

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS
DE LA R.S.F.Y.

INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

XXI



BELGRADE
1990

BALCANICA XXI, Beograd 1990, 1—411.



Марина АДАМОВИЋ
Балканолошки институт САНУ
Београд

„НАЦИОНАЛНА УМЕТНОСТ“ НА СВЕТСКОЈ ИЗЛОЖБИ У РИМУ 1911. ГОДИНЕ — УМЕТНОСТ И ПОЛИТИКА

У европским оквирима, крај XIX и прва деценија XX века период је грозничавог истраживачког рада, испуњен брзим смењивањем поетика, оснивањем и распадањем уметничких група, првим теоретско-филозофским тумачењима властите уметничке праксе, бучним манифестима у којима се руше стари и излажу нови програми. Тај интелектуални и стваралачки немир извео је уметност из спокоја вечно лепог и наметнуо јој драму људског постојања, пророчки најављујући прво суочавање модерне европске цивилизације с могућношћу свеопште катаклизме. Појам авангарде, о којој је у овом случају реч, дефинисан је супротстављањем утврђеној форми, стереотипном уметничком исказу, што посредно значи и супротстављањем друштвеном устројству које је носилац таквог исказа. С друге стране, светска изложба је, по својој суштини, институционализован вид исказивања друштвене моћи. Државно иступање на међународној сцени захтева да нација буде представљена на најрепрезентативнији могући начин, а то углавном подразумева званично прихваћене, неприкосновене вредности. У том погледу ни Светска изложба у Риму 1911. године није значила никакав изузетак. Њоме је Италија, после неколико година припрема, прослављала педесетогодишњицу свога политичког уједињења. Италијанима је упућен проглас (јануара 1908) „у име Италије, њеног ускрснућа у трећу цивилизацију“,¹ с позивом да учествују у прослави. Сама Италија се тек на Првом венецијанској бијеналу (1895) шире упознаје са општеевропским токовима: доминантна је симболистичко-сецесионистичка струја

¹ Италијански документ од 15. јануара 1908, Архив Србије, Министарство просвете ф. 66, р. 78/1911. Овом приликом се захваљујем Драгутину Тошићу што ми је уступио на коришћење објављену и необјављену грађу о Римској изложби из Архива Србије у Београду.

од Морао преко Штука до Климта. После векова доминације европском уметничком сценом, Италија је у XIX веку запала у апатичност и духовну инертност. Часопис „Југенд“ је одлучујуће деловао на италијанску свест о властитом инфериорном положају у односу на европску уметност, побудивши настојање обојено политизованим национализмом да се то стање превазиђе. Папинијев „La Voce“ (1908) истиче да „наш циљ није само да Италију поново повежемо са европском културом, већ и да јој повратимо свест о њеној властитој култури“.² Но, упркос Маринетијевом футуристичком програму из 1909. и њиме инспирисаном манифесту италијанских сликара, „изгледа да је једино импресионизам био цењен правац“,³ и управо су италијански уметници тог опредељења представљали у Риму земљу домаћина.

Програм тог патриотског славља обухватао је низ изложби (уметничких, етнолошких, археолошких), концерата, драмских представа, спортских утакмица, конгреса с темама из науке, културе, привреде. Његова реализација пала је у део посебним секцијама, а поред Рима, домаћини су били Торино (привредна изложба) и Фиренца (изложба цвећа и италијанског портрета).

Општи правилник који се тицао међународне изложбе садржао је, између осталог, и ове услове: излагаће се слике, скулптуре, цртежи и графика, и то у међународним салама, салама италијанске и стране уметности и у посебним павиљонима.⁴

Исте 1908. године Италија је упутила позиве извесном броју земаља, међу којима се налазила и Србија. Испрва недовољно ажурно, Министарство просвете не узима позив у разматрање, а у октобру закључује да не постоје могућности за учешће на изложби.⁵ Међутим, објава анексије Босне и Херцеговине исте године (7. октобра односно 24. септембра по ст. календару) могла је бити непосредан повод да се, после извесног времена, када су се узбуђења стишала, поново размотри могућност учешћа на изложби, и то у сложенијем политичком контексту. Како је Италија обележавала годишњицу уједињења и тиме прослави давала изразито патриотски тон, Министарство спољних дела обнавља свој предлог (31. августа 1909) желећи да се Србија као суверена и самостална држава ипак појави на међународној сцени. Љуба Стојановић, министар просвете, овога пута у року од три дана извештава

² W. Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, London 1965, 104.

³ К. Амброзић, *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, ЗРМ III, Београд 1962, 252.

⁴ Италијански документ, Мин. просвете ф. 66, р. 78/1911.

⁵ А. Тошић, *Учешће Србије на изложби у Риму 1911. у извештају архивске грађе*, ЗЛУМС 16, Нови Сад 1980, 344. (Документ од 17. октобра 1908.)

о својој позитивној одлуци. Убрзо се оснива и одбор сачињен од највиђенијих интелектуалаца и признатих уметника (М Валтровић, А. Стевановић, Б. Поповић, С. Зорић, Ј. Томић, Н. Вулић, Д. Борбевећ, М. Рувидић, С. Станојевић, М. Васић, В. Петковић, Д. Протић, Б. Јовановић, У. Предић и М. Мурат). Но како је накнадно утврђено да се од позваних земаља не очекује учешће на археолошкој и етнографској изложби и да „отпада изложба предисторијска, српска средњевековна — архитектонско-сликарска, српска средњевековно-историјска“,⁶ пришло се образовању другог одбора, у којем су преовлађивали уметници или уметнички стручњаци (С. Тодоровић, Н. Вулић, М. Васић, У. Предић, М. Мурат, Б. Јовановић). Томе претходи представка Српског уметничког удружења којом се тражи да у одбор, поред већ увршћених чланова „Ладе“, убу и његови представници,⁷ те се тако појављује Стева Тодоровић. Непосредно потом Валтровић подноси оставку правдајући се болешћу; неколико дана касније оставку, која није уважена, подноси и Урош Предић. Држећи да је „бесплодно и мало успешно наше фитурисање у реду културних народа, док у ствари оскудевамо у најпотребнијим установама за негу уметности у нашој отаџбини“, те да ће то бити оправдано тек када „доведемо ствари толико у ред да се без зазора можемо показати злораду или подругљиву туђину“,⁸ Урош Предић се одлучује на повлачење. Одбор јануара 1910. одлучује да „све познатије српске сликаре и вајаре“ обавести о изложби, а већ месец дана касније стиже одговор српске секције „Ладе“ која тражи, између осталог, да има своје засебно одељење и да избор и постављање радова обави само друштво. Потом стиже и одговор Српског уметничког удружења,⁹ не тако захтевно интониран, с молбом за материјалну помоћ ради што бољих припрема за изложбу.

Министарство се почиње занимати и за то колико је додељено простора српским уметницима у међународном павиљону, који је, по нацрту „цењеног архитекте Бацанија, већ саграђен у близини историјске виле Боргезе“.¹⁰ Тада се (средњом 1910) први пут у документима говори и о могућности учешћа Ивана Мештровића. У исто време се о томе почиње писати и у штампани, углавном београдској и загребачкој. Шпиро Боцарић се пита у ком ће павиљону излагати „аустријски и угарски Хрвати, Словенци и Срби?“ Сматрајући да је бесмисле-

⁶ Документ од 4. децембра 1909; потписали А. Стевановић и Н. Вулић.

⁷ Чланови: С. Тодоровић, Б. Миловановић, П. Раносовић, М. Миловановић, П. Вучетић, Д. Глишић, Ј. Пешић, Н. Петровић, Ј. Кашански, Н. Јерemiћ, А. Секулић и А. Лазаревић.

⁸ Писмо објављено у: А. Тошић, *Једна оставка Уроша Предића*, Зборник Филозофског факултета XIV-1, Београд 1979.

⁹ А. Тошић, *Учешће Србије...*, 358.

¹⁰ Италијански документ са програмом изложбе.

но културно цепање југословенских уметника, он каже: „И док би се с једне стране подијепала једна те иста умјетност, с друге би се стране створила нова, политичка умјетност која у ствари и не би могла да постоји.“ Поздрављајући одлуку хрватских уметника (он, додуше, помине и словеначке) „да своје радове изложе са Србима“, држи да је то „јасан доказ да је наше културно уједињење и међусобно пошмагање јака животна потреба“.¹¹ Наводи се у штампи да је Супило у Сабору ставио влади интерпелацију питајући „је ли истина да ће (...) хрватски умјетници изложити у мађарском павиљону и кани ли влада у том случају штогод учинити“,¹² па се износи претпоставка да ће Мештровић излагати „по свој прилици у српском павиљону“.¹³ Београдска „Штампа“ сматра Мештровића већим од Вука, доносећи податак да се „пријавио нашој влади (...) са жељом да своје и својих пријатеља радове изложи у српском одељењу“. Даље се каже: „Непојимање дужности и несхватање важности драгоценог момента спречили су нашу владу да све до данас не одреди потребна средства за подизање српског павиљона. (...) На место тога Србија и њени умјетници добиће места у међународном павиљону.“¹⁴

Поводом могућег Мештровићевог учешћа каже се да је он „у Бечу у српском друштву исказао то као своју жељу (...). А формалну понуду поднеће тек сада, из Загреба (...). Његово је тврдо уверење, да он као Далматинац, стојећи на становишту народног јединства Срба и Хрвата, не може пред туђим светом изаћи као Аустријанац“.¹⁵ При том Мештровић захтева „да може сам одредити како да се унесе у план српског павиљона простор за његове скулптуре, и да их он сам може у Риму наместити“.¹⁶ Документи с почетка 1911. године сведоче о томе да је Мештровић остварио свој захтев, јер „сву унутарњу обраду и декорисање, извршиће г. Бајаловић са г. Мештровићем, скулптором, на лицу места“.¹⁷

Стева Тодоровић одлази у Рим, одакле се враћа до те мере обесхрабрен да нуди оставку. Септембра 1910. извештава да „се у самој палати не може добити веће место од 74 к. метра. Ово је минијатура према тражењу г. Мештровића и другова у 1200 к. м.“ Његово жаљење повећава чињеница што се позиву нису одазвали Роксандић, Коњарек, „наш отлични сликар“ Паја Јовановић, Риста и Бета Вукановић, те закључује да је „боље

¹¹ Ш. Боцарић, *Пред римску изложбу*, „Босанска вила“ бр. 20 и 22, 1910, 323—324.

