

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXX (2010.) • BR. 30 • STR. 1–84 • KLANJEC 2011.

SADRŽAJ

DALIBOR PRANČEVIĆ

*Umjetničke veze između Ivana Meštrovića
i Ante Katunarića*

3–31

VLADIMIR RISMONDO

*Semiotička analiza nekih radova splitskog kipara
Andrije Krstulovića (1912.–1997.)*

33–52

DAVORIN VUJČIĆ

Mirogojski opus Vanje Radauša

53–82

30

ANALI

GALERIJE ANTUNA AUGUSTINČIĆA

GOD. XXX (2010.) • BR. 30 • STR. 1–84 • Klanjec 2011.

ISSN-0352-1826

UDK 71/77(058)

CONTENTS SADRŽAJ

DALIBOR PRANČEVIĆ <i>Artistic Ties between Ivan Meštrović and Ante Katunarić</i>	DALIBOR PRANČEVIĆ <i>Umjetničke veze između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića</i>
3–31	3–31
VLADIMIR RISSONDO <i>Semiotic Analysis of Several Works by the Split Sculptor Andrija Krstulović (1912–1997)</i>	VLADIMIR RISSONDO <i>Semiotička analiza nekih radova splitskog kipara Andrije Krstulovića (1912.–1997.)</i>
33–52	33–52
DAVORIN VUJČIĆ <i>Works of Vanja Radauš at Mirogoj Cemetery</i>	DAVORIN VUJČIĆ <i>Mirogojski opus Vanje Radauša</i>
53–82	53–82

Umjetničke veze između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića¹

DALIBOR PRANČEVIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad

Predstavljanje umjetničkih veza između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića može poslužiti kao primjer objašnjenja širenja suvremenih kiparskih morfologija, prisutnih u europskim kulturnim središtima tijekom prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, kroz građanske salone onodobnog Splita. Oblikujući Katunarićev portret i portret njegove obitelji, odnosno koristeći njegov lik kao model za svoje skulpture, Ivan Meštrović je uspješno promovirao svoje kiparske modalitete u Splitu.

S druge strane, Ante Katunarić, čovjek univerzalnog i znatiželjnog duha, ostavio je niz fotografija kojima bilježi razne gradske vedute i događaje. Na nekim je fotografijama dokumentirao Spomenik Luki Botiću, prvi javni spomenik Ivana Meštrovića, kao i neka ranija kiparova djela. Međutim, fotografirao je i samog Meštrovića tijekom njegova boravka u zavičajnim Otavicama, vješto potom prenoseći kompoziciju s fotografije u medij bakropisa.

To su glavne koordinate veza dvojice umjetnika podrobnije razloženih ovim tekstom.

KLJUČNE RIJEČI: Ivan Meštrović, Ante Katunarić, portret, bakropis, fotografija, Split, 20. stoljeće

Razmatrati kulturni ambijent Splita u prvoj polovici dvadesetog stoljeća nemoguće je bez detekcije uzajamnih veza protagonista koji su

¹ Ovaj je tekst predstavljen na znanstvenom skupu *Ante Katunarić i Split 1900. – 1935.*, 26. rujna 2008. godine, u sklopu *XX. knjige Mediterana* (Književni krug, Split). Istraživanje potrebno za realizaciju teksta ostvareno je u sklopu znanstvenog projekta prof. dr. sc. Ivane Prijatelj Pavičić: *Istočnojadranske umjetničke teme: umjetnost, politika, migracije, maritimno iskustvo* (program: Studia Mediterranea, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu). Najsrdačnije zahvaljujem gospodinu Anti Katunariću na susretljivosti i dragocjenoj suradnji. Posebnu zahvalnost dugujem gospodinu Mati Meštroviću što je dopustio objaviti pisma koja se nalaze u njegovu vlasništvu. Zahvaljujem Muzejima Ivana Meštrovića (Galeriji Meštrović i Atelijeru Meštrović) i Muzeju grada Splita, odnosno njihovim ravnateljima – gospodinu Andri Krstuloviću Opari i gospođi Elviri Šarić Kostić, što su dopustili korištenje muzejske građe. Za pomoć pri uvidu u građu zahvalnost dugujem i djelatnicima Muzeja grada Splita, restauratorici Dini Vuletin Borčić i višem kustosu Goranu Borčiću, te Danici Plazibat, višoj kustosici, i Ljiljani Čerina, muzejskoj savjetnici iz Atelijera Meštrović u Zagrebu.

ga u značajnoj mjeri definirali. Nekoliko je važnih osoba predstavljalo jezgru intelektualno-umjetničkih impulsa grada, no ovom prilikom predmet analize bit će susreti Ivana Meštrovića (1883. – 1962.) i Ante Katunarića (1877. – 1935.). Dvojica umjetnika povezana su još od najranijih dana umjetničkog djelovanja, a njihove uzajamne relacije ponajbolje su dokumentirane umjetninama vrlo visoke vrijednosti. Dakako, ne treba zapostaviti ni podatak da su dva umjetnika bila vezana kumstvom, što se ističe i u osvrtu Zdravka Mužinića.

