti njihova promatranja uz primjenu oštih rezova, koji počesto primaju diskriminirajuće svojstvo. Bilo bi sasvim nasilno Ivanu Meštroviću neposredno imputirati tekovine europskih avangardi budući da je o njima zauzimao negativan stav.¹⁰ Ipak važno je upozoriti na mogućnost drugačijih načina čitanja i interpretacije likovnih izraza koji su činili ukupan kvantum umjetnosti nekog vremena. No Coburnove fotogra-

fije, uz niz onih koje je načinio njegov suvremenik Emil Otto Hoppé¹¹, zanimljive su i kao dokumenti Meštrovićeve »slikovite balkanske pojave«, koja je zasigurno intrigirala britanske umjetnike.

Cjelovitiji prikaz Meštrovićeve djelatnosti i izlaganja, iz sasvim drugog rakursa, donosi K. Parkes u knjizi *Sculpture of to-day*, pozitivno vrednujući kiparova umjetnička nastojanja.¹² Iz tog uglavnom afirmativnog teksta potrebno je izdvojiti autorov naglasak kako Meštrović vjeruje u *mass-expression*. Meštrovićeve grupe djela izazivale su pojačan dojam, što je razvidno i u novinskim recenzijama koje su se objavljivale u engleskom tisku. Autor upozorava kako kipar ne bi dobio priliku popuniti glavne galerije V&A Museuma da se na sličan način, s velikim brojem skulptura, nije predstavio na izložbi bečke Secesije 1910. godine, odnosno na Međunarodnoj izložbi u Rimu godinu dana kasnije i venecijanskom Biennalu 1914.

U svom razmatranju o težini postizanja »stila« koji bi u cijelosti bio nov i originalan Parkes navodi:

»Čak su i najveći umjetnici bili nemoćni u izbjegavanju tradicije, dok su oni manji derivirali svoj stil iz inspiracije primitivnima, zaobilazeći sva ona očito lijepa djela koja su im mogla biti od veće koristi. Obilježje je umjetnika prve linije da su prihvatili samo prvoklasno iz tradicije njihove umjetnosti. Nema ništa loše u primitivnoj umjetnosti unutar nje same, ona postaje takvom kada se loše usvoji, tim više kada postane inspiracijom umjetnika koji nije primitivan, već dekadentan i imitativan. Utjecaj nije ista stvar kao imitacija. ... Kada Meštrović apsorpira interes, on dodaje. Mali umjetnici to ne mogu.«¹³

Jasno se može razabrati odklon od inzistiranja na shvaćanju uzora kao neplodnog ponavljanja na kojoj je nemoguće zasnovati izvoran izraz i uvođenje nedvosmislenije interpretacije termina »uzor« na području povijesti likovnog stvaralaštva.¹⁴

Ubrzo će uslijediti još jedan značajan napis S. Cassona, *Some Modern Sculptors*¹⁵, u kojem se kiparovo ime prepoznaje pod naslovom *A New Movement in Sculpture*. Ustanovljujući umjetnikovu neosjetljivost na vladajuće tendencije u umjetnosti i radove drugih umjetnika, autor napominje kako Meštrović u umjetnosti stvara nove tipove čovjeka heroja. U prvom poglavlju knjige, koje nosi naslov *The Present State of Modern Sculpture. With some Comments on Methods and Aims*, autor kaže da Meštrović označava povratak na koncepciju skulpture kao prikaze duha rase i vremena. On naglašava bitnu razliku Rodinova i Meštrovićeva pristupa skulpturi, i to pojavom izrazito individualnog tipa s jedne i općeg tipa s druge strane – »njegov je rad slavenski više nego osoban... U tom smislu on je pol sasvim odvojen od Rodina egotista.«¹⁶

Koncept skulpture kao prikaza duha rase u svojoj osnovi nije negativan ukoliko se ne koristi u propagandističke svrhe koje, pak, zauzimaju poziciju isključivosti, odnosno poziciju polaganja prava na superiornost.¹⁷ Ipak, odbijanje individualnog tipa u korist prikaza općenitijeg tipa imanent-

tnog jednoj rasi odnosno narodu, a u okviru razrade kiparskog programa, ne bi trebalo biti sporno, već poticajno za daljnje istraživanje kao i povijesnoumjetničku kontekstualizaciju.

S obzirom na problematiku tzv. »pogleda unatrag«, Casson ističe kako su kod Meštrovića »formalizam draperije, konvencija frizura, rigidnost figura ... adaptacija, a ne posudba«. ¹⁸ Slične »adaptacije« postat će nesumnjivim obilježjem razgovora o umjetnikovu djelu kroz čitavo drugo i treće, pa i četvrto desetljeće dvadesetog stoljeća.

Nadalje, u okviru razgovora o uvođenju termina barbarskog u interpretaciji opusa Ivana Meštrovića, nužno je ponovo citirati ovog autora. Meštrović »nam skoro daje apoteozu barbarizma. Meštrović je dao novi tip unutar umjetnosti sa snagom i neposrednošću koju Rodin nikada nije postigao. On je barbarina učinio jednako shvatljivim kao i plemenitim; u starijoj umjetnosti barbarin jedva da je bio više od patetičnog ili brutalnog kurioziteta«. ¹⁹ Svojevrsno primordijalno i energično koje odrednica barbarskog u određenoj mjeri sugerira, našlo je povoljno tlo za reakciju publike i kritike u Velikoj Britaniji. No to nije jedina kvaliteta umjetnikova djela na koju reagira Casson. Pisac osobito pažnju poklanja Meštrovićevoj realizaciji grobne kapele obitelji Račić u Cavtatu. Casson o njoj raspravlja kao o spomeniku sjećanja u kojemu se harmonizira arhitektura i skulptura, simbol i činjenica, povijest i legenda, konvencionalnost i originalnost. Veći broj fotografija istog arhitektonsko-skulpturalnog ostvarenja koristi i W. Aumonier u glasovitoj knjizi *Modern Architectural Sculpture*. ²⁰ Riječ je o knjizi koja skraćenim pregledom moderne skulpture vezane uz arhitektonske projekte naglašava važnost i takva segmenta kiparskog izraza.