¹² (А. Милчиновић), „Савременик“ бр. 6, 1910, 466.

¹³ Исто, 467.

¹⁴ М., *Србија и Мештровић*, „Штампа“ бр. 258, 1910, 1.

¹⁵ Мештровић о свом излагању у српском одељењу, „Ново време“ бр. 118, 1910.

¹⁶ Исто.

¹⁷ А. Тошић, *нав. дело*, 367.

неизлазити на велику светску утакмицу кад се неможе скупити оно што је најбоље у Српству“.¹⁸ Убрзо после тога, С. Тодоровић предлаже подизање посебног павиљона као „једини начин да се отклони препона на коју је наишло питање о учествовању (...) на Међународној Римској изложби“. Најзад је решено да се тај павиљон и подигне. Наместо Николе Вулића, у одбор стога улази архитекта Петар Бајаловић (октобра 1910), спреман да начини скице, и то „без награде“. Ток припрема за изложбу наводи на закључак да је у доношењу одлуке о подизању павиљона пресудан значај имало пријављивање групе хрватских уметника с Иваном Мештровићем на челу. Мада се у једном документу помиње да додељени простор не би био довољан ни за саме српске уметнике, могло би се с разлогом претпоставити да су одлучивали и политички мотиви. Наиме, била је то прилика да се у свету огласе југословенске уједињитељске идеје које су анексијом Босне и Херцеговине доживеле велики ударац. При том се атмосфера италијанског патриотског славља подударала са значењем које би овакав југословенски иступ имао.

Тако је зидање павиљона отпочело тек крајем јануара, а завршено је очигледно у рекордном року, јер је изложба (на чијем је постављању радио Марко Мурат) за новинаре отворена већ 27. марта. Но тај „рекордни“ рок стајао је српску државу непредвидених трошкова, те се још у 1912. годину протежу писма и дописи којима се покушавају истерати нека потраживања. Изложба је затворена 7. децембра, а „предузимач, који је градио павиљон у Риму, забрањено је паковање изложених предмета тражећи новац или бар јемство, да ће му се новац исплатити“.¹⁹ Рекло би се да је Мештровићев обимни циклус од седамдесетак скулптура био један од узрока великог повећања трошкова: „унутрашњи украс због смештаја Мештровићевих 90 објеката, стао је тродругло (...), купула над образцем Краљевића Марка само статуа на коњу преко 5. метара висока захтевала је много вишу купулу, уметање релијева, око 80 постамента начињено за штатуне. За Каријатиде подигнут архитевра (...). Осим свега овога увидело се да на фасади која је проста треба нечим украсити. То је г. Мештровић пристао да изради три фигуре у типсу, величине 3. метра и великог лава у дну рампе из чије челоусти да жуља вода бесплатно, само да одбор плати материјал.“²⁰

! „Дневни лист“ коначно јавља: „Јуче по подне свечано су отворени више страних павиљона (...) међу којима и српски (...) у присуству краља и краљице.“²¹

¹⁸ Исто, 362.

¹⁹ Исто, 376.

²⁰ Исто, 374—375.

²¹ „Дневни лист“ бр. 100, 12. април 1911, 3.

Изложити у Српском павиљону није хрватским уметницима било нимало лако: „Почетком вељаче је одј. претст. Амруш стао да се (...) пропиткује за имена оних Хрвата, који ће изложити у Риму (...) Згражао се је како могу Хрвати да судјелују у павиљону српском, те је налазио посве схватљивим, што Југославенска (!) академија не даје Рачкому слике 'Ахеронт' за изложбу (...) Сликари Бабић је једва спасио своју штипендију (...). Сликари Кризан је био позван влади (...) да стави увјете под којима не би излагао у Риму (...). (...) не излаже нити један умјетник који је у било каквој од владе зависној служби (...)“²² Током фебруара месеца 1911, водила се полемика између загребачког „Обзора“ и мађарског „Az Est“ а око права хрватских уметника да не излажу у оквиру угарског одељења. „Az Est“ сматра „да се мора најстроже истражити, може ли се дозволити, да поданици круне св. Стјепана излажу у павиљону краљевине Србије, и то онда, кад им ваља да репрезентирају пред иноземством“, тим пре што је Угарска „великим материјалним жртвама доприниела томе, да хрватска умјетност данас стоји на европском нивоу (...). Лист тражи угарску владу, да она угуши тај демонстративни покушај, ну да уједно развиди, да ли је Хрватима почињена какова повреда *in jure*.“²³ „Обзор“ је енергично порекао угарску тврдњу да је Хрватима нуђено да излажу у засебном одељењу, као и изјаву о мађарској „дарежљивости“. Исо Кришњави поводом целог догађаја упућује „Az Est“ у писмо у коме се, у својству председника Друштва умјетности, ограђује од иступа неколико хрватских уметника из Далмације.“²⁴ „Обзор“ се супротставља и томе: „Кад већ наши умјетници нису могли да изађу на крај с мађарским умјетницима, било је т. зв. проклета дужност наше кр. зем. владе, да она узме читаву ствар у руке. Она је то додуше учинила, ну понела се је у читавој ствари управо биједно. И кад је услед тога кукавичлука дошло до прелома (...) онда их је влада умолила да о читавој ствари шуте. (...) И у тај ванредно незгодни час долази споменути одговор дра. Изидора Кришњавога (...) Председник друштва умјетности брани се пред 'Az Estom' са разлогом, да је већина умјетника, што излаже у Риму из Далмације и да ову нетактичност већина хрватских умјетника у друштву умјетности не одобрава. Из тога слиеди, да нису сви хрватски умјетници овако 'лоши дечки' како 'Az Est' мисли, већ да је већина тих 'лоших дечков' из Далмације.“²⁵ Овакво раздвајање хрватских уметника читовало се и приликом конкурса за

²² М. (Милан Марјановић), *Римска изложба и хрватски умјетници*, „Југ“ бр. 4, Сплит 1911, 103—104.

²³ *Хрватски умјетници на римској изложби*, „Обзор“ бр. 35, 2.

²⁴ „Az Est“ и хрватски умјетници, „Обзор“ бр. 45, 2.

²⁵ „Az Est“ и хрватски умјетници, „Обзор“ бр. 47, 1—2.

Штросмајеров споменик, када је Друштво умјетности настојало да политичким средствима елиминира преваходно Мештровића који је све више представљао конкуренцију: „У име хрватства тако се је покушало санкционирати принцип да су Хрвати једино Бановци, дочим то нису Далматинци...“²⁶ Када је изложба отворена, настали су раздори око националне припадности излагача; највећи део штампе понео се у том погледу коректно, али су неки српски листови инсистирали на Мештровићевом „српском имену“, док су неки загребачки ишли у другу крајност тврдећи да је хрватско име било потпуно затајено. У каталогу изложбе националност сваког појединачног излагача није била назначена, „но ово истицање хрватскога имена на римској изложби *запријечила је баш Аустро-Угарска* (...). Између ње и Италије створена је на аустријски захтјев конвенција, по којој се неће допустити истицање националитета појединих умјетника из наше монархије“.²⁷ Међутим, Иво Војновић је у предговору каталога у неколико махова, ипак, истакао да је у питању „српско-хрватска“ уметност. Сам се Мештровић мање-више држао „политике незамерања“: „Србин и Хрват то су два имена за један народ, само што је тај народ под именом Србин боље очувао своју народну индивидуалност, слободу и чежњу за слободом.“²⁸ „Не ваља нас дијелити по том, тко је Хрват, тко Србин, тко је бољи, а тко гори. (...) Ми смо сви, који смо овдје изложили, једнако Срби као и Хрвати и имамо исту завјетну мисао.“²⁹

Огорчен јаловим препиркама у штампи, Димитрије Митриновић пише: „Два факта морам одмах констатовати, обадва жалосна. Први: држање наше штампе у ствари наше изложбе у Риму, њезина необавијештеност о нашем иступу заједничком (...). Други факт: несхваћање правога значаја изложбе, националног, умјетничког, културног (...). Талијанске новине могле су доносити политичке уводне чланке о нашој изложби (...) оне су могле интерпретирати не само умјетнички значај првог нашег заједничког (...) иступа на свјетску умјетничку арену (...) оне су могле опазити велики (...) политички значај нашег иступа.“³⁰

Естетичка мисао тога доба развија и извесну меру критичког односа у разматрању уметничких питања. Кроз супротстављање догматског духа који уметност увек посматра у функцији нечега другог, као средство, и носилаца модерних стремљења који се свесно или инстинктивно издижу изнад

²⁶ М. (Милан Марјановић), *нав. дело*, 102.