Drugovao je, npr., ne samo s braćom Uvodićima, Tijardovićem, Čičin Šainom, Petravićem, Ivačićem itd. nego mu je dobar prijatelj (i kum jednom djetetu) bio i I. Meštrović (tako da se – bar po izjavi njegova sina dipl. ing. B. Katunarića – Meštrović navodno inspirirao njegovim obličjem i za neke svoje radove, primjerice i za jedan lik u kompoziciji ‘Zdenac života’), a zanimljivo je da je slavni umjetnik na jednoj skulpturi izvajao splitskog umjetnika skupa sa ženom i prvim djetetom.²



Ivan Meštrović: *Zdenac života*, Odljev u bronci iz 1910., prema sadrenom modelu iz 1905. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: The Fountain of Life, bronze casting from 1910, after plaster cast model from 1905 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)

2 Mužinić, Zdravko. Splitski umjetnik, novinar i književnik Ante Katunarić. // Čakavska rič, 2, 1973., str. 124.



Ante Katunarić, oko 1904. (vl. Ante Katunarić, Split)

Ante Katunarić, around 1904
(owned by Ante Katunarić, Split)

Fizionomije članova vlastite obitelji, kao i prijatelja, poslužile su Ivanu Meštroviću za stvaranje općenitijih tipova figura, što je osobito karakteristično za skulpture herojskog ciklusa koje su nastajale od 1908. godine. Ova konstatacija, kao i preuzeti Mužinićev citat, navode na pitanje: kako je fizionomija Ante Katunarića ‘zabilježena’ u umjetničkom opusu Ivana Meštrovića?

Doista je moguće konstatirati da lice usamljene muške figure s kružne kompozicije *Zdenca života* nosi portretne karakteristike Ante Katunarića.³ Lako je evidentirati sličnost Katunarićeva koščatog lica, kakvo se razvidi na onodobnim fotografijama, i lica figure s Meštrovićeva djela. Tu figuru treba promatrati u kontekstu sličnih zamišljenih figura spuštenog pogleda koje umjetnik oblikuje u to vrijeme, o čemu će biti spomena u ovom radu. Valja istaknuti zanimljive odnose unutar remek-djela koje autor realizira kada su mu svega dvadeset i dvije godine. Glava Meštro-

³ *Zdenac života* je remek djelo Ivana Meštrovića oblikovano u Beču 1905. godine. Samostalni odbor Grada Zagreba djelo kupuje 1910. godine, te ga 1912. postavlja ispred zgrade Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu gdje se i danas nalazi.

višeća zamišljenog čovjeka odražava se na površini vode sadržane u nutrini *Zdenca*, upućujući tako na čitanje slike invertnog svijeta. Taj lik svoj komunikacijski korelat pokušava pronaći u zrcalnoj slici vlastitog odraza na površini vode, odakle i generira njegova naglašena izdvojenost i introvertnost. Svijet nepapabilnih odraza nije stran umjetničkim pozicijama kulture moderne, a najzorniji su primjer toga kompozicije impresionističkog slikara Claude Moneta. U okviru naznačenog diskursa ne treba zaboraviti ni pojavu visoko polirane skulpture u umjetnosti dvadesetog stoljeća, koja omogućuje reflektiranje vanjskog okoliša na epidermu djela i njegovo 'posvajanje', rastvarajući tako prostor interpretacijskih sljedova. Na slične umjetničke poredbe pozornost svraća Radovan Ivančević u vrsnoj interpretaciji tog Meštrovićeva brončanog djela koje se, prema riječima uglednog povjesničara umjetnosti, izražava *isključivo antropomorfnom reljefnom oblogom koja je potpuno prekrila posudu što zadržava vodu zdenca*.⁴

Nije pretjerano reći kako prototip zamišljene figure u umjetnosti dvadesetog stoljeća modelira Auguste Rodin, ali osamdesetih godina devetnaestog stoljeća. Rodinov *Mislilac*, prvotno zamišljen kao sastavni dio inventara plastičkog ansambla *Vrata pakla*, inauguriran je kao javni spomenik pred pariškim Pantheonom u mjesecu travnju 1906. godine, a pod jednim primjerkom tog djela kipar je i sahranjen u studenom 1917.⁵

Sjedi, zamišljen i nijem, otežao od slikâ i misli, a sva njegova snaga (a to je snaga onoga koji djeluje) misli. Čitavo mu je tijelo lubanja, a sva krv u njegovim žilama mozak. On je središte vrata, iako još iznad njega na vrhu okvira stoje tri muškarca. Dubina na njih djeluje i oblikuje ih iz daljine. Skupili su glave, tri su ruke njihove ispružene, zajednički pokazuju dolje isto mjesto, isti ponor, koji ih privlači svojom težinom. Mislilac mora da je u sebi nosi.

To su riječi kojima djelo, kao sastavnicu *Vrata pakla*, opisuje Rainer Maria Rilke, neko vrijeme Rodinov *amanuensis*.⁶ Stanje čovjeka koji spuštenim pogledom dokida neposrednu relaciju naspram promatrača sadrži dubinu koja je 'neprisposobiva', na što u određenom smislu upućuje i Rilke citirajući Rodinovu opasku o nemogućnosti doslovnog prevođenja djela likovnih umjetnosti u riječ. *Sâm je Rodin jednom rekao*

4 Ivančević, Radovan. Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića. // Život umjetnosti, 43–44, 1988., str. 46–75.

5 Jerrassé, Dominique. Rodin: A Passion for Movement. Pariz: Terrail, 1992.

6 Rilke, Rainer Maria. Auguste Rodin. Zagreb: Mladost, 1951., str. 40.



Ivan Meštrović: *Bista pjesnika - Luka Botić*, Beč, 1905. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: Bust of a Poet – Luka Botić, Vienna, 1905 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)



Ivan Meštrović: *Čovjek koji misli*, Split, 1904. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: The Thinker, Split, 1904 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)

*kako bi trebao godinu dana govoriti, da jedno od svojih djela riječima ponovi.*⁷ Takav je i *flux* koji emanira *Mislilac* Augustea Rodina.

S tom se Rodinovom figurom mogu usporediti neka djela iz umjetničkih opusa kako Ivana Meštrovića tako i drugih umjetnika dvadesetoga stoljeća. Tipologija čovjeka koji misli prisutna je, primjerice, na spomeniku Luki Botiću, odnosno na varijanti Botićeva poprsja, koje je Ivan Meštrović oblikovao 1905. godine.