Tekstovima koji su se objavljivali u Velikoj Britaniji inicirana su pitanja na koja ni danas ne pronalazimo zadovoljavajućih odgovora. No ponovo postavljena ta će pitanja postati valjane smjernice u procesu shvaćanja uloge Ivana Meštrovića u okviru tendencija koje su se pojavljivale u drugom i trećem desetljeću prošlog stoljeća, a koje će se tek podosta vremena kasnije objediniti nazivnikom art-deco. Jednako tako na izložbama priređivanima u Velikoj Britaniji izmjenjivala su se Meštrovićeva djela koja svojim obilježjima pripadaju dijalogu o ekspresionizmu, drugoj odrednici koja će biti važnom za interpretacijsku nadopunu kiparova opusa.

Naposljetku, važno je istaknuti kako je Meštrovićeva izložba bila izuzetno važan događaj u okviru ionako rijetkih izložbenih djelatnosti u ratnom Londonu. Izlaganje u Muzeju V&A kao i niz drugih predstavljanja u Velikoj Britaniji uzrokovali su interes britanskih kipara za produkciju Ivana Meštrovića. Navedimo tek kipare čija se djelatnost danas pokušava sagledati i ispravno interpretirati, a koji se u svojim tekstovima i umjetničkim ostvarenjima neposredno referiraju na Meštrovića: Gilbert Bayes, Edward Bainbridge Copnall, Ernest Gillick, Alfred Frank Hardiman, Charles Sargeant Jagger, Gilbert Ledward, Charles Wheeler.

Prisjećajući se studentskih dana Charles Wheeler napominje kako je fenomen učenik-učitelj tada bio opća pojava, no taj se fenomen u njegovu slučaju prelomio na jednoj primjedbi

o Meštroviću. Naime profesor Beresford Pite se, u jednom od svojih predavanja, pogrdno osvrnuo na izložbu Ivana Meštrovića. Budući da su Meštrovićeve skulpture u raznim materijalima ostavile dubok dojam na mlađeg autora, Wheeler je namjeravao reagirati na takvu objedu, ali je od toga, zbog daljnjih reperkusija, odustao.

»Od tada osjećam griznju savjesti jer Meštrović je zasigurno jedan od istinskih genija dvadesetog stoljeća.«, navodi Wheeler. ²¹

Moguće je usporediti sličnosti skulptorskih kompozicija tog kipara s djelima iz opusa Ivana Meštrovića.

Istoj generaciji kipara pripada i Charles Sargeant Jagger, koji u svoju knjigu naslovljenu *Modeling and Sculpture in the Making* ²², unutar izbora od dvanaest velikih djela skulpture uvrštava i osvrt na Meštrovićeve Domagojeve strijelce. Autor analizira osnovne strukturne crte djela koje određuju čvrstinu kompozicije koja, prema Jaggerovim riječima, čini ovaj reljef jednom od najuspješnijih kompozicija moderne umjetnosti. O heterogenom karakteru skulptorova interesa svjedoči izbor umjetnina među kojima se primjerice raspoznaju portret Nefertiti, asirijski reljef, Rodinovi Građani Calaisa, primitivna afrička maska, itd.

Prilikom transporta iz Cannesa, gdje ga je Ivan Meštrović oblikovao 1917. godine, u London, gdje će biti izložen u Galeriji Grafton, reljef s prikazom Domagojevih strijelaca se oštetio. ²³ Umjetnik koji je izveo reparatorske radove bio je Gilbert Bayes. Vrlo se vjerojatno Bayes upoznao s Meštrovićevim djelom prije londonske izložbe, i to 1911. godine kada je sudjelovao na velikoj Međunarodnoj izložbi u Rimu. Kako bilo, o fascinaciji Meštrovićevim djelom govore i usporedbe ponekih od njegovih reljefa iz dvadesetih godina prošlog stoljeća s ranijim djelima našeg kipara. ²⁴ U njegovu arhivu u Institutu Henry Moore u Leedsu čuva se album s razglednicama kao i novinski izvadak s tekstom o Meštrovićevoj izložbi u *The Fine Art Society* 1924. godine. Spomenuti album uključuje niz razglednica koje prikazuju kako primjere skulpture iz povijesti, tako i primjere suvremene skulpture. Na hrbtu albuma tintom je velikim slovima ispisano MEŠTROVIC. U albumu motivi Meštrovićevih skulptura zastupljeni su većim brojem razglednica. ²⁵ Fotografije i razglednice s Meštrovićevim djelom mogu se pronaći i u drugim arhivskim fondovima Instituta Henry Moore. Primjerice u arhivu Alfreda Franka Hardimana nalazi se fotografija Meštrovićeva reljefa Kralja Petra Oslobodioca namijenjenog Dubrovniku. S obzirom na polemičke tonove koje je izazvao prikazom konja pri izvedbi spomenika Earlu Haigu u Whitehallu u Londonu, nije neobičan interes tog umjetnika za konjaničku temu Ivana Meštrovića. ²⁶