²⁷ *Римска изложба и Хрвати*, „Хрватски покрет“ бр. 85, 2—3.

²⁸ „Штампа“ и „Обзор“, 1911.

²⁹ М. М. (Милан Марјановић), *Триумф смјелости и карактера*, „Југ“ бр. 5, 135.

³⁰ Д. Митриновић, *Иступ Хрвата у павиљону Србије на међународној умјетничкој изложби у Риму*, „Југ“ бр. 8, 243.

владајућег укуса развија се моћ уочавања и разрађивања једне од основних тековина савремене уметности — приступа уметничком делу као самосвојном духовном свету. Управо у тим координатама треба посматрати и расправу о националној уметности. Један пол представља став о уметности као средству за илустровање националне митологије и пропатирање здравог народног живота. Овај став проистиче из патријархалног духа сеоске средине која у сусрету с урбаним менталитетом индустријског света покушава да одбрани свој морални поредак. Страх од „уведеног“ као извора угрожавања те етике донеће као последицу захтев за очувањем националне „чистоте“. С друге стране, то је и део опште политичке климе, немирног трагања балканских народа за потврдом свога идентитета, у којем је народни мит представљао незаобилазно врело отпора агресивним тежњама великих сила. Мањина пак покушава да свој патриотизам и идеал слободне сутрашњице, у чијем грађењу немалу улогу додељује баш уметности, усклади са свешћу о стваралаштву као аутономном пољу људског делања. По њима, уметност јесте дужна да обавља одребenu социјалну функцију — васпитање народа, подизање културног и духовног нивоа средине итд. — али не службујући политици и идеологији, већ, напротив, гледајући, како рече Надежда Петровић, „преко људи и брегова“.

У том комешању различитих приступа уметничком делу, проблем „националне уметности“ не губи актуелност. Михаило Валтровић још 1884. пише о потреби да наша уметност, идући „правцем савремене уметности у других народа“, нађе ослонац у старој српској уметности из које „ваља да црпимо духовно градиво; од ње да узajмимо спољне облике“.³¹ Сматрало се да народ који је коначно остварио своју слободу треба да створи нову уметност. Додуше, уметност је и даље најчешће посматрана са становишта њене корисности у погледу националног просвећивања и упознавања с историјском прошлошћу. Плод таквог схватања је био историјски програм у слици на Светској изложби у Паризу 1900, поводом којег ће Милоје Васић управо рећи: „не тражимо ми од наших уметника, да нам буду илустратори“. Он уметнике упућује на „народ, који има својих узвишених идеала, а према томе и будућности“ и који је „најзахвалнији предмет за уметничко стварање, најбоље поље за оснивање националне уметности“.³² У ослањању на национално, самим тим и опште, тивиско, Васић изриком занемарује индивидуално. Изворе за „препорабај српске уметности“ Инкиостри налази у народном фолк-

³¹ М. Валтровић, *Колико стара српска уметност може за образ да послужи новој*, „Преодница“ бр. 6, Београд 1884, у: *Идеје српске уметничке критике и теорије 1900/1950*, МСУ, Београд 1981, 44.

³² Др Огњен (М. Васић), *Српска уметност, Поклич српском народу*, „Бранково коло“ бр. 4, Сремски Карловци 1901, 118.

лору и орнаментици, тражећи повратак изворном народном животу насупрот животу градова, који су „дрела извештачености“.³³ Говорећи о изложби „Ладе“, В. Петковић износи свој утисак „да су наши уметници сасвим случајно са запада залутали под једно поднебље за њих потпуно ново, туђе, неразумљиво“.³⁴ Општу веру у месијанску улогу уметности која „подиже пали морал, помаже развитаку социјалних питања, и еволуцију народа, подиже култ у човеку до највиших граница“ делила је и Надежда Петровић. Међутим, појам националног није се у ње сводио на причу о народном везу и средњовековном живопису. На најдословнији начин спојивши уметника ратника и човека ратника у себи, она није могла национално доживљавати као костим, илустрацију, или потпис испод слике. Напротив, живела је своју припадност народу и уметности и управо је зато могла далековидо разумевати смисао слободе: „Реформатори у сваком случају гледају преко људи и брегова, гледају векове који се налазе пред њима, имајући за подлогу векове, који су остали за њима. (...) У колико је уметност индивидуалнија, у толико носи темељније у свима својим потанкостима национални карактер“.³⁵

Мештровићев Косовски циклус изложен 1910. у Загребу деловао је тада као право решење магловитих представа о томе како та национална уметност треба да изгледа. Заоденут народном песмом, коју је још М. Васић сматрао једним аутентичним изразом народног духа, Косовски циклус је схваћен и као узвишено задовољење вековног паћеничког и осветничког размишљања о Косову, и као оваплоћење управо те тежње за оригиналним националним стилем. Идеолошка потка оваквог размишљања јасна је и објашњива. Милан Кашанин каже: „Сви гимназијалци и студенти, млади писци и уметници, сви смо ми, 1912. и 1913, држали у својој соби на столу и по зидовима репродукције *Срђе Злопоглеђе, Краљевића Марка и Сећања...*“³⁶ У борби за национално уједињење и преображај, идеологија се преплитала са естетиком, политика је чинила саставни део културног живота.

У низу хвалоспевних чланака који ће о Римској изложби уследити у нашој штампи, посвећених превасходно Ивану Мештровићу, јасно ће се издвојити глас Димитрија Митриновића. Још с пролећа 1910. држао је у Загребу предавање о Мештровићу, после којег су уследили и неки напади.³⁷

³³ Д. Инкиостри Медењак, *Препорођај српске уметности*, 1907, у: Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, 177—178.

³⁴ В. Петковић, *Изложба југословенске уметничке колоније*, „Нова искра“ бр. 2, 1907.

³⁵ Н. Петровић, *Са четврте југословенске изложбе у Београду*, у: Л. Трифуновић, *нав. дело*, 237—238.

³⁶ М. Кашанин, *Сусрети и писма*, Нови Сад 1974, 147.

³⁷ П. Палавестра, *Догма и утопија Димитрија Митриновића*, Београд 1977, 31.

Изложба медулићеваца (дец. 1910) коначно је уобличио његов однос према Мештровићу као „оваплоћењу идеје нејуначком времену упркос“.³⁸ У првом јануарском броју Српског књижевног гласника пише опширан текст о овој чувеној изложби оцењујући је као „моћан покрет умјетничком национализовању нашем, српском и хрватском“, којим уметници „бришћу посљедње народне разлике и траже умјетност јединственог народа“.³⁹ Јануара 1911. држи и у Београду предавање о Мештровићу,⁴⁰ којем председава Богдан Поповић, и објашњава стилске компоненте његовог опуса, посебно наглашавајући „национални моменат“.

Сложена личност Митриновићева можда најбоље одсликава драму етичког избора пред којим се нашао оновремени интелектуалац или стваралац. Од гимназијских дана непосредно укључен у револуционарни младобосански покрет, он се опредељује за непосредну политичку акцију. С друге стране, живо је заинтересован за савремене естетичке поставке и усрдно их заступа у својим текстовима. Можда је и тај напредни естетички став проишодио из тежње младе генерације да мењајући културни обрис епохе промени и њен друштвени оквир. Митриновићево дубоко продирање у сензибилитет властитог времена програмски је исказано 1912: „Умјетнику је допуштено узети какву му драго тачку, главно је да изрази своје душевно стање, оно што га тишти изнутра и што хоће да буде избачено из несвијести кроз свијест у друге свијести и несвијести. Тако умјетник није везан ни за чија туђа чула и схваћања и ни за чије туђе прописе и захтјеве; он може приказивати ствари какве се њему лично причињавају у извјесном часу и може их приказати на начин на који хоће.“⁴¹ Тако наглашен подстрек индивидуализму биће, међутим, у многим његовим текстовима потиснут захтевима за изразом националнога које је наметао тај историјски тренутак. Ипак, он не дели Скерлићеву одбојност према свему што не проистиче из оптимистичког погледа на свет и здраве вере у народну снагу. Позитивистички схваћена сврха уметничког дела навешће Скерлића да Дисове *Утопљене душе* (1911) недвосмислено осуди као противне разуму; Митриновић ће, не одступајући од захтева за етичношћу садржаја, бранити право на индивидуални доживљај. Богдан Поповић се у својој *Антологији* (1911) појављује као носилац аналитичког мерила по коме „песма мора имати емоција, — мора бити јасна, — и мора бити ЦЕЛА ЛЕПА“.⁴² Исправност посматрања

³⁸ Исто, 30.

³⁹ Д. Митриновић, *Изложба хрватског друштва „Медулић“...*, 69.