Spomenimo da se Ante Katunarić, u svojoj težnji raznolikim izražajima, okušao i u skulpturi, imajući uzor u svom sudrugu Meštroviću iz 'Medulićevog' kruga. Tako je u obitelji sačuvan jedan njegov Autoportret, u patiniranoj sadri, rađen pod očitim utjecajem ranih Meštrovićevih skulptura. Ante Katunarić je mladom Meštroviću

⁷ Rilke, Rainer Maria. (bilj. 6), str. 40.

*poslužio kao model za prvi njegov spomenik Luki Botiću u Splitu, a zatim i za poznatu skulpturu slikara sa suprugom i djetetom.*⁸

Riječi Duška Kečkemeta, povjesničara umjetnosti i vrsnog poznavatelja opusa Ivana Meštrovića i Ante Katunarića, nisu navedene samo kako bi obrazložile umjetničke fascinacije jednog umjetnika likovnim izrazom drugoga, već kako bi se istaknulo da je Ivan Meštrović kroz fizionomiju Ante Katunarića dijelom imaginirao pjesnika Luku Botića. Ovakav je navod moguće kontekstualizirati i unutar zabune koja se dogodila pri evidenciji, odnosno, dataciji jednog Meštrovićeva djela koje neposredne reference pronalazi upravo u likovima i Ante Katunarića i Luke Botića.

Naime, u prvom iscrpnijem popisu djela Ivana Meštrovića, koji se nalazi u monografiji objavljenoj u Londonu 1919. godine, navedena je skulptura: *A Man Thinking (Čovjek koji misli, op. a.)*.⁹ Djelo je nastalo u Splitu 1904. godine, dok se u vrijeme kada je obrađivana građa za monografiju i kada je knjiga konačno objavljena, nalazilo u Zagrebu. Zsigurno je riječ o *Portretu Ante Katunarića*, djelu za koje se obično navodi da je nastalo 1906. godine. Indikativno je da djelo naslovljeno *Portret Ante Katunarića* nije navedeno u popisu, što ne znači da je izostavljeno već popisano pod drugim naslovom. Malo je vjerojatno da bi djelo tako zanimljive kompozicije bilo sasvim zaboravljeno ili namjerno izostavljeno. Boraveći u Beču do kraja 1907. godine Meštrović je obrađivao stanja ljudi napetih uslijed pojačanog senzibiliteta.¹⁰ Kipar modelira prikaze iscrpljenog čovjeka koristeći zapravo fizionomije vlastitih prijatelja. To je godine 1903. napravio s Mirkom Račkim kada ga je portretirao u djelu *Na grobu mrtvih ideala*, odnosno, sasvim sigurno, s Antom Katunarićem kojega 1904. godine prikazuje kao *Čovjeka koji misli*.

Neko se vrijeme smatralo kako je taj portret zapravo studija za Luku Botića, što ne treba čuditi zbog srodnosti njihove teme i podudarnosti fizionomijskog tipa. Djelo se nalazilo u vlasništvu Andrije Milčinovića, hrvatskog književnika i prijatelja Ivana Meštrovića, koji je tekstualnim prikazima potpomogao ranu popularizaciju kiparova djela. Već je 1960. godine Josip Smrkinić, ondašnji ravnatelj Galerije Meštrović u Splitu,

8 Kečkemet, Duško. Ante Katunarić, 1877.–1935.: katalog izložbe. / (ur.) Božo Majstorović. Split, Stara gradska vijećnica, 2007., str. 19.

9 Ivan Meštrović. A Monograph. London: Williams and Norgate, 1919., str. 60. Vidjeti redni br. 26 u: *List of the works of Meštrović*.

10 Prančević, Dalibor. Javna plastika Ivana Meštrovića u Splitu. // Skulptura na otvorenom. / (ur.) Božidar Pejković. Klanjec: Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića, 2006., str. 259–275.



Ivan Meštrović: *Na grobu mrtvih ideala*, Beč, 1903. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: At the Grave of Dead Ideals, Vienna, 1903, (Meštrović Gallery Photo Library, Split)



Ivan Meštrović: *Čovjek koji misli*, Split, 1904. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: The Thinker, Split, 1904 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)

potvrdio Miroslavu Montaniju, zamjeniku direktora Gliptoteke JAZU u Zagrebu, kako nije riječ o Luki Botiću nego o Anti Katunariću ('Cotu').¹¹ Nakon što je godinama bilo pohranjeno u Gliptoteci HAZU u Zagrebu, djelo je postalo vlasništvom Atelijera Meštrović u Zagrebu.¹²

11 *Korespondencija Josip Smrkinić – Miroslav Montani*, Arhiv Galerije Meštrović u Splitu: Miroslav Montani Josipu Smrkiniću, Zagreb 30. ožujka 1960.

Prilažem Vam dvije fotografije – rad Ivana Meštrovića, s molbom da utvrdite koga predstavlja ovaj portret. Moje je uvjerenje da predstavlja 'Cota Katunarića' a niukom slučaju pjesnika Luku Botića.

Josip Smrkinić Miroslavu Montaniju, Split, 6. travnja 1960.

Primio sam reprodukcije Meštrovićeve skulpture, koja ne pretstavlja Luku Botića. Točno je bilo Vaše mišljenje, to je Ante Katunarić ('Coto'). Da bi bio potpuno siguran pitao sam i slikara Joku Kneževića, kojemu je Katunarić bio profesor. I on je isto potvrdio.

12 Uz ovo djelo u obitelji Andrije Milčinovića nalazila su se i sljedeća djela Ivana Meštrovića, koja su danas vlasništvo Atelijera Meštrović u Zagrebu: *Nadgrobna kompozicija* (sadra) – *Posljednji cjelov*, *Glava djeteta* (sadra i bronca) – *Portret Vere Čučić Milčinović*, *Portret Andrije Milčinovića*.