Nadalje, zanimljivi su primjeri Meštrovićeve prisutnosti u opusu kipara Edwarda Bainbridgea Copnalla o kojima engleski kipar piše u danas još uvijek neobjavljenim djelima. ²⁷ Prije svega zanimljivo je navesti jednu crticu iz njegove biografije pod naslovom *Cycles*, 1960. godine. Riječ je o skulpturi namijenjenoj fasadi zgrade RIBA (*The Royal Institute of British Architects*, 1934.) u Londonu. Bilo je, naime, predviđeno da se na pobočnoj fasadi te zgrade izvede por-

tretna figura sir Christophera Wrena, kao i figure koje bi predstavljale slikara, kipara, inženjera i zanatliju.

»Za povišeno mjesto bočne strane zgrade a za veliku figuru kipara kao model odabrao sam glavu Meštrovića, dalmatinskog kipara, kojega sam smatrao najvećim svjetskim kiparom tog vremena. Vijeće je stavilo primjedbu na moj izbor zamjerajući što on nije Britanac, na što sam rekao kako ću ga pretvoriti u Michelangela, što ih je izgleda zadovoljilo, iako teško da bi i njega mogli smatrati Britancem!«. Bainbridge Copnall nastavlja: »visio sam otprilike 50 stopa ponad prometa i tiho slomio Meštrovićev nos pretvarajući ga tako u Michelangela, dok je ostali dio lica bio slične konstrukcije.«²⁸

Kako bilo, vijest o portretu Ivana Meštrovića na fasadi zgrade RIBA plasirana je u onodobni tisak. Primjerice F. Rutter, autor koji je napisao više osvrti o skulpturi Ivana Meštrovića, navodi kako se radi o portretu sir Christophera Wrena, dok za ostale figure konstatira da predstavljaju sve one anonimne majstore bez kojih je uobličenje arhitekture nemoguće.²⁹

U drugom pisanom i neobjavljenom djelu Edwarda Bainbridgea Copnalla, *History of Twentieth-Century Sculpture* (1970.), Ivan Meštrović zauzima vrlo visoku poziciju, osobito kao umjetnik koji je znao obrađivati kamen i rezbariti direktno u drvu.³⁰ Također je zanimljiv termin kojim opisuje djelatnost Ivana Meštrovića – ekspresivni realizam.³¹ U objavljenoj knjizi *A Sculptor's Manual*, u kratkom poglavlju o draperiji, Bainbridge Copnall ističe važnost studija draperija u povijesti skulpture. Navodi kako takav studij polako nestaje u suvremenim realizacijama, dok uzimanje gotovih šablona draperije njihovo omatanje oko već modeliranog tijela objašnjava pukom željom za brzim efektom. Kao primjere jednostavno dizajniranih draperija navodi Leonarda da Vinci, Michelangela i Meštrovića.³²

Ipak kako se ne bi stekao dojam da se radi o britanskim skulptorima koji nisu uvijek pripadali prevladavajućem interesu istraživanja skulpture dvadesetog stoljeća, svjedoči bilježnica Henryja Moorea, umjetnika kojega s pravom smatramo jednim od najvećih eksperimentatora u razvoju skulpture dvadesetog stoljeća. U bilježnici koja nosi naslov *History of Sculpture – Notes, 1920*, nalazi se crtež rađen po Meštrovićevu djelu. Riječ je o *Pietà*, skulpturi što ju je Meštrović oblikovao u Rimu 1914. godine.

Postavlja se pitanje gdje se Henry Moore mogao susresti s tim djelom Ivana Meštrovića. Malo je vjerojatno da je kipar imao priliku vidjeti djelo prije godine kojom se datira bilježnica, na jednoj od izložaba Ivana Meštrovića priređenih u Velikoj Britaniji. Vjerojatnost postaje tim manja ukoliko se uzme u obzir da je Henry Moore bio angažiran u Prvom svjetskom ratu. Prema podacima iz kataloga Meštrovićevih izložaba u Velikoj Britaniji nije moguće utvrditi da je djelo izloženo nakon završetka termina u V&A.³³ Dakle, može se pretpostaviti kako se Henry Moore posrednim putem susreo s Meštrovićevim djelom, i to vjerojatno vidjevši fotografiju koja je objavljena u *A Monograph*, svesku o Ivanu Meštroviću objavljenom u Londonu 1919. godine. Kao osoba koja

je mogla posredovati interesu mladog Moorea za Meštrovićevo djelo može se izdvojiti Michael Sadler, tadašnji rektor Umjetničke škole u Leedsu, koju je umjetnik pohađao.³⁴

Utjecaj Michaela Sadlera ne bi trebalo podcijeniti. U njegovoj rezidenciji u Leedsu nalazilo se šest Matisseovih djela kupljenih prilikom organiziranja slikarove izložbe u Leicester Galleries u Londonu, 1918. godine. Uz djela Gauguina, Daumiera, Courbeta i mnogih drugih, u zbirci je imao i primjerke afričke umjetnosti. Kao zanimljiv često se ističe njegov posjet Kandinskom 1912. godine, kada je kupio i nekoliko njegovih djela. Posjedovao je vrlo bogatu biblioteku, u kojoj se zasigurno nalazila i monografija Ivana Meštrovića. Veoma je važno naglasiti kako Michael Sadler nije pokazivao sindrom »posesivnog« vlasništva, već je sva djela, kao i biblioteku koju je posjedovao, stavljao na raspolaganje studentima koje je redovito pozivao u posjete te diskutirao s njima o različitim temama.