⁴⁰ М. Пр., *Предавање о Ивану Мештровићу*, „Словенски југ“ бр. 2, 1911, 10—11.

⁴¹ Д. Митриновић, *Из лирике Германије*, „Југ“ бр. 2, 1911, 41.

⁴² Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд 1968, XVI.

уметничког дела као самосвојне естетске чињенице долазила је у опасност да се сведе на естетички формализам.

У атмосфери расправа о националном у уметности, Мештровићев Косовски циклус је, тако, природно постао средишња тачка Српског павиљона у Риму и по броју радова и по одзиву на који је наишао у нашој и страниј штампи. По каталожским подацима, од укупно 222 изложбене јединице, Мештровић је заступљен са 73 скулптуре и 5 цртежа, студија (који се воде као једна изложбена јединица). Занимљива је чињеница да су половину радова чинила вајарска дела, што нимало није одговарало стању југословенске, а понајмање српске скулптуре која, традиционално лишена корена, своје почетке бележи тек с Петром Убавкићем у последњој четвртини XIX века.

Изложбу је пратио и богато опремљен каталог чију је насловну страну урадио Мирко Рачки: „Глава 'Србе Злопоглебе' — израђена у сребру и злату, на тамно црвеном омотном папиру“.⁴³ У духу нове бриге за графичку уметност, овај каталог постаје „одлучни културни документ у нашем културном развоју“.⁴⁴ Исто графичко решење — линеарно, стилизовано преношење Мештровићеве скулптуре у плоски рам — применио је Рачки и за насловне стране каталога изложби Мештровић — Рачки и Нејуначком времену упркос. Непотписани текст предговора на француском и италијанском језику (превод је приложен уз рад) написао је Иво Војновић, а репродуковано је чак педесет радова, од којих је половина Мештровићевих.

Изглед самог павиљона описала је Катарина Амброзић у својој студији о Римској изложби утврдивши да је у питању „еклектичко схватање архитектуре“ које је „лод јаким утицајем сецесије“.⁴⁵ Кубично решење маса које својом тежином вуку ка земљи не оживљава ни степенаста купола, па ни два торња с истим калотама који фланкирају улаз. Равни зидови доприносе утиску хладне масивности, те цео павиљон делује хладно, одбрамбено попут утврде. Реч је о уобичајеном скулпторском схватању архитектуре као масе и затворене форме, које не поштује основно начело обликовања самог простора. Међутим, не може се ни у ком случају порећи чистота линија и компактност градитељске целине. Марко Цар закључује да је Мештровићева „бизарна умјетност очито задахнула и градитеља самог павиљона“.⁴⁶ Митриновић сматра да „од свих павиљона наш има највише естетичких квалитета (...) и говори тамнијим изразом“, наводећи при том да је „италијанска штам-

⁴³ Т. Кризман, *Приказ Каталога српског павиљона у Риму. (Српскохрватска изложба)*, „Хрватски покрет“ бр. 87, 2—3.

⁴⁴ *Каталог српског павиљона у Риму*, „Обзор“ бр. 111, 1.

⁴⁵ К. Амброзић, *Павиљон Србије...*, 252—253.

⁴⁶ М. Цар, *С јубиларне изложбе у Риму*, „Детопис Матице српске“ VII/279, Нови Сад 1911, 68.

па опазила да је Србија једина балканска држава која је направила свој павиљон⁴⁷. Општи је утисак био да је то „нешто чисто егзотична овдје у Риму. Ту су вам из вана сфинге, лав, орнаменти (све Мештровићево) који употпуњују карактеристичну егзотичност архитектуре павиљона“⁴⁸.

Преглед учесника изложбе, а било их је двадесет шест, даје врло неуобичајену слику: најмлађи, Љубо Бабић (21 година), тек што се уписао на минхенску Академију, и најстарији Степа Тодоровић (78 година), који је свој сликарски и културни рад започео још средином претходнога века. Ипак, бар две трећине излагача чинили су млади уметници или они који су то били у доба одржавања Прве југословенске изложбе. Највећи број уметника излагао је већ у оквиру друштва „Медулић“ 1910. године у Загребу: Љубо Бабић, Зое Борели, Виргил Менегело-Динчић, Анте Катунарић, Јозо Кљакковић, Томислав Кризман, Михо Маринковић, Иван Мештровић, Надежда Петровић, Мирко Рачки, Тома Росандић, Тодор Швракић. Чланови српске „Ладе“ били су: Бока Јовановић, Јосиф

⁴⁷ Д. Митриновић, *Срби и Хрвати на међународној изложби у Риму*, СКГ XXVI/9, Београд 1911, 721, 720.

⁴⁸ М. Деановић, *Наша умјетност у Риму*, „Југ“ бр. 5, 136; павиљоне су саградили још: Аустрија, Мађарска, Немачка, Француска, Белгија, Енглеска, Русија, Шпанија, Америка и Јапан, а у Међународном павиљону излагали су уметници из Норвешке, Данске, Шведске, Холандије, Швајцарске, Кине, Грчке и Бугарске. Неки извештачи осврћу се и на друге павиљоне: „То су павиљони, што су их разне европејске државе грозничаво дизале, да у њима изнесу продукте своје савремене умјетности. Свака је хтјела већ вањским обликом зграде своје да падне у очи (...). С десне стране од почасног улаза диже се руски павиљон са округлим својим зеленкастим кровом, а до њега белгијски. С лијеве стране је Аустрија подигао доста малену и неукусну зграду, а до ње Француска свој елегантни и грациозни павиљон. (...) прекрасна и раскошна кућа енглеске умјетности, до ње с лијеве стране у гломазном и тешком здању Њемачка је изложила своје умјетничке продукте (...)“ (М. Иванчевић, *Српска умјетност на Међународној изложби у Риму год. 1911*, „Србобран-календар“, Загреб 1912, 77—78). Други каже: „Француски је павиљон донио (...) свечаност и богатство једнога лица Лувра. (...) Инглешки је павиљон простран и нијем. Више антиквитет (...). Нијемци саградиле надгробни споменик Böcklinu (...). Аустрију приказује Беч или још боље симпатична безобразност Лехарове оперете. Угарску спомине неко шарено ништа изметнуто на истоку. (...) Све ситнице на величини прошлости да није Америка унијела међу ове напоре мисли нешто звоњавине долара. (...) 'Alle right скупо је лепо!'“ (Ф. Ангели Радовани, *Са градилишта Римске изложбе*, „Обзор“ бр. 91, 1—2). Општу слику амбијента даје извештач „Обзора“: „Овдје, иза божанствене 'villa Borghese' Рим је измакао очима, и у томе многи естетичари набоше предност овог свјетског умјетничког састанка (...) истоодбни поглед на јапански павиљон и на куполу св. Петра, на сецесионистичку зграду Аустрије и на капитолски торањ. (...) бели павиљон Аустрије, израђен по нацртима архитекта Hoffmana, четвороугласт, са дворанама отвореним на три стране портала (...) велики павиљон Француске. Прочеље, израђено по нацртима архитекта Eustache, накрцано је орнатима једноставно калупљеним по онима на крилу Louvrea из XVIII. вијека...“ („Обзор“ бр. 154 и 167).

Лалић, Марко Мурат, Петар Почек, Симеон Роксандић и Урош Предић, а Српског уметничког удружења: Стева Тодоровић и Пашко Вучетић (Н. Петровић је била члан и овог удружења). Гост из Босне био је Лазар Дрљача. Драгомир Арамбашевић се на Другој југословенској изложби појавио у српској секцији „Ладе“, а касније је постао члан СУУ, док је Владимир Бецић после учешћа на Првој излагао тек на Четвртој југословенској изложби, и то са „Медулићем“. Малиша Глишић је тада био у Италији на усавршавању. Полексија Тодоровић и Ружа Мештровић учествовале су са по једним радом. Имена Дујама Пенића и Ника Бодрожича не стоје у каталогу самостално, већ се помињу као аутори глава уз Тому Росандића, који је радио и каријатиде за друга врата у циклусу Краљевића Марка.

Намеће се утисак да су из редова српских уметника изабрани углавном они стари и проверени, свакако друштвено признати уметници (и то махом чланови „Ладе“), а да се при избору осталих ишло линијом мањег отпора — кад је тежиште изложбе већ стављено на Косовски циклус и циклус Краљевића Марка, чији су аутори медулићевци, изгледало је најлакше уврстити и велики број осталих чланова групе. Очигледан недостатак солидног или бар доследног критеријума уочио је још Димитрије Митриновић: „наша изложба је чинила јадан утисак једне неозбиљне и сметене импровизације (...). Младима су пуштене рбаве ствари зато што су млади, старима зато што су стари (...).“⁴⁹ Он оптужује како жири тако и саме уметнике сматрајући њиховом „националном дужношћу“ да „изложе дела много већа и важнија него што су велике личне ћуди и него што су важне мале свађе малих људи“.⁵⁰ Истичући естетско мерило као једино ваљано, он се пита „у чему је био смисао да се у приређивачки одбор метну ауторитети који су само у толико ауторитети у колико су академици (...). И зашто (...) не дати реч млађим људима који су спремни за тај посао, онима који су у нашем времену (...)“⁵¹ истичући при том Богдана Поповића као човека који „разуме уметност“.