Na jednoj arhivskoj fotografiji tog djela, koje je sada već moguće nazvati izvornim naslovom *Čovjek koji misli*, stoji vrlo indikativan natpis: *Un tipo slavo*.¹³ Takav bi natpis mogao govoriti o Meštrovićevoj sklonosti poopćenju fizionomija svojih prijatelja za iskaz općih ljudskih stanja. No, ovdje ta poopćena fizionomija nosi rasni identitet; ona postaje slavenskom. Slavenskom fizionomijom kao zasebnim konceptom Meštrović će se baviti nekoliko godina kasnije u znamenitom herojskom ciklusu kojim će plijeniti pažnju europske publike. U tom kontekstu valja istaknuti navode Adele Milčinović, supruge Andrije Milčinovića, kako je upravo lice njenog supruga poslužilo Ivanu Meštroviću za prikaz *Srđe Zlopogleđe* (Pariz, 1908.), odnosno još nekih likova kiparova herojskog ciklusa.

Temu zamišljenog čovjeka Ante Katunarić će, dakako pod utjecajem kiparskih metoda Ivana Meštrovića, ponoviti na *Autoportretu* što ga je oblikovao 1906. godine. Kuriozitet da se slikar Ante Katunarić okušao i u kiparskom mediju uskoro će u *Savremeniku* objaviti likovni kritičar Božo Lovrić.¹⁴ Glava naslonjena na ruku sasvim je u tradiciji diskursa o čovjeku zatvorenom u procesu refleksije, koji, spuštajući pogled, dokida direktnu komunikaciju s promatračem, te se tako čini poput koncentrata usamljene egzistencije.

Sljedeću potvrdu kako je *Portret Ante Katunarića* zapravo *Čovjek koji misli* jest fotografija skupine umjetnika snimljenih u Splitu, koji su inscenirali značenjski vrlo zanimljivu inverziju. Na fotografiji se iščitava prizor u kojem Božo Lovrić 'modelira' Meštrovićev portret Ante Katunarića, dok mu skoro nagi Emanuel Vidović i Ivan Meštrović poziraju ispod drvene grede koja bi mogla upućivati na podnožje kakvog križa. Pretpostavljamo da situaciju svojim fotoaparatom bilježi Ante Katunarić, u čijoj je ostavštini fotografija i pronađena. Odsuće Katunarićeva lika nadomješteno je njegovim trodimenzionalnim portretom. Osim što je interesantno vidjeti fotografsku zabilježbu 'dramoleta', u kojem elegantno odjeveni književnik, dramatičar i naposljetku likovni kritičar, pred nagim umjetnicima, značenjski modelira njihovo djelo, ta fotografija zorno ilustrira vibrantan duh protagonista onodobnog splitskog života na koji će se nekoliko godina kasnije osvrnuti i kritičar Hermann Bahr u svojim *Dalmatinskim putopisima*.

13 Fototeka Galerije Meštrović u Splitu.

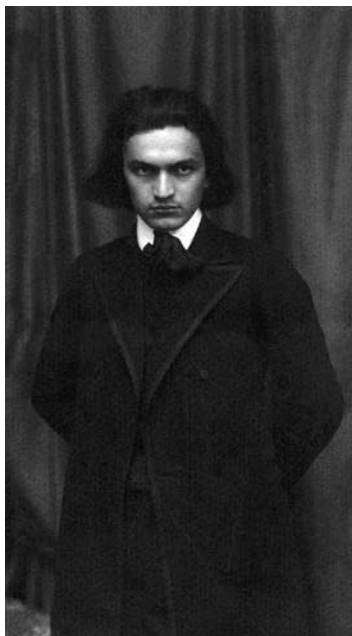
14 Lovrić, Božo. Splitski umjetnici. // *Savremenik*, 2, veljača 1907., str. 120.

Pored Vidovića razvija se i napreduje slikar Ante Katunarić. U zadnje doba bavi se i kiparstvom, modelovao je svoj autoportret i par uspješnih karikatura. Dovršuje ove radnje: 1. Jutro, 2. Narcis, 3. Sirota, 4. Gondola, 5. Iz Solina, 6. U mletačkoj kampanji. Katunarić je uz to u kratko vrijeme s vrlo mnogo uspjeha poučavao darovitu gospodjicu Jelisavetu Petrić, kćerku predsjednika sudbenog stola.



Božo Lovrić, Emanuel Vidović, Ivan Meštrović, Split, 1904. (fototeka Muzeja grada Splita)

Božo Lovrić, Emanuel Vidović, Ivan Meštrović, Split, 1904 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)



Ivan Meštrović, 1905. (vl. Ante Katunarić, Split)

Ivan Meštrović, 1905 (owned by Ante Katunarić, Split)

A sad, stupivši na trg i u kavani Troccoli, kao da sam u Faustovu čarobnom plaštu odletio u neki nepoznat kraj. Vani je Orijent u svim bojama, ali unutra je Quarttier latin s dugim kosama, lepršavim kravatama i galamom dugih govora bez oduška. To su mladi slikari, koji su ovdje kod Dioklecijana etablirali svoj Boul' Mich! ... Podne je, i hrvatski Parižani odlaze mašući svojim velikim šeširima kao gaskonski kadeti ... Svim tim ljudima, s kojima ovdje sjedim, nema još ni trideset godina. A meni je tako divno pri duši, što smo tako brzo došli do izražaja ... I ja bih htio biti sudionikom svega toga.¹⁵

Paradigmatska osoba takvog kružoka upravo je dugokosi kipar Ivan Meštrović kakvoga vidimo na fotografiji iz ostavštine Ante Katunarića.¹⁶

¹⁵ Bahr, Hermann. Dalmatinische Reise. Berlin, 1912. Citirano prema: Kečkemet, Duško. (bilj. 8), str. 4.