Michael Sadler se istovremeno divio i Ivanu Meštroviću. Jedna je od zaslužnijih osoba za priređivanje Meštrovićeve izložbe u Leedsu neposredno nakon predstavljanja u V&A Museumu, odnosno zaslužan je za organizaciju predavanja o Meštroviću u istom gradu.³⁵ Za okvir ovog teksta znakovito je da su ga se posebno dojmila kiparova djela sakralne tematike, pa je i istaknuo Meštrovića kao ponajboljeg religioznog kipari nakon renesanse.³⁶

Kako bilo, mnogi biografi Henryja Moorea spominju važnost direktnih susreta Michaela Sadlera i mladog umjetnika, koji su pak polučili kiparove fascinacije tim važnim protagonistom kulturnog života u Leedsu.³⁷

Nikako ne treba zaboraviti osobni afinitet Moorea prema djelu koje se inače izdvaja kao vrsno u cjelokupnu Meštrovićevu opusu. Kompozicija se sastoji od tri lika. U prednjem pogledu figura Krista povezuje vertikale dvaju likova koji tuguju nad njegovim mrtvim tijelom. Površina Kristova golog tijela nije prekinuta naborima perizome. »Izdušenost« njegova tijela izrazitije se evidentira u bočnom pogledu. Dvojnno usmjerenje vertikala tugujućih likova jače je izražena u stražnjem pogledu na skulpturu, u kojemu se, osim načinom obrade njihove odjeće, dva lika diferenciraju i naborima draperije među njihovim tijelima. Dvojnno je posebice izražena u suprotnom usmjerenju njihovih glava. Ta dvojnno ne raspinje nelagodno pogled, već stavlja naglasak na dvije teme kojima je Kristovo tijelo neposredan referent: temu majčinske ljubavi, koja se u prednjem pogledu uobličava u susret s glavom mrtvog sina (nabori Bogorodičine marame stječu se u zoni otvorenih, usta Kristovih!), i temu dedikacije, koja se uobličava u susretu učenikove glave s Kristovom rukom (gotovo androgini Ivan podržava objema rukama Kristovu podlakticu cjelivajući ju!).

Važno bi bilo navesti sadržaj bilježnice unutar kojeg pronalazimo taj Mooreov crtež. Naime u bilježnici se nalaze zapisi Henryja Moorea o povijesti velikih civilizacija kao i pregled razvoja skulpture prema stanovitoj literaturi. Govori se o grčkoj skulpturi, akcentuiraju poneki od talijanskih umjetnika renesanse, manirizma i baroka, dok posebno mjesto zauzima Michelangelo. Tu su potom i bilješke o arhitekton-

skim profilacijama. Sve navedeno govori o ozbiljnosti Moreova studija umjetnosti. Upravo unutar takva teksta, no bez pisane napomene, nalazi se i crtež prema djelu Ivana Meštrovića.

Ovim se tekstom ne iscrpljuje sav materijal koji se nalazi u britanskim arhivima odnosno bibliotekama, a zbog ograničenosti prostora ne donose se pobliže morfološke usporedbe na temelju kojih je moguće iščitati neposredan utjecaj što ga je Ivan Meštrović imao na skulptorsku produkciju u Velikoj Britaniji. Ipak pokazano je dostatno materijala kojim bi se mogla dati drugačija interpretacija Meštrovićeva djela, ne samo unutar dijaloga s britanskim autorima, već i u pristupima vrednovanja njegova djela u kontekstu razvoja skulpture dvadesetog stoljeća.

Bilješke

1
Zahvaljujem osoblju Instituta Henry Moore u Leedsu na iskazanoj pomoći prilikom istraživanja. Osobito zahvaljujem Penelope Curtis, Jonu Woodu, Martini Droth, Victoriji Worsley. Tema istraživanja potaknuta je i recentno objavljenim tekstovima o Ivanu Meštroviću autorice ELIZABETH CLEGG, Meštrović, England and the Great War, u: *The Burlington Magazine*, December 2002; »A warrior fallen in a just cause«: a rediscovered Meštrović »Descent from the cross«, u: *The Burlington Magazine*, December 2004. Tekstom se ne navode autori koji su sudjelovali u nastanku Meštrovićeve londonske monografije objavljene 1919. godine (John Lavery, James Bone, Ernest H. R. Collings, R. W. Seton Watson), već se tematiziraju manje poznati tekstovi autora koji se nisu dovoljno ili uopće doveli u kontekst Meštrovićeva imena, a koji su neophodni za sagledavanje kiparove cjelovitije recepcije u britanskom kulturnom ambijentu.

2
XXXV Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession, Beč, 1910.; Esposizione di Roma, Rim, 1911.

3
EZRA POUND, Gaudier-Brzeska, *A Memoir*, London, 1916. (Korištena je edicija objavljena 1960.)

4
EZRA POUND (bilj. 3), 124.
»We are, I think, getting sick of the glorification of energetic stupidity. Vienna, Mestrovic, etc., etc. (there are worse forms). The art of the stupid, by the stupid, for the stupid is not all-sufficient.«

5
EZRA POUND (bilj. 3), 90.
»The vorticist has not this curious tic for destroying past glories. ... We do not desire to evade comparison with the past. We prefer that the comparison be made by some intelligent person whose idea of 'the tradition' is not limited by the conventional taste of four or five centuries and one continent.«

6
JON WOOD, Heads and Tales: Gaudier-Brzeska's Hieratic Head of Ezra Pound and the making of an avant-garde homage, u: *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1830*, (ur.) David J. Getsy Ashgate, UK, 2004., 191-217.