Насупрот стилској и тематској целовитости „историјског“ дела изложбе (Косовски фрагменти и циклус Краљевића Марка), у два салама у које су били смештени сви остали радови, од Тодоровићевог *Крунисања Стефана Првовенчаног* до Надеждиног *Нотр-Дама*, морао се осећати недостатак концепције. Неједначност је била уочљива и у броју радова којима су поједини уметници били заступљени: на пример, Лалић са 13, Вучетић са 11, а Надежда Петровић са 3 или Глишић са пет радова.

⁴⁹ Д. Митриновић, *Репрезентација Срба и Хрвата на међународној изложби у Риму*, „Савременик“ бр. 9, 532—525 и бр. 10, 659.

⁵⁰ Д. Митриновић, *Срби и Хрвати...*, 806.

⁵¹ Исто, 724.

Осврћући се на Роксандићеву анегдотску скулптуру *Изне-нађење*, Д. Митриновић ће се, обузет величањем епоког и националног, запитати: „Зар на целом овом чудесном свету са голико борбе и болова није било једног достојнијег предмета пред г. Роксандићем?“⁵²

Тај „достојнији“ предмет чинио је средишњу тачку ове изложбе, у њега су биле упрте све очи, а лирска расположења и уметничка истраживања нашли су се, сходно томе, у другом плану. И сама поставка изложбе, начин на који је кретање посетилаца било усмерено, несумњиво су стављали до знања чему треба посветити пажњу. „Као што се свако светилиште чува (...) и улаз у Косовски храм чува са доње стране огроман лав (...). Изнад улаза стоји опет страшна и загонетна Сфинга. (...) Када се раставе велика врата, проћи ћемо кроз дугачки низ кариатида. То су статуе жена, што на главама својим носе теретне греде Видовданског храма. (...) А куда ће нас оне одвести? Овамо — у средину храма. Ту се под куполом чува оно, што је Србин у вјеровању своје народном створио највећом светињом (...). То је наш славом овјенчани и опјевани Краљевић Марко, што је узјашио свога великог Шарца (...). У покрајним од куполе дворанама Мештровић је намјестио типове из народне пјесме и приче о боју косовском.“⁵³

Мештровићев (1883—1962) митски ореол грађен је на успесима које је постигао у Бечу, чија је круна била велика изложба у Сецесији (1910), када су први пут изложени његови Косовски фрагменти (додуше, под другачијим, неутралним називима):⁵⁴ грађен је и на романтичкој свести средине која је своју митизовану прошлост сматрала залогом будућности; на чињеници да је појединац у нашим условима био још дубоко стопљен с колективним представама о националном те није био кадар да национално посматра кроз призм индивидуалног. Све оно што се у тој колективној свести искристалисало као атрибут „расног“ препознато је и поздрављено у Мештровићевој скулптури: култ варварске снаге разбуђеног „младог“ народа, хероизам, титанизам, виталност опстајања... Стилске пак одлике Мештровићеве скулптуре: монументалност, велике димензије, стилизација, наглашена експресивност ликова, елементи асирске и египатске уметности, тумачене су управо у контексту тих већ уобличених представа налазећи своје пуно оправдање у претпостављеном садржају појма нације и појма „расног“.

На такво тумачење јавност је припремана и пре Римске изложбе, а општи став времена, који је на разне начине варирао тему „националне уметности“ био је, свакако, погодно

⁵² Д. Митриновић, *Срби и Хрвати...*, 807.

⁵³ М. Иванчевић, *Српска уметност на Међународној изложби у Риму год. 1911*, „Србобран-календар“, Загреб 1912, 74—83, 78—80.

⁵⁴ *Каталог XXXV изложбе бечке Сецесије 1910. године.*

тле. Крлежа је, стога, говорећи о Мештровићу, био бар у једној ствари у праву: „Једно дакле треба да нам је јасно: књигови могу да постоје и без икакве интерпретације. Интерпретација је вербална, споредна и савршено овисна од субјекта...“⁵⁵ Управо та, у крајњој линији, идеолошка, митотворачка интерпретација, поникла, при том, у једном сасвим посебном историјском тренутку, дуго је спречавала стручњаке да о Мештровићу трезвено суде, да сврставши идеолошке категорије у домен културне историје, осветле чисто пластичке, уметничке домете његовог дела.

Једно је, свакако, несумњиво, а то је Мештровићев неоспорно велики таленат. То потврђује и прича о његовом пастирском пореклу и несвакидашње брзом успону, која је, за потребе грабења легенде о његовој личности, навелико коришћена у патетичним и сентименталним биографским цртицама,⁵⁶ наводећи писце да је пореде с Ботовом животном причом.⁵⁷

Мештровић се заиста нашао у Бечу у својој осамнаестој години (1900), после непуне године у сплитској радионици Павла Билинића,⁵⁸ а већ 1903. почиње редовно да се појављује на изложбама бечке Сецесије, која је тада у пуном процвату. Међутим, исто је тако јасно да тај нагли улазак у већ устројени уметнички свет отежава развој оног вида културне свести која је кадра да врши супстинске преображаје форме — Мештровић се усред Беча приклања Роденовој већ славној уметности. Његов дух је тражио чврсто тле, није био спреман да руши вредности које европска култура тога доба институционализује посредством музеја или механизма критике. Роден је 1901. излагао у бечкој Сецесији и тад га је млади Мештровић могао упознати. Ваља, међутим, напоменути да у том тренутку праве алтернативе готово није ни било — избор Родена наметао се као најбољи могући. Неке од тада насталих скулптура излагао је Мештровић и у Риму, изван тематских циклуса: *Лаоконт наших дана*, *Старац и девојка*, *Глава старца*, *Старица*, *Невиност*... Роденовски начин моделовања спојио се у тим делима с мотивима сецесијско-симболистичког порекла. Та морализаторска нит провлачиће се, у овом или оном виду, кроз готово целокупно његово стваралаштво. С друге стране, Мештровић је, кренувши у Париз (1907), морао понети и сазнање о једном превасходно германском току у уметности око 1900. године, који ће се подударити са структуром његове властите свести. То је ток монументализма снажно ослоњен на идеолошки подтекст специфично националног, уздигнутог до апсолутне

⁵⁵ М. Крлежа, *О Ивану Мештровићу*, „Књижевник“ бр. 3, Загреб 1928, 77.

⁵⁶ А. Милчиновић, *Каталог изложбе „Медулића“ 1910. у Загребу*.

⁵⁷ И. Војновић у каталогу српског павиљона у Риму 1911.

⁵⁸ Д. Кечкемет, *Иван Мештровић*, Загреб, Љубљана 1970.

вредности и категорије. Роденова пластика, заснована на љубави према природи и на универзалном хуманизму, није могла дати решења за уметност која је имала бити делотворан чинилац духовног и политичког уједињавања југословенских народа. А то су идеје које Мештровић ангажовано заступа од времена Прве југословенске изложбе, идеје које ће очигледно утицати на формална, пластичка својства дела насталих од 1907. до Римске изложбе. Све познате одреднице ове скулптуре у истој мери важе и за монументализам: „тежња за обликовањем изванвременских споменика симболичног значења, који би садржавали религиозно-етички фактор одгоја, и сугерирани осјећај надмоћности. Тај смјер често посиже за узорима из прошлости (египатска, асирска, класична умјетност), одакле вјеројатно потјече идеја храма“⁵⁹ схваћеног као *Gesamtkunstwerk*, а отуда и подређивање осталих уметности архитектури. Индивидуално је потиснуто у корист колективног; у Мештровићевом случају, реч је о архетипским симболима који узимају облике митских личности из народног предања. „Тежње смјерају према надстварним, херојским или божанским циљевима, често се употребљавају алегорички прикази идеја с помоћу великих монолитних облика, великог снажног хероизираних акта, изражајних покрета, затворене форме, строге линеарности...“⁶⁰ Несумњиво, сличност Мештровићевих дела и Мештровићеве уметности овога периода треба посматрати управо у контексту подударности његове друштвене и историјске свести са оним што је струја монументализма нудила као решење.

С друге стране, већ уочен, не увек јасно дефинисан, сложени однос сецесије према уметничкој баштини — однос који често почиња на некој врсти неисторијског историзма — испољава се и код Мештровића тако што се у склопу његове даровитости откривају црте мање или више спретног еkleктичара. Идеје епохе о јединству свих ликовних грана он је врло дословно схватио — бавио се архитектуром и сликарством, наравно, фреском, будући да друго није одговарало потребама јавног и колективног. Међутим, кад год је вајарско дело доводио у непосредну везу са архитектуром,⁶¹ занемаривао је основна пластичка својства скулптуре — волумен, ритам маса, њихов живот у простору. Реч је, пре свега, о каријатидама које, уз то немају функционалну улогу носача стварног терета архитектонске конструкције, већ симболичну улогу жена „на чију је главу пао сав сињи терет последије пропасти косовске“.⁶² Сливане у нерашчлањену вертикалу, са стилизованим линијама драперије, оне представљају неизворно коришћење архајских

⁵⁹ Ј. Ускоковић, *Мирко Рачки*, Загреб 1979, 36.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ Ж. Видовић, *Иван Мештровић и савремени сукоб скулптора с архитектором*, Сарајево 1961.