¹⁶ Fotografiju je signirao Ivan Meštrović, u donjem desnom uglu. Možemo pretpostaviti kako je autor fotografije Ante Katunarić. Fragment fotografije objavljen je u katalogu *Prve dalmatinske umjetničke izložbe*, Split, 1908., str. 21.

Ivan Meštrović: *Obitelj Katunarić*, Split, 1906. (vl. Ante Katunarić, Split)

Ivan Meštrović: The Katunarić Family, Split, 1906 (owned by Ante Katunarić, Split)



Više je fotografija iz tih godina na kojima se prepoznaje tip mladog boema sapetog u odijelu lijepog kroja te karizmatičnoga pogleda.

Bilo kako bilo, zanimljivo je napraviti slijed moguće pojave lika Ante Katunarića u Meštrovićeovu opusu od *Čovjeka koji misli*, nastaloga 1904. godine, preko *Zdenca života* i *Biste Luke Botića*, oblikovanih sljedeće godine, do djela *Obitelj Katunarić*.¹⁷ U već spomenutoj *Monografiji* o Meštroviću navedeno je kako je portret obitelji nastao u Splitu 1906. godine.¹⁸ Na prednjoj strani baze nalazi se kiparova posveta: PRIJATE-

17 Model u sadri vlasništvo je Galerije Meštrović u Splitu (GM-00194). Otkupljen je od najmlađe kćeri Ante Katunarića, Sonje Katunarić 1980. godine. Iste su godine prema tom modelu lijevana u broncu tri primjerka djela: za Galeriju Meštrović (Split), za Sonju Katunarić (Split) i Aldu Maresi, rođ. Carrara, kćer Jelve Carrara, rođ. Katunarić (Gorizia, Italija). Jelva Katunarić vjenčala se s uglednim liječnikom Michelangelom Carrara te je s njim imala kćer Aldu. Živjeli su u Goriziji. Odljev djela namijenjen Aldi Maresi prodan je jednoj od banaka u tom gradu. Odljev koji se nalazio u vlasništvu Sonje Katunarić naslijedio je njen nećak, Ante Katunarić.

18 Ivan Meštrović: *A Monograph*, (bilj. 9), str. 61. Djelo je navedeno pod rednim brojem 48. uz sljedeće podatke: godina i mjesto nastanka: 1906., Split,



Darinka Katunarić, rođ. Meneghello (fototeška Muzeja grada Splita)

Darinka Katunarić, née Meneghello (The Split City Museum Photo Library)



Darinka Katunarić, rođ. Meneghello s djetetom u naručju (fototeška Muzeja grada Splita)

Darinka Katunarić, née Meneghello, holding a child (The Split City Museum Photo Library)

LJU I GOSPOJI 19.. Dvije znamenke u godini koje bi potvrdile točno datiranje djela nisu vidljive.¹⁹

Djelo prikazuje Antu Katunarića i njegovu suprugu Darinku (Adu), rođ. Meneghello Dinčić, sestru Katunarićeva prijatelja, slikara Virgila Meneghello Dinčića, s njihovim prvim djetetom Jelvom Katunarić.²⁰

grupa: portreti,
materijal: sadra,
mjesto smještaja: Split.

19 Moguće je izvršiti daljnje istraživanje i pokušati ispitati mogućnost kako je djelo oblikovano krajem 1905. godine, odnosno u godini kada je Jelva Katunarić rođena. Djelo se prvi put spominje na izložbi održanoj u mjesecu siječnju 1906. godine. Međutim ta problematika nije od presudne važnosti za naznačenu temu.

20 Ante Katunarić (1877. – 1935.) i Darinka (Ada) Katunarić, rođ. Meneghello Dinčić (1879. – 1961.) imali su šestoro djece: Jelvu, Jakšu, Borisa, Hrvoja, Veljka, Sonju. Darinka je prije

Prve vijesti o djelu, nastalu nakon kratke seanse poziranja, donosi Ivo Tartaglia u osvrtu na Meštrovićevu samostalnu izložbu održanu u to vrijeme u Splitu.

Druga grupa 'Roditeljska briga' predstavlja roditeljsko gnijezdo: ženu, muža i malo čedo. (...) 'Roditeljska briga' je djelo čuvstava i osjećaja, koji prodiru iz najskrovitijih dubljina ljudske duše.

Majka i otac zaokružuje malo svoje prvo čedo, koje mirno i bezbrižno u svijet zuri, pak se zamisliše i zabrinuše nad svojom srećom. Lice majčino i očevo odavaju brigu i neku daleku utaženu tugaljivost, ali uprav u razlici, kako to nutarnje čuvstvo biva izneseno u eksteriorni svijet leži sva umjetnička vrijednost ovog djela. Ta se razlika čita u linijama lica, na rukama i u pozama. Dok iz jedne izbija nježnost, plašljivost i bol, iz druge provirava muževna snaga, koju lagano prikriva zabrinutost. Izradba je vanredno uspjela: pojedini dijelovi kao n.pr. muška ruka, dječja glava prava su remek-djela, dočim je opet grupa tako kompleksna i cjelovita, naravna i živa, da se čovjek mora čuditi, kad saznade, da modeli nijesu umjetniku pozirali više od poldrugog sata.²¹

Tartaglia kao zasebne dijelove kompozicije ističe glavu djeteta i muškarčevu ruku, što upućuje na sljedeće analogije. Ivan Meštrović je otprilike u to vrijeme oblikovao nekoliko vrlo zanimljivih dječjih portreta koje možemo pronaći u zbirka hrvatskih muzeja. Međutim, oblikovao je i ruke kao zasebnu likovnu temu, od kojih je posebno znakovita ona naslovljena *Punctum interrogativum*.²² Kao studiju Meštrović je mogao koristiti karakteristično veliku šaku Ante Katunarića. Tome u prilog govori navod iz londonske monografije da je to djelo oblikovano u Splitu 1906. godine. Nadalje, na karikaturama Angjela Uvodića također je moguće vidjeti tu fizionomsku osobitost Ante Katunarića, što sasvim sigurno dokazuje kako ju je zamjećivao krug umjetnika koji se međusobno družio.²³ To je tip iste šake hipertrofiranih žila kakav se evidentira na obje skulpture Ivana Meštrovića.