7
JACOB EPSTEIN, Let There Be Sculpture, *The Autobiography of Jacob Epstein*, London, Readers Union Limited, 1942.

8
JACOB EPSTEIN (bilj. 7), 222.
»I say stylist in the sense that he can easily imitate any style or period he sets his hand to. Sometimes he is Assyrian, often early Greek, then Gothic or Rodinesque. He swept England and America off its feet, and was hailed as a heaven-sent genius, aided largely by a picturesque Balkan appearance of beard and hair. For some time the inner emptiness of his heroically gesticulating groups and figures was not discerned, and anyone who dared say he was not another Michelangelo was looked at askance. Since that period Meštrović has taken more or less a back seat, and even his name, once so well known, would, I think, go unrecognised even amongst sculptors.«

9
U Fotoarhivu George Eastman House – International Museum of Photography and Film (Rochester, NY), kao poklon Alvina Langdona Coburna, nalazi se šest fotografskih portreta Ivana Meštrovića (inv. br.: 72:0009:0085 – 72:0009:0090).

10
IVAN MEŠTROVIĆ, Mikelandelo, u: *Nova Evropa*, 9. i 10./XIV (1926.), 243-256, 244.

»Osim toga, ja ova razmatranja 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 zasje ne samo svojom snagom i vještinom, nego da se uvjere u kakvu su grijehu, i kakvo svetogrđe prave u centrima kulture, kad oponašaju u svojoj perverznoj čak i divljačkoj crnačkoj plastiku poslije Michelangela, kao oni njihovi savremenici koji uživaju u crnačkoj 'muzici' poslije Betovena.«

11
U katalogu tiskanom prigodom izložbe u V&A Museumu objavljene su fotografije Meštrovićevih djela tog fotografa. Sedam fotografija tiskano je, potom, u Monografiji Ivana Meštrovića objavljenoj u Londonu 1919. godine. Hoppéov fotografski portret Ivana Meštrovića objavljen je u katalogu izložbe priređene u Fine Art Society u Londonu 1924. godine.

12
KINETON PARKES, Sculpture of to-day (Continent of Europe), volume II, London, 1921.

13
KINETON PARKES (bilj. 12), 217-218.
»Even the greatest artists have been unable to escape tradition, and the smallest have derived their style from the inspiration of the primitives who went before, avoiding the obviously fine work which would have been of greater use to them. It is a feature of the artists of the first line that they accepted only the first-rate in the tradition of their art. There is nothing wrong with primitive work in itself, it only becomes so when it is wrong-headedly accepted, even sought after, as an inspiration by men who are not primitive, but only decadent and imitative. Influence is not the same thing as imitation. ... when he absorbs an interest he adds to it. A small artists cannot do this.«

14

Iako pobuđuje znatiželju, potrebno je imati na umu kako Kineton Parkes pokazuje izrazito nerazumijevanje skulptorske problematike koju je obrađivao primjerice Henri Matisse, umjetnik bez čijih je antologijskih djela nemoguće sastaviti cjeloviti prikaz razvoja skulpture dvadesetog stoljeća.

15

STANLEY CASSON, *Some Modern Sculptors*, London, 1928.

16

STANLEY CASSON (bilj. 15), 6.

»His work is Slavonic rather than personal ... In this respect he is poles asunder from Rodin the egotist.«

17

To su pozicije opresivnih ideologija koje su bile uzrokom mnogih zala u dvadesetom stoljeću.

18

STANLEY CASSON (bilj. 15), 61.

»The formalism of drapery, the conventions of hair, the rigidity of figure ... is adaption, not borrowing.«

19

STANLEY CASSON (bilj. 15), 62-63.

»... he gives us almost the apotheosis of the barbarian ... Meštrović has given a new type to art with a power and directness that Rodin never achieved. He has made the barbarian both intelligible and noble: in ancient art the barbarian was hardly ever more than a pathetic or a brutal curiosity.«

20

WILLIAM AUMONIER, *Modern Architectural Sculpture*, London, 1930.

21

CHARLES WHEELER, *High Relief The Autobiography of Sir Charles Wheeler, sculptor*, Glasgow, 1968., 36.

22

CHARLES SARGEANT JAGGER, *Modelling and Sculpture in the Making*, London, 1935.

23

Ivan Meštrović, A Monograph, (ur.) Milan Ćurčin, Williams & Norgate, London, 1919.

24

Reljef Gilberta Bayesa *Pouring Concrete*, namijenjen za Pavilion of the Concrete Utilities Bureau, Wembley Exhibition, 1924., može se usporediti s reljefima Ivana Meštrovića, nastalima u Beogradu 1913. godine, na kojima je kipar primijenio metodu direktnog rezanja u gipsu.

25

Osim Meštrovićeva fotografskog portreta na kojem je ispisano *le grand et celebre sculpteur serbe*, ostale razglednice određene su sljedećim naslovima: *Widows*, *Head of Milosh*, *Srdj*, *Caryatides*, *The Slave*, *Study for Marko*, *My Mother*, *Milosh*, *Milosh – Fragment*, *Sphinx*, *Caryatides*, *Head of Marko*, *Widow and Child*.