⁶² М. Иванчевић, *нав. дело*, 79.

модела. Исти је случај с двама сфингама (малом и великом, „Краљчевићевом“, која је, чак посребрена, била постављена испред Павиљона). И у рељефима, посебно *Ратницима*, наглашен је линеарни ритам људских тела који, упркос жељеној драматичности сижеа, подсећа на сецесионистичку арабеску. Та рељефска концепција уочљива је, парадоксално, на коњаничкој скулптури Краљевића Марка која је, пренета у огромне димензије, морала остављати другачији утисак. Здепасте, сабијене масе коња и јунака као да би изгубиле равнотежу да она није успостављена вештачким продужењем стилизованог репа са задње стране. „Тај Шарац је свакако одвише тежак (...). Такви коњи вуку тек пиво, али умјетнику бијаше потребан коњ тежак као земља (...).“⁶³ У лопатастим стопалима, најаутентичнијем детаљу скулптуре, као да је сабијена исконска везаност за земљу. Матош исправно уочава да је „изгубљена љепота (...) ту с грчевима карикатуре“.⁶⁴

Та условно названа „карикатура“ прераста код Мештровића често у манир. У тежњи ка што већој експресивности ликова, посебно ратничких, он прибегава некој врсти стандардизоване маске: оштар гребен носа, намрштене веће, истакнуте јагодице, уздигнута горња усна... То је, свакако, и резултат настојања да се оствари типски лик с печатом „расно“.

Мештровићевој тежњи ка монументалности додао је бо равак у Паризу и елементе Мајоловог и Бурделовог утицаја: Мајолову синтетичност форме и јасан обрис и Бурделов конструктивни принцип. Свакако најбољи његови радови из Циклуса јесу *Удовице*, и то, пре свега, још тада чувено *Сећање*. Чулни активизам *Велике удовице*, смењују смиреност *Удовице с дететом*, скулптуре затворене у блок, и рефлексивност *Сећања*. Својим наглашеним облицима, *Удовице* представљају стамене, затворене форме, стабилне у својој повезаности са земљом, оличавајући постојано начело Велике мајке. Хармоничан ритам заобљених маса описује јасну, али не и декоративну контуру.

Супротан пол представља огроман торзо *Милоша Обилића* у силовитом покрету. Наглашавање активистичког принципа, у служби идеје снаге и осветништва, довело је до смелих деформација анатомског склопа, хипертрофираног мишићног ткива.

Мештровићева форма увек је монументално замишљена и затворена. Отуда и оно приклањање главе рамену, које прелази у манир, отуда и погледне недовршени облици који израстају из блока — да их је извајао до краја разбио би кубичност

⁶³ А. Г. Матош, *Поводом изложбе Медулића*, „Савременик“ бр. 6, Загреб 1910, 809.

⁶⁴ *Исто*, 808.

волумена.⁶⁵ Тој робустној форми често се, у истом делу, супротставља линеарна обрада косе, која, као графички елемент, одступа од пуноће облика и представља неоргански спроведен обол сецесији.

Привидна двојност у делима Циклуса, изражена у супротстављању двају принципа: мушког, борбеног, активистичког, и медитативног, животно постојаног женског принципа, проистиче из начела пренаглашавања и у том се начелу и разрешава, било да је реч о жестини покрета, о великој димензији, о наглашеној експресивности лика или о хипертрофираности мишића и облина.

Место Ивана Мештровића можда је најбоље одредио Милан Кашанин. Сматрајући га несумњиво веома даровитим вајаром који се издваја из своје и претходне генерације српских и хрватских скулптора, и то овом раном фазом свога рада, он каже: „Са Роденом, Бурделом, Мајолом и Ленбруком Мештровић је био у прво време један од ретких европских скулптора који се кретао изван круга конвенционалног стила“.⁶⁶

Као средиште изложбе, Мештровић је послужило и као мерило којим је оцењивано све остало. Таквом суду ће подлећи и Тома Росандић, који је упркос формалном угледању на Мештровића — посебно у главама Турака и каријатидама рађеним за циклус Краљевића Марка — имао сасвим другачији уметнички темперамент.

У оквиру циклуса Краљевића Марка појавила су се и монументална (око 4 : 5 м) платна Мирка Рачког. Пет слика: *Турици у Марка на слави*, *Краљевић Марко и Мина од Костура*, *Краљевић Марко укида свадбарину*, *Краљевић Марко и Муса Кесеџија*, *Марко каже на кому је царство*, у формалном погледу су несумњиво ослоњене на Мештровићеву пластику. Рачки и у тим сликама користе поентилистичку технику. Међутим, док је у симболистичким мотивима *Пакла* тежио оностраности и у иреални простор смештао своје ликове запахнуте тајном смрти, дотле се у овим сликама нервозни потез нашао у служби монументалне форме чија је вредност потцртана снажном контуром. То су „велике плохе шара испуњене цртама и пругићима и точкицама а стегнуте у прст дебеле контуре. За што овај начин гобелин-сликања или литографирања?“⁶⁷ С друге стране, овим се сликама обнавља стари проблем о коме је размишљао М. Васић рекавши да национална уметност не треба да буде илустрација. Ова дела су управо била таква. Њихов непосредан извор је литература, народна поезија: у каталогу су уз слике наведене речи песме, што не служи само

⁶⁵ Не треба занемарити ни могућност угледања на Микеланђела, који је био Мештровићев несумњив идеал.

⁶⁶ М. Кашанин, *нав. дело*, 161.

⁶⁷ (В. Луначек), *Изложба друштва „Медулић“*, „Обзор“ бр. 307, 1—2.

као помоћ неупућеном страном посетиоцу; наметнуто поређење текста и слике подразумева илустративну природу ликовног дела оповргавајући став самог Рачког да он не може бити Дантеов пуки илустратор.⁶⁸

Исто то ваља рећи за Бабићеву *Женидбу Краљевића Марка*, која је стилски блиска Рачком, али је тематски нагласак са Марка, као средишње личности, пренет на оватовску групу, на композицију, чиме се латио тешког задатка.⁶⁹ Кризманова слика *Марко Краљевић и Вила равијојла* по монументалној форми такође је пандан Мештровићевим облицима. У леђима Марковим препознаје се пренаглашена мускулатура *Милоша Обилића*. Оно што слику донекле издваја јесте то што је она прави сецесионистички декоративни пано. Матош у њој налази пет стилова: Штукови коњи с јунацима, беклиновски штимунг шуме, прерафаелитска вила, „а изнад свега тога познато Кризманово модро небо с вјечним појасом од дуге“.⁷⁰ Бецић је, по каталогу, изложио *Коло вила у планини* и *Марко Краљевић и Реља Крилатица*, док Митриновић говори о два његова портрета рабена у „широким плохама, са пастозним, крепким колоритом“.⁷¹

Вредносни судови ондашње критике почивају на закључку да је „у Риму у битности успио национални принцип“. Ово начело условљава и посебно истицање једних — на пример, Шведске, Норвешке, Холандије, Кине, Јапана — насупрот другим који се сматрају декадентним изданима засићене европске културе.⁷² У таквом склопу мишљења, Мештровић постаје пророк заједничког „васкресења“, чија уметност поседује снагу стога што представља „елементарни изражај нашег националног морала“.⁷³ Многи страни критичари били су и сами понети сличним духом, те с патосом припадника европској културној елити истичу „варварску“ снагу Мештровићеве скулптуре. То је изазвало духовиту реакцију у једном нашем листу: „... писац трпи кадшто на неупућености (...). Он на мјестима говори о нашем народу, као да се овај налази данас у ери сеобе народа. Но његове су изјаве занимљиве...“⁷⁴ Но понеки од њих врло трезвено обављају своју критичарску мисију, одвајајући је од властитих песничких склоности. Свестан чињенице да „народна идеја има сасма посебан садржај код балканских народа“, извештач италијанске „Трибуне“ исто је тако свестан и Мештровићевог дара и одређене идејне интенционалности која узрокује дата пластичка решења: „... обузет

⁶⁸ Ј. Ускоковић, *нав. дело*, 30.

⁶⁹ -ч. (В. Луначек), *исто*.

⁷⁰ А. Г. Матош, *Поводом изложбе Медулића*, 806.

⁷¹ Д. Митриновић, *Срби и Хрвати...*, 888.

⁷² Д. Митриновић, *Побједа нашег умјетника*, „Словенски југ“ бр. 17, 130.

⁷³ *Исто*.

⁷⁴ *Талијани о нашој раси*, „Хрватски покрет“ бр. 87, 2—3.

и он преовладавајућом етичком идејом хтио је из аустријских и француских подука дедуцирати умјетничко начело, које би имало јаки народни укус и које би такође служило сврхама племена. Другим рјечима, Мештровић је хтио, да сам свом народу даде ону традицију што је други народи спонтано створише вјековним радом. Погрешка.