braka započela karijeru operne pjevačice koja nije bila dugog vijeka budući da se posvetila obitelji. Osim umjetnika Virgila Meneghella Dinčića brat joj je bio i poznati splitski violinski virtuoz Armando Meneghello Dinčić kojega je, 1885. godine, portretirao Vlaho Bukovac na slici *Mladi violinist* (Galerija umjetnina, Split, inv. br. 38/132/8 – 629).

21 TAG (Tartaglia, Ivo), Meštrovićeva izložba. // *Sloboda*, 24. siječnja 1906., str. 2–3.

22 *Punctum interrogativum* (Split, 1906.), fototeka Galerije Meštrović, Split.

23 Vidjeti karikature Ante Katunarića koje je radio Angjeo Uvodić: *Karikatura Ante Katunarića (za violončelom)*. // Slade, Iris. Angjeo Uvodić 1880. – 1942.: djela iz fundusa Galerije umjetnina. Split, 2002/03., str. 12.



Ivan Meštrović: *Punctum interrogativum*, Split, 1906. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

Ivan Meštrović: Punctum interrogativum, Split, 1906 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)

Zanimljiv je kratak opis djela *Obitelj Katunarić*, koji donosi povjeshničar umjetnosti Cvito Fisković, u kojem naglasak stavlja na silnice kompozicije, koje definiraju upravo ruke kao i na refleksivnu narav prikazanih roditelja.

Grupa od tri lika vješto je komponirana; majka i otac se povezuju rukama i u njihovu naručju počiva bezbrižno dijete. (...) Misaonost, tipična oznaka mladenačkih radova Ivana Meštrovića, očituje se u portretu obitelji Katunarić direktno i ispunjava čitavu kompoziciju.²⁴

Oblikujući portret obitelji svog prijatelja Ante Katunarića Ivan Meštrović stvara skulpturu koju je moguće svrstati među nekoliko po-

Karikatura Ante Katunarića (s mačem). // Ante Katunarić – 100 godina Duje Balavca. Split: Gradska knjižnica Marka Marulića, 2008.

Posebno je zanimljiva kolorirana karikatura koja se nalazi u vlasništvu Ante Katunarića u Splitu.

²⁴ Fisković, Cvito. Meštrovićeve djela u Splitu. // Glasnik Primorske banovine, 15. siječnja 1938., str. 13–16.

najboljih primjera rodenizma u hrvatskoj umjetnosti. Utjecaj Augustea Rodina na djelu *Obitelj Katunarić* ne očituje se samo u vibrantnom tretmanu epiderme skulpture, već i u načinu na koji umjetnik spaja različite planove u homogenu kompozicijsku masu. Predstavljanje umjetničkih veza između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića može poslužiti i kao primjer diseminacije suvremenih kiparskih morfologija prisutnih u europskim kulturnim središtima, ovom slučaju Beča, kroz građanske salone onodobnog Splita.

Ne treba zaboraviti da Meštrović već *Spomenikom Luki Botiću*, svojim prvim javnim spomenikom, promovira novu kiparsku morfologiju u Splitu. Moguće je ustvrditi kako je tim djelom kipar u gradski prostor donio ‘secesiju’ u skulpturi, s evidentno svim dijalozima u koje je djelo moglo biti uključeno.²⁵ Raspra o *ružnom* postaje najintragantnija. Pišući o umjetnosti tog vremena, sam Meštrović spominje *ljepotu*, ukazujući kako bi taj *opširni pojam zasluživao široko obzorje*. Upućenost u veliki skandal koji je izazivao Gustav Klimt svojim alegorijama *Filozofija*, *Medicina* i *Justicija* za bečki Univerzitet morala je utjecati na mladoga Meštrovića. Povjesničar umjetnosti Franz Wickhoff rezolutno je branio Klimtova slikarska djela postavljajući tezu o *ružnom* u umjetnosti.²⁶ Onodobna periodika prepuna je pridjeva *ružno*, kada je predmet o kome se piše djelo Ivana Meštrovića. Današnji smještaj tog spomenika u park-šumi Marjan nije prikladan, jer je djelo namijenjeno mjestu intenzivnih susreta u središtu grada gdje bi se prolaznik svakodnevno suočavao s prikazom nage *Bijedne Mare*, reljefom koji je bio toliko napadan. Danas je prikaz smiren idilom šume ne stupajući u provokativan dijalog sa slučajnim promatračem u čije je očiste smješten. No, i samo poprsje pjesnika nosi stanovite preobražaje u odnosu na dotadašnju praksu prikazivanja povijesnih ličnosti. Angjeo Uvodić će prigodom Meštrovićeva darovanja prvog poprsja pjesnika Luke Botića Banovinskoj galeriji zapisati:

Tako nam on ovdje nije dao Botića, onako samo da mu gledamo lice, ili na način koji bi ondašnjem konservativnom shvatanju ugađao; Meštrović je dao izmučenu dušu Botićevu u jednom veličanstvenom času uzbuđenja i gorčine, u času preplićanja ljudskih osjećaja i boli, dok je naš svijet, naprotiv, bio još navikao da gleda plastičke predodžbe izvođene u savršeno dotjeranom obliku, koji je

25 Prančević, Dalibor. (bilj. 10), str. 259–264.

26 O tim je poveznicama već pisala Irena Kraševac u poglavlju ‘*Ružno*’u *umjetnosti*, *XX. proljetna izložba Secesije*, 1904. Vidjeti: Irena Kraševac. Ivan Meštrović i Secesija. Beč–München–Prag 1900–1910., Zagreb, 2002., str. 48–67.