26

Na poleđini fotografije piše: *Ragusa Wall Monument at N. Gate to Old Town*; Arhiv Alfreda Franka Hardimana, Henry Moore Institute Archive, Leeds.

27

Korištenje citata iz neobjavljenih knjiga E. Bainbridgea Copnalla (*Autobiography »Cycles«*, *A Guide to Twentieth-Century Sculpture*

re) omogućeno je dozvolom Copnall Estatea, odnosno ljubaznošću Leeds Museums and Galleries (Henry Moore Institute Archive).

28

EDWARD BAINBRIDGE COPNALL, *Autobiography »Cycles«*, pisano strojem, neobjavljeno (vl.: Henry Moore Institute Archive, Leeds), 68.

»Than again for my large figure of the sculptor on the side elevation I had taken for my model the head of Meštrović, the Dalmatian sculptor, whom I thought the greatest sculptor in the world of that era. The Council objected to this as he was not British, so I said that I would turn him into Michelangelo, which seemed to please them, although he could hardly have been called British! The scaffolding being half struck by this time, I had a ladder fixed from top of the scaffolding and secured through the windows and mounting to the top of the ladder I tied myself on with a rope about my waist and leaned back over Weymouth Street, approximately 50 ft. above the traffic and calmly broke Meštrović's nose thereby turning him into Michelangelo, the rest of his face being similar in construction. I was watched by Muriel and others from down below, Muriel being scared out of her life that I would fall.«

29

FRANK RUTTER, *Sculpture as Decoration*, u: *Christian Science Monitor*, 27. listopada 1934.

30

Prepoznavanje relevantnosti Meštrovićeva djela unutar diskursa o tehničkim i estetičkim pregnućima u domeni suvremene skulpture donosi KINETON PARKES (*The Art of Carved Sculpture*, Volume II, London 1931.) i HERBERT MARYON (*Modern Sculpture: Its Methods and Ideals*, London 1933.).

31

EDWARD BAINBRIDGE COPNALL, *A Guide to Twentieth-Century Sculpture*, pisano strojem, neobjavljeno (vl.: Henry Moore Institute Archive, Leeds), 5.

32

EDWARD BAINBRIDGE COPNALL, *A Sculptor's Manual*, Oxford-New York-Toronto-Sidney-Braunschweig, Pergamon press, 1971., 78-79.

33

U katalogu izložbe priređenoj u V&A Museumu navodi se brončano djelo naslovljeno *Pietà*. No na onodobnim fotografijama likovnog postava moguće je razabrati kako je, unutar jedne od vitrina, izloženo djelo u gipsu i to zajedno sa skulpturama iz istoga vremena.

34

Na Umjetničkoj školi u Leedsu Henry Moore je boravio od 1919. do 1921. godine.

35

Izložba se održala u Centralnoj dvorani *The Leeds Art Gallery*. Prije samog izložbenog termina, Dimitrije Mitrinović je na Sveučilištu u Leedsu, održao predavanje kojemu su nazočili Ivan i Ruža Meštrović, kao i njihov bliski prijatelj Milan Marjanović. U pismu (Leeds City Art Gallery, letter files) što ga je 2. rujna 1915. godine Eric Maclagan uputio Michaelu Sadleru navodi se sljedeći popis radova koji bi se mogli izložiti u Leedsu: »The Christ Crucified«, »The cut plaster reliefs of the Annunciation, Christ and the woman of Samaria, and the Holy Trinity« (reljefi nastali u Beogradu 1913., op.a.), »The two narrow upright wood reliefs« (Mladić i Djevojka, drveni reljefi oblikovani u Rimu 1914., op.a.), »The black marble bust of his wife«, »The small bronze relief of the Pietà and the

small bronze study for the Pylon figure« (Pietà, reljef, 1914. i Kri-lata ženska figura, 1908/09., op.a.). Ukoliko bi ovaj broj od šest reljefa i tri pune plastike bilo nedovoljan da se popuni izložbeni prostor, Maclagan predlaže sljedeću nadopunu: »One bronze seated figure of a woman – life size, no arms« (Rožena Zátková), »The large wood caryatid«. Nadalje, Maclagan sugerira upotpunjavanje izložbe fotografijama najboljih od djela koja su bila izložena u Londonu. Prema drugom pismu (Leeds City Art Gallery, letter files), kojega 7. rujna Eric Maclagan upućuje Franku Rutteru, upozorava se na potrebu osiguravanja umjetnina, što nije bilo slučaj s umjetninama koje su iz Londona otišle na izložbu u Glasgow (*Exhibition of Works of Ivan Meštrović*, Royal Glasgow Institute of Fine Art). Kako je navedeno, Ivan Meštrović nije htio da se djela osiguraju.

Budući da nije publiciran popratni katalog, ne možemo sa sigurnošću tvrditi kakav je bio konačan izbor radova. Ipak, u novinskim izvještajima poseban se naglasak stavlja na Raspelo, gipsane reljefe, portret gospođe i Karijatidu, tako da su ta djela zasigurno bila izložena. Isti izvještaji spominju izlaganje fotografije, kao i katalog izložbe u V&A Museuma koji je bio dostupan publici (vidjeti: Meštrović's Sculpture at the Leeds Art Gallery, u: *The Yorkshire Post*, 9. prosinca 1915.).

36

Ivan Meštrović in Leeds, Serbian Sculptor's Message, Ideals of the Southern Slavs, u: *Yorkshire Observer*, 6. listopada 1915.