Кренувши од појма, да је његов народ још примитиван у свом интелектуалном развоју, мислио је, да му се пристоји примитивна умјетност, која ће лакше обћити с његовом душом. Истраживао је дакле постанке цивилизације и раса.⁷⁵ Исто објашњење има и Митриновић. Но док наведени критичар држи да примитивна уметност може настати само спонтано, он сматра да је стилизација „иманентна самој поезији“, те да „колективна душа некултурног народа није диференцирана до те (...) мере, личности су много више типске и униформне“.⁷⁶ Насупрот таквим текстовима који настоје да дају теоријско тумачење појаве, макар са некритички интонираним подтекстом, стоје патетичне похвале: „Водио га је [Бистолфија, италијанског вајара] сам Мештровић, али му није ништа говорио (...). Говорио је погледом. Био је блед и ћутао је, (...) а очи су му пламтеле. Бистолфи је гледао, ћутао је и он. (...) 'Superbo!' Та се реч чула неколико пута како је шапуће. (...) Владала је свечана тишина. (...) А затим се Бистолфи тргао (...). 'Доћи ћу, рече, сутра, и прексутра, и опет ћу се вратити.'“⁷⁷

Но Мештровић је уистину побрао највећа признања, и њему захваљујући Српски павиљон оцењен је као „уметнички тријумф“, „чудо у Вале Булија“.⁷⁸ Крајњу потврду његовог успеха означила је једна од десет званичних награда Изложбе. Штампа наводи да су „многи политички, национални и уметничко-ситничарски обзираи“ отежавали ову победу,⁷⁹ но жири у коме се налазио и Фердинанд Ходлер доноси своју одлуку: поред Мештровића, награђени су Херман Англада, Густав Климт, Ињаџио Зулоага, Еторе Тито, Андерс Цорн, Антонио Манчини, Вилхелм Хамершон, Пал Шињаи и само један вајар, Белгијанац Виктор Русо.⁸⁰ (Није без значаја да су „Француска, Немачка, Енглеска и Америка изјавиле да „не рефлектирају на новчане награде“.⁸¹

Још 1910. поводом Мештровићеве изложбе у бечкој Сецесији, страна критика је одредила неке кључне тачке које

⁷⁵ Хрватски умјетници у Риму, „Обзор“ бр. 113, 1.

⁷⁶ А. Митриновић, *Репрезентација...*, 567—568.

⁷⁷ Мештровићев успех. Талијански уметник Бистолфи и Мештровић, „Дневни лист“ бр. 93, 2.

⁷⁸ Успех српско-хрватских уметника, „Штампа“ бр. 107, 1.

⁷⁹ Епилог Уметничке Изложбе у Риму, „Дневни лист“ бр. 313, 1.

⁸⁰ Уметничке награде међународне изложбе у Риму, „Обзор“ бр. 321, 1—2.

⁸¹ Исто.

ће бити окосница ставова изнетих 1911. године. Бечки критичар Хевеши сматра Мештровића „варвариниом“ необуздане природе, који упркос разнородним утицајима („од Делфијске сфинге све до Мине“), остварује самониклу целину.⁸² Велики таленат запажа критичар „Wiener Allg. Zeitung“-а: држећи да млади уметник можда „одвећ немирно још дира у све могуће начине изражавања пластике“, и он сматра да његова снага и „одважан дух“ творе нарочиту самосвојност.⁸³

Реч је, дакле, о самосталној преради многобројних извора коју обележава „брутална природна снага“, отеловљење „неискварених инстинката здравих 'природних' људи“,⁸⁴ склоност ка монументалном изразу и деформацији што од анатомије чини тек грабу с којом се „поступа по милој вољи“.⁸⁵ Није се сумњало да „ова римска изложба једним ударцем ствара од Мештровића великана модерне уметности.“⁸⁶

*

Појава Мештровића и групе хрватских уметника у српском павиљону, као превасходно политички чин, нужно је потиснула у други план сваку другу могућу димензију овог догађаја. Сходно томе, појам „националне уметности“, који је у ондашњим историјским приликама природно налазио своје место, постао је одлучујућа одредница за свако, па и за уско естетичко тумачење уметничког дела. С друге стране, уметници који су у оквиру српског сликарства онога доба учинили продор у ново, Надежда Петровић и Малиша Глишић на пример, прошли су тада у Риму незапажено. Надежда је, чак, по доласку у Париз (1910), почела да ради на сликама које би се уклопиле у циклус Краљевића Марка. За Римску изложбу је послала две и обе су одбијене. Поводом тога она пише Мештровићу: „Мада сам ја била члан Медулића ти си

⁸² Иван Мештровић, „Слобода“ бр. 9 и 10. Спарт 1910.

⁸³ Мештровићева изложба у Бечу, „Обзор“ бр. 22, Загреб 1910, 1.

⁸⁴ Georg Biermann, *Römische Ausstellungen*, »Der Cicerone«, Leipzig 1911, 424.

⁸⁵ Иван Мештровић, „Слобода“ бр. 9 и 10.

⁸⁶ G. Biermann, *исто*. Ваља навести и где се још појављивало тумачење стране критике, пренето у нашој штампи: Французи о Мештровићу, „Обзор“ бр. 138; Још о Мештровићу, „Црвена Хрватска“ бр. 32 и 36 (текст М. Lanca из „La Vite“ и Bellonija из „Giornale d'Italia“ те S. Venca из „Il Piccolo della Sera“); Немци о Ивану Мештровићу, „Штампа“ бр. 142 (текст Егберта Делпија из „Leipziger Neueste Nachrichten“-а); „Giornale d'Italia“ о Мештровићу и српском павиљону, „Србобран“ бр. 77; Триста скулптура Ивана Мештровића, „Обзор“ бр. 248 (Сибилa Алерано из „La Lettura“); Успјех Хрвата у Риму, „Обзор“ бр. 103 (Гвелфо Чивинини из „Corriere della Sera“); Бенуа о Мештровићу, „Словенски јут“ бр. 34; Иван Мештровић (подлистак франкфуртских новина, текст Карла Гебхарта), „Штампа“ бр. 182 итд.

дозволио да ми жирира Марко Мурат, Бајаловић, Стева Тодоровић итд, рекли су за ме да сам 'порнограф' а слике производ порнографије...⁸⁷ Очигледно је да ни толико пожељна национална тематика није могла савладати отпор средине према самосвојном ликовном језику. Иза разумљивог настојања државе Србије да једним културним пројектом афирмише одребене друштвене и политичке циљеве откривамо, тако, процес маргинализовања уметности која не испуњава традиционално наметнуту социјалну функцију. И мада је Четврта југословенска изложба (1912) довела до много ширег и изоштренијег разликовања „уметности од неуметности“,⁸⁸ драматична политичка историја Балкана још једном ће, исте те године, одредити и његову културну историју.

18. март 1990.

ПРЕДГОВОР КАТАЛОГА

Изложба лепих уметности Краљевине Србије остварена у Вечитом Граду поводом прославе педесетогодишњице Италијанске краљевине, изузетнија је и пажње достојнија но што су то, обично, такве, мање или више службене посете. Тако посебни и узбудљиви историјски догађаји у Србији од знаменитог дана када је Караџорђе први пут подигао народ против вековног тлачитеља (1804) па до повратка прве народне династије (1904) и срећног учвршћивања српске државе под мудрим и племенитим краљем Петром, могу већ сами по себи привући пажњу италијанског народа на сугестивну појаву једне, младе такмичарске Државе, само стотину година по ослобођењу од отоманскога јарма, међу старим и славним Силама на пољу уметности, врхунског домета свакога људског напретка. Но посета коју данас српски народ чини Италији која се сећа властитог славног ослобођења од страног завојевача и свога учвршћивања у Државу велику и достојну своје бесмртне прошлости, садржи, поред тога, смисао друштвени и историјски. Будући да Србија, представљајући данас целокупну културу свога рода расутог од Дунава до Јадрана и до врата нерањивог Босфора, стеже овога празничног дана верну и снажну руку Рима, престонице Краљевине Италије, Суверена и Мајке народа, и узда се у њен дух и њено срце како би будућност српског народа имала сигурно јемство и плодноне симпатије на спасоносном путу напретка и цивилизације. Везе које се успостављају између Италије, наследнице Венеције, господарице мора, и Србије која и сама тежи да отвори пут благостања ка том истоме мору, што је некада давало живот и славу њеноме роду, постају сред апотеозе Светске уметности у Риму жива стварност коју ни време ни мене људских догађања никад неће моћи уништити. Будућност двеју пријатељских нација, толико сродних у мучној борби за слободу и властиту независност, налази данас на Римској изложби, ону неопходну тачку ослонца за лет коју усуд одређује ономе што је пропатио за Идеал, којег се Народи достојни властите Судбе не могу одрећи.

⁸⁷ Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, Београд 1978, 349.

⁸⁸ Моша Пијаде, *Кроз југословенску изложбу*, „Мали журнал“, 1912, у: *О уметности*, Београд 1963, 43.