Salon kuće Katunarić (fototeka Muzeja grada Splita)

*Drawing room at the Katunarić residence
(The Split City Museum Photo Library)*

*Spomenik Luki Botiću na Prokurativama
(vl. Ante Katunarić, Split)*

*The Luka Botić Monument at the Prokurative
Square (owned by Ante Katunarić, Split)*

*odgovarao duhu sladunjave
romantike XIX stoljeća.²⁷*

Važno je istaći kako obiteljski portret Katunarićevih nije bilo djelo namijenjeno isključivo urešu njihova građanskog salona, već je umjetnina neposredno nakon



²⁷ Uvodić, Angejo. Još jedna obnova u Banovinskoj galeriji. // Glasnik Primorske banovine, 1. svibnja 1938., str. 99.

oblikovanja bila izlagana. Dostaje, primjerice, navesti Meštrovićeve samostalnu izložbu 1906. ili venecijanski *Biennale* 1907. godine. Djelo je, uz osnovne podatke, reproducirano u katalogu izložbe.²⁸ Nakon toga će Ivan Meštrović skulpturu izložiti na *Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi* u novoizgrađenom Hrvatskom domu u Splitu 1908. godine. Zanimljivo je izdvojiti kako će se fotografija djela objaviti i u bečkom časopisu *Erdgeist*, kao dio ilustrativnog materijala uz tekst Milana Begovića o toj splitskoj izložbi.²⁹

Portret obitelji Katunarić opisan je u monografskom svesku o Ivanu Meštroviću, objavljenom u Londonu 1919. godine, ali i u monografiji koja je iste godine objavljena u Beogradu, gdje njen autor, kritičar i publicist Kosta Strajnić, zapisuje:

*Ugledajući se u strane uzore, on je težio za umetnošću koja je stajala visoko nad pedantnim akademizmom profesora i jeftinim žonglerstvom secesionista. To se najbolje vidi na njegovim prvim radovima od kojih treba spomenuti Mladića, Poslednji Celov, Majčinu Brigu, Porodicu i studiju za Botičev Spomenik. Iako se na njima opažaju strani utjecaji, ipak oni govore o samoniklom talentu koji žedja za svojim ličnim izrazom.*³⁰

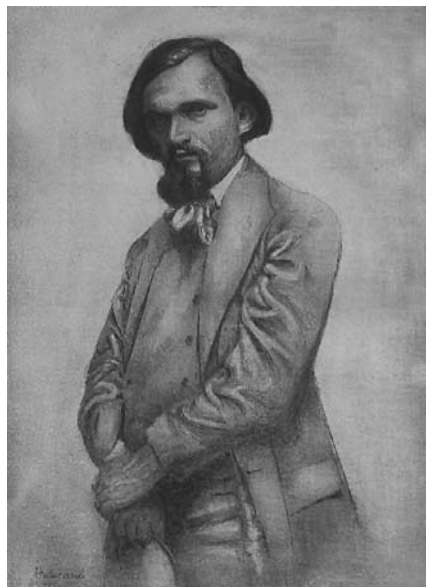
Poradi što jasnijeg isticanja dodira dvojice umjetnika važno je navesti kako je Ante Katunarić u više navrata portretirao Ivana Meštrovića. U svojem je grafičkom opusu ostavio vrlo zanimljiv Meštrovićev portret u mediju bakropisa, za ovu temu značajnog i iz jednog drugačijeg motrišta. Naime, Ivan Meštrović će u vremenu neposredno nakon sudjelovanja na velikoj međunarodnoj izložbi u Rimu, 1911. godine, navraćati u zavičajne Otavice. To je vrijeme kada započinje graditi novu obiteljsku kuću, pa prisuće umjetnika u zavičaju ne treba čuditi. Kiparova korespondencija koja se čuva u Atelijeru Meštrović u Zagrebu sadrži i pet pisama Ante Katunarića prijatelju Ivanu Meštroviću, iz razdoblja 1911. i 1912. godine. Važan su segment tih pisama podaci da Katunarić radi fotografije za Meštrovića, odnosno da dokumentira njihove zajedničke

28 VII. Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia: catalogo illustrato. Venecija, 1907. Djelo je reproducirano na 94. stranici uz sljedeće podatke:

Mestrovic – Gabrilovic Ivan: La famiglia (gesso) / (prestato cortesemente dal sig. A. Katunarić di Spalato).

29 Begović, Milan. Die I. dalmatinische Kunstausstellung in Spalato. // *Erdgeist*, Jahrg. III.; XXV. Heft., Wien, 1908., 966–970. Fotografija je djela objavljena na 974. stranici (*Eine Familie*).

30 Strajnić, Kosta. Ivan Meštrović. Beograd, 1919., str. 11. U monografiji se nalazi i reprodukcija djela.



Ante Katunarić: *Portret Ivana Meštrovića* (Galerija umjetnina, Split)

Ante Katunarić: The Portrait of Ivan Meštrović, Gallery of Fine Arts, Split



Fotografski portret Ivana Meštrovića, Otavice, 1911. (fototeka Galerije Meštrović, Split)

A photo portrait of Ivan Meštrović, Otavice, 1911 (Meštrović Gallery Photo Library, Split)

izlete u Otavicama i okolici. U tom vremenu nastaju i fotografije Ivana Meštrovića, dosad neidentificiranog autora, koje bilježe kiparovu pojavu u ruralnom ambijentu. Međutim, na jednoj od njih uočavamo identičnu kompozicijsku shemu kao i na bakropisu.³¹ Korespondencija između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića navodi na pomisao da je tu, kao i ostale fotografije iz Otavica, načinio upravo Ante Katunarić.