»In you«, added Mr. Sadler, »we salute the greatest sculptor of religious sculpture since the Renaissance.«

37

W.T. OLIVER, Sadler as Art Collector, u: *Michael Sadler*, Leeds, University Gallery, 1989., 17-22, 17.

Summary

Dalibor Prančević

The Reaction of British Public to the Art of Ivan Meštrović after the Exhibition at Victoria & Albert Museum

The solo exhibition of Ivan Meštrović at V&A Museum in London, which took place in 1915, undoubtedly had a great echo and was significant for the reception of his art in Great Britain. Numerous reviews were published in a wide range of genres, from exhibition reports to extensive debates on its political and artistic context. Especially important are those texts that evaluated Meštrović in the context of contemporary sculpture as such, mostly written as late as two decades after the exhibition.

Among the numerous titles, one should particularly mention the monograph on Henry Gaudier Brzeska written by E. Pound, in which Ivan Meštrović is incidentally mentioned in a very negative context (*A Memoir; Gaudier-Brzeska*,

London, 1916). However, this negatively intoned comment may be understood today as an indicator of the attention that Meštrović had attracted. Sculptor J. Epstein likewise predicted Meštrović's fall into oblivion in his autobiography (*Let There Be Sculpture: The Autobiography of Jacob Epstein*, London, 1942).

However, K. Parkes offered a more comprehensive picture of Meštrović's activity and exhibition in his book on *Sculpture of To-day (Volume III/ Continent of Europe*, London, 1921), in which he positively evaluated the artistic achievements of the sculptor. It was soon followed by another important text: *Some Modern Sculptors* by S. Casson (London 1928), in which Meštrović's name is found under the title *A New Movement in Sculpture*. Discussing the sculptor's insensibility to the prevailing tendencies in art and the work of other artists, the author stated that Meštrović had created a new type of heroic man. Special attention was given to the Račić Memorial in Cavtat. W. Aumonier included a large number of photographs showing this masterpiece of architecture and sculpture in his famous book on *Modern Architectural Sculpture* (London, 1930).

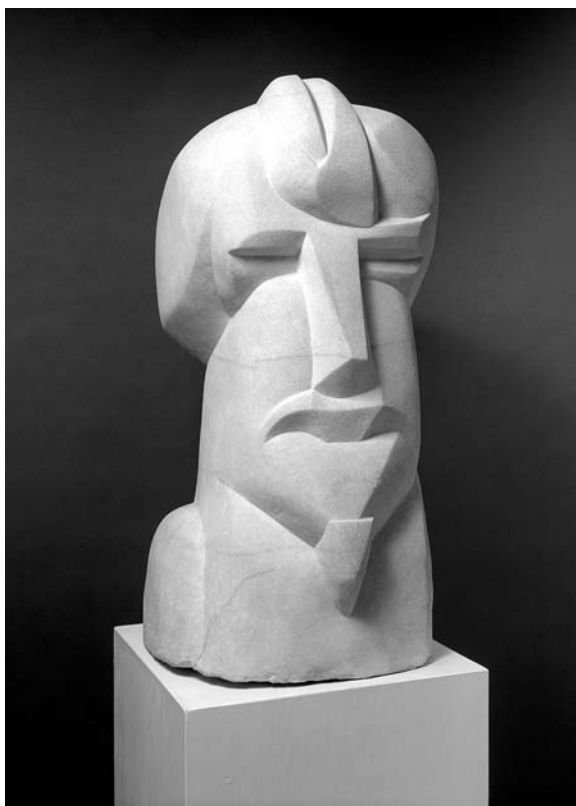
The relevance of Meštrović's work was further recognized in a study on technical and aesthetic endeavours in the domain of contemporary sculpture by K. Parkes (*The Art of Carved Sculpture*, Vol. II, London, 1931) and by H. Maryon (*Modern Sculpture: Its Methods and Ideals*, London, 1933).

Eventually, it is important to note that Meštrović's exhibition in London was a significant event because of the scarcity of sculpture exhibitions. The exhibition at V&A Museum and a number of others in Great Britain awoke the interest of British sculptors for Meštrović's art. Among those whose activity is currently being reconsidered and reinterpreted, and who have directly referred to Meštrović in their texts or their art, one should name the following: Gilbert Bayes, Edward Bainbridge Copnall, Ernest Gillick, Alfred Frank Hardiman, Charles Sargeant Jagger, Gilbert Ledward, and Charles Wheeler.

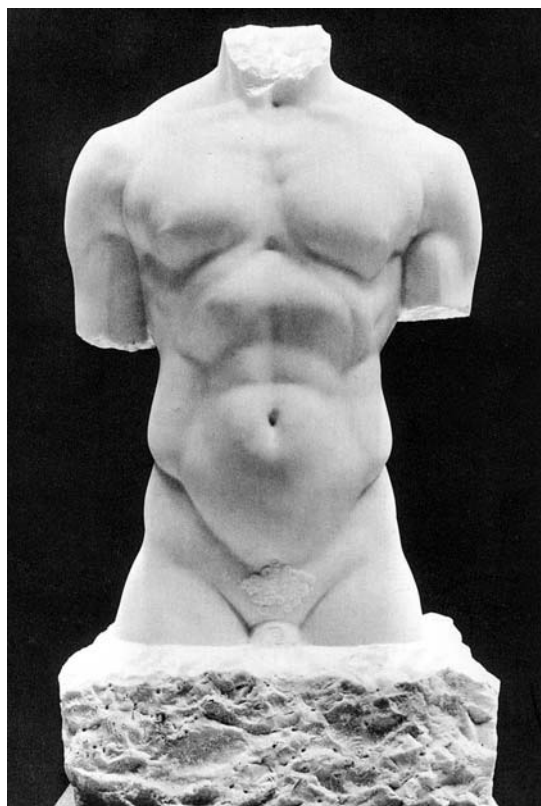
However, we are not speaking here only of those sculptors who have rarely attracted the interest of 20th-century researchers. In a sketchbook of Henry Moore, one can find a drawing made after Meštrović's sculpture (*History of Sculpture – Notes*, 1920). This example is significant because it shows that the work of our sculptor could intrigue one of the greatest experimenters in the 20th-century history of sculpture.