Рим, а с њим и цео свет, уочиће на српској изложби једну прецизну синтезу историје њенога народа. Сјајна владавина Душана, краља и цара Срба и Грка, освајача Балкана, чије се царство у XIV веку спуштало до Јадранскога мора, равна је била владавини Александра Македонског и великога Наполеона, како по победама тако и по прераном свом крају. Но недуго после његове смрти, видимо како Србију, Балкан и Византијско царство, пустоши најезда Турака. У борбама вазала, увек и свуда једнаких у неслози и грамзивости, Немањино краљевство пада у судбоносној Косовској бици (1389). Турци заузимају Србију и, после неколико јалових покушаја да се сенка Државе очува под господарима рода Бранковића, вазала Отоманског Царства, постају чак апсолутни владари Балкана (1462), одакле се шире у Хрватску и Угарску, да би постали страх и трепет целе Европе. Читава четири века трајаше мучеништво српскога народа. Мало је примера у историји јуначких и слободних народа, народа који је тлачен суровијим и тако понижавајућим јармом. Крв која се свакодневно сивала низ колаче, испод јатагана, у сиромашно тле, напуштено и опустошено — Вера у Христа презрена — сваки траг славне прошлости затрт пламеном и гвожђем — хареми пуни отетих девојака — Војска освајача сачињана од људи што су као деца уграбљени српским мајкама да би били дехришћанизовани и ушкопљени, сав тај вековни пакао без трага би затро и јаче и силније народе но што је српски — да једно чудо, тако рећи јединствено у историји Света, није одржало живом, под пепелом и под рушевинама, клицу будућега живота. А то чудо беше — *Поезија*. — Да — *Поезија*. — *Српске народне песме*, лепотом и сјајем равне самом Хомеру — биле су невидљиво и моћно оружје које је припремило победу и из којег су се родиле осветничке чете Караџорђево. Јер, када је утрнуо сваки дах слободе и правде, Бог посла српском народу своје пророке — *гусларе*. Слепи, голоруки, за руку су их водили боси и сироти дечаци, гуслари су најлепшим језиком и највеличанственијим песничким обликом после Хомера и Израела, четири века опевали легенде о слави и болу властитога народа.

Свако ново поколење што се рабало из крви мученика гледаше слепе певаче и гусларе и слушае исте песме. Славне подвиге својих краљева до смрти великог Душана, *трагедију на Косову* с крајем Лазара, последњег цара и величанствено јуначком смрћу Мајке деветорице синова Југовића, оне мајке која не заплака ни над телма осморице убијених синова, већ јој срце препуче кад јој гаврани у крило бацише откинуту руку деветога сина, последњег рођеног, целу ту епопеју о свету изгубљеном у отоманским вртлозима, опевали су гуслари свакој души што се рабала у тминама ропства. С тим мотивом језовите и опомињуће историјске евокације преплитао се још један: тема о раси која не умире, песма о Ускрснућу. — Песмама о *Косову* — слепи песници, просјаци — но пророци — додају *епопеју о Краљевићу Марку*. Син краљев, дивовскога раста, дечије душе — српски Зигфрид који, јашући на свом црном коњу, ослобађа девојке, савлађује немани, бори се са неверницима, испија реке вина, пун живота и радости — усни на концу у пећини коју су зачарале Планинске Виле, забивши у стену свој чудесни мач који ће га поново пробудити тек када дође дан устанка за слободу.

И каква беше песма — таква би и будућност. Српски народ угледа у руци Караџорђевој голи мач ишчупан из гроба Марковог и — би спасен. Косовској битку освети род Краљевића Марка.

Ко, дакле, улазећи у српски павиљон, неће остати потресен и замишљен пред опчињујућим призором ових двеју симфонијских тема из материјалне и психолошке Историје српскога народа што их је уметност преобразила у Камен и у Боје? — *Иван Мештровић*, који је, попут Бота, тек пре петнаестак година, напасао стада по врлетима своје планинске Далмације, извлачи из дубине векова и профила нагих брада своје отаџбине, јунаке, мученике, удовице, велику Мајку Југо-

вића — читав бесконачан свет покопан трагедијом што је потчинила Душаново Царство — и подиже у фрагментима, равним скрханим песмама свога народа, Косовски храм, дивовско и непролазно сећање на оно што је било узрок и разлог Смрти и Васкрсења српског народа. Поред њега, рука Ивана Мештровића, тог створитеља изгезалих светова, гради огромну и нагу статуу Марка Краљевића, страховито привибење народнога гнева и сила неукроћених, прикривених и радосних што су обориле азијатског Молоха, тиранина целе Југославије.

На позив Мештровића који ископава невиђена циновска божанства и обликује нааљудске грчеве, окупља се једна поворка младе снаге што и сама жели да му помогне да у непролазно сећање утисне *епопеју о прошлости*. Срби и Хрвати, синови исте мајке, говоре истим језиком, сањају исту судбину цивилизације и напретка, приправљају се за исти задатак уметничке и историјске синтезе. И ево *Мирка Рачког* и *Томислава Кризмана*, имена добро познатих у европском уметничком свету, на челу одушевљених младих уметника као што су *Росандић*, *Бабић*, *Пенић*, *Бодрожић*, у великим млазовима светлости сликају подвиге Маркове а на пилоре, на прагу тамница, где су некада азијатски тлачитељи мучили јадно месо кришћана, приблијају монголске главе њихових пљоснатоносних целата.

Будући да српска изложба поседује све синтетичко значење једне историјске и психолошке чињенице, видимо како се покрај дивовске визије једне прошлости славе и тмине, смеши сунце садашњице. На старом пању клица живота новог и жестоког. Слобода је разагнала последње сенке прошлости, и ми сада присуствујемо уметничком пролећу једнога народа и једнога рода који се дуго борио, готово сам, против азијатске плиме што је желела уништити цивилизацију коју је одредио и предвидео Рим. Они који су на прославу победе последњи стигли, показују сада свету за шта је кадра Нација поново рођена на сунцу Слободе.

Пролазећи кроз сале Српског павиљона, пажљиво око посетиоца изненадиће разноликост стилова и жанрова који се ту могу срести. Поред изузетно оригиналних и монументалних остварења једног *Ивана Мештровића*, смеће се грациозне и класицистичке скулптуре једнога *Борћа Јовановића* и *Симе Роксандића*; — поред *Уроша Предића*, песника-сликара, и *Стеве Тодоровића*, уметника изузетног по форми и стилу, уочавамо меланхоличну и ведру драж *Марка Мурата*, који из визије свога божанственог Дубровника извлачи фигуре и пределе достојне једнога Верлена-сликара, сву од осмеха грацију *Јосипа Лалића*, сасвим италијански замах и колорит *Пашка Вучетића*, ропсовску оригиналност *Миха Маринковића*, ултрамодерни импресионизам *Надежде Петровић*, пленере и кјароскуре, поентилизме и сецесионистичке мучице *Шеракића*, *Дрљаче*, *Борелијеве*, Црногорца *Почека*, *Катунарића*, *Глишића*, *Кљакковића* и многих других. Како се не дивити толикој младалачкој хитњи да се иде укорак с временом и да се надокнади оно пропуштено у борбама за властити опстанак. Но за род српско-хрватски много је необичнија и утешнија чињеница да је већ приликом прве своје посете Риму, Господару душа, могао Свету показати не само своје хтење да досегне уметничке врхове већ и ремек-дела каква су гигантски радови једнога Мештровића, ствараоца нових форми и покретача нових путева у скулпторској уметности, каква су илустрације Дантеа од *Рачког* и графике *Т. Кризмана*, које се могу сматрати равнима најславнијим остварењима модерне графике.

Нека, дакле, поздрав Србије Италији на дан што сећа на срећну и славну годину њенога Ослобођења буде залог мира, напретка и нове и плодније славе братских народа који између две обале Јадранског мора склапају данас живо и вечито пријатељство.

[Иво Војновић]

“NATIONAL ART” AT 1911 ROME EXHIBITION — ART
AND POLITICS

Abstract

The underlying idea of the study is the fact that the turbulent political history of the Balkans has often been a determinant factor in shaping its cultural history. The appearance of the Serbian State at the Universal Exhibition in Rome in 1911 is a remarkable example for such a statement. The very decision to take part was made only after two political events: the annexation of Bosnia and Herzegovina (1908) and the offer made by a group of Croatian artists, subjects to the Hungarian Crown, to make their appearance in the Serbian Pavilion. Moreover, the emphasis in artistic conception and display arrangement was fully given to the so-called “national” art, represented by two cycles based on popular myths and legends of Kosovo and national hero Kraljević Marko. The urge to define and affirm national identity, a process reaching back to the 18th century, determined even purely esthetic interpretations of the works exhibited. Accordingly, as a champion of that combative ideological principle, Ivan Meštrović and his attempt to transpose it through plastic language, served as a deciding criterion. In the sphere of ideas, this exhibition was a continuation of historicism, which reached its peak at Paris Universal Exhibition in 1900, while its artistic significance meant another victory of descriptive over plastic. The true pictorial innovations, made by Nadežda Petrović and Mališa Glišić, were totally neglected. Furthermore, highly appreciated historical subject could not be accepted when expressed by the individual and avant-garde form (two such paintings by Nadežda were rejected by the jury). Contrary to that, despite certain indisputable sculptural values, Meštrović's works were actually praised for their literary contents which were assumed rather than positive. Such an attitude was partly issued from a process the explanation of which should be given by a sociology of art. Namely, the process of art being set aside to the margins of society as a consequence of its gradual ontological emancipation and the underlying refusal to fulfill straightforward ideological functions. And though the Fourth Yugoslav Exhibition (1912) introduced much better defined distinction between “art and non-art”, another war declared on the Balkan soil would confirm the statement made at the beginning of this work.

<http://www.balcanica.rs>