The presented material is preserved at the Henry Moore Institute in Leeds, in the *Special Collection* of its library and the associated archive.

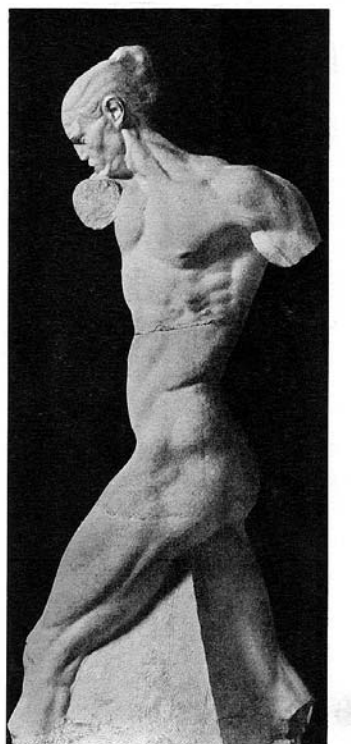
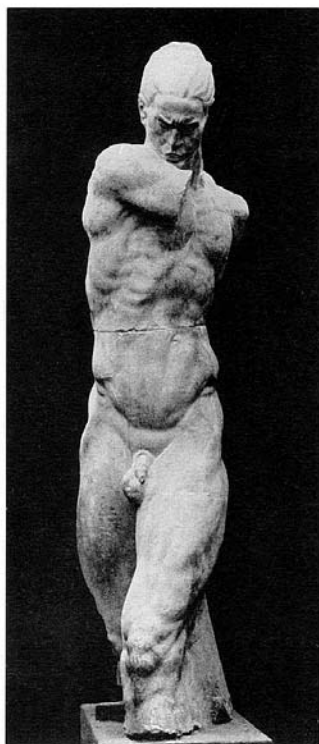
The author stayed at the Institute in Leeds as a visiting researcher in the period from 15 July to 13 August 2005.



Henry Gaudier-Brzeska: Hijeratska glava Ezre Pounda, mramor, 1914. Fotografija objavljena dozvolom i ljubaznošću RDN and PRN Foundation, Dallas, Texas. Fotograf: David Heald. Nasher Sculpture Centre, Dallas, Texas.



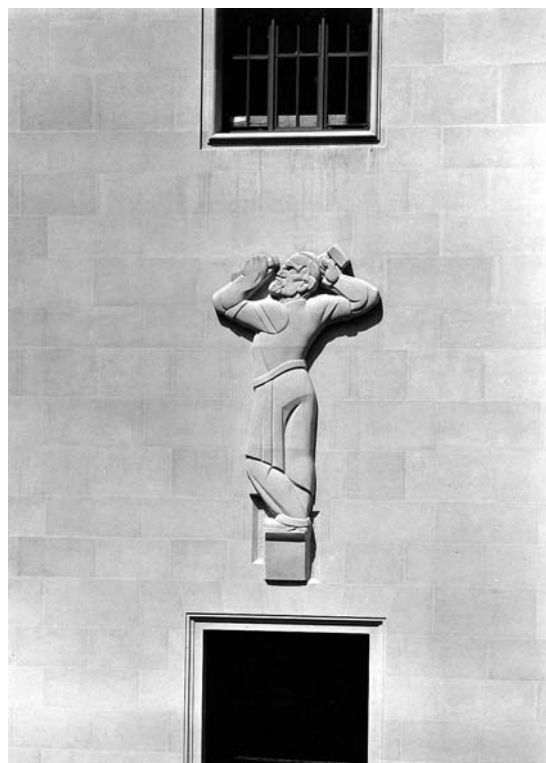
Ivan Meštrović: Banović Strahinja, mramor, 1908. Fundacija Ivana Meštrovića, Fototeka Galerije Ivana Meštrovića, Split.



Ivan Meštrović: Miloš Obilić, gips, 1908. Fundacija Ivana Meštrovića, Fototeka Galerije Ivana Meštrovića, Split.



Jacob Epstein: Andeo Navještenja, gips. Objavljeno ljubaznošću Leeds Museums and Galleries (Henry Moore Institute Archive)



Edward Bainbridge Copnall: Figura skulptura. Objavljeno dozvolom i ljubaznošću RIBA Library Photographs Collection, London



Henry Moore: Pietà (prema djelu Ivana Meštrovića), olovka na papiru, 1920. (inv. br. HMF 20(28)). Crtež je objavljen dozvolom i ljubaznošću The Henry Moore Foundation.



Ivan Meštrović: Pietà, gips, 1914. Fundacija Ivana Meštrovića, Fototeka Atelijera Meštrović, Zagreb