Bakropis i fotografija po kojoj je nastao lijepi su primjeri migracije kompozicije iz jednog medija u drugi. Kako upozorava umjetnikov unuk, Ante Katunarić ml., to neće biti izolirani slučaj u umjetničkom ponašanju njegova djeda. Na tom bakropisu Ivan Meštrović je prikazan na apstrahiranoj pozadini, te je sva pažnja fokusirana na kiparov lik. Nema disperzije promatračeve pažnje na detalje pozadine.

Pisma pridružena ovom tekstu važni su dokumenti o fotografskoj aktivnosti Ante Katunarića, kako prilikom društvenih okupljanja tako i dokumentiranja umjetničkih djela, u ovom slučaju Meštrovićeva reljefa

31 Fototeka Galerije Meštrović u Splitu.



Ante Katunarić u atelijeru (fototeka Muzeja grada Splita)

Ante Katunarić in his studio, (The Split City Museum Photo Library)

Bijedna Mara. Vrijedna su to svjedočanstva o smještaju, s punim se pravom može reći, prvog modernog javnog spomenika u Splitu. Međutim, u ostavštini Ante Katunarića sačuvane su i fotografije na kojima je moguće pratiti inventar ambijenata u kojima je umjetnik boravio i radio. Na nekima od njih, osobito na fotografiji umjetnikovog atelijera, evidentira se i nekoliko djela Ivana Meštrovića, što je osobito važno za naznačenu temu. U atelijeru Ante Katunarića nalazile su se sljedeće Meštrovićeve skulpture: *Studija za krilatu žensku figuru* (1908.), *Klečeci mladić* (1908.), *Pastuh* (1912.), *Zgrčena žena* (1914.) i *Žena s podignutom rukom* (1915.).³² No, ta djela nisu tek 'nijeme' prisutnosti, mrtvi artefakti lijepo aranžirani u prostoru. To potvrđuje jedna od slika smještenih uz vrata umjetnikova atelijera. Ona prikazuje Meštrovićevu skulpturu *Zgrčena žena*. Možemo pretpostaviti da je autor slike upravo Ante Katunarić, koji je Meštrovićeva djela smatrao kompozicijski zanimljivima za prijevod u slikarski medij. Nadalje, na fotografiji Jelve Katunarić moguće je vidjeti sadreni model Meštrovićeve *Eve*, obliko-

32 Fototeka Muzeja grada Splita.



Ante Katunarić i *Žena s podignutom rukom*, 1915. (vl. Ante Katunarić, Split)

Ante Katunarić and Woman with a Raised Arm, 1915 (owned by Ante Katunarić, Split)



Jelva Katunarić i *Eva*, 1907. (fototeka Muzeja grada Splita)

Jelva Katunarić and Eva, 1907 (The Split City Museum Photo Library)

vane 1907. godine, koju je umjetnik, među ostalim, izlagao na *Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi* 1908. godine.³³ Osobito oduševljenje prema djelu, odnosno svojevrsnom trodimenzionalnom diptihu kojem je pripadalo, iskazivao je Filip Marušić.³⁴

Među svojim prvim stvarima, dao je Adama i Evu poput Michelandela, koji je naše praroditelje naslikao u Sikstinskoj Kapeli.

33 Fototeka Muzeja grada Splita.

34 D. Marušić, Filip. Na domu Meštrovićevu: O Ivanovoj 50-godišnjici. // *Nova Evropa*, 15. kolovoza 1933., str. 343.

Skulpture *Adam* i *Eva*, oblikovane u granitu 1907. godine, nalazile su se u kolekciji Karla Wittgensteina, Meštrovićeva bečkog mecena. Sadreni model *Adama* vlasništvo je nasljednika Ivana Meštrovića te se nalazi u Galeriji Meštrović u Splitu (inv. br. 22/117), dok se sadreni model *Eve* nalazi u Gliptoteci HAZU u Zagrebu i njeno je vlasništvo (MZ-125). Taj svojevrsni kiparski diptihon doista je mogao biti potaknut Meštrovićevim neposrednim susretom s Michelangelovim svodom 1907. godine. Naime, u Galeriji Meštrović u Splitu nalaze se brojne ilustracije Michelangelovih ostvarenja. Osobito su značajne *Stvaranje žene*, *Izgon iz raja zemaljskog* i *Odvajanje vode i zemlje*, jer je na njihovim pozadinama olovkom ispisano: *Michelangelo, Kap. Sistinska, Rim, 13. rujna 1907.*

U tome Adamu i toj Evi Meštrovićevoj imao sam svoju radost: Eva je bila, u mojim očima, epična, a Adam liričan: ona je izazivala, a Adam je bio izazvan, što izraženo u kamenu takovom toplineom da čisto izazivlje i gledaoca. Nikako ne znam kamo su te umjetnine otišle! Meni su ostale na srcu.

Jelva, najstarija kći Ante Katunarića, preminula je uslijed perforacije apendiksa kada joj je bilo svega tridesetak godina, što je shrvalo Antu Katunarića pospješujući njegovu smrt 1935. godine. Takvim obremenjivanjem djela likovne umjetnosti individualnim povijestima, što uostalom i jest funkcija portreta, moguće je zaključiti obradu umjetničkih odnosa dvaju nesumnjivo važnih protagonista splitske umjetničke scene u prvim desetljećima prošloga stoljeća.

EPISTOLARIJ³⁵

Prilog I

Pismo Ante Katunarića upućeno Ivanu Meštroviću 8. siječnja 1911.
441A1

*Dragi Kume
8/I 1911.*

Moje stvari u atelijeru nije moguće da svršim u kratkom vremenu, neće da se suše. Stoga ti javljam da se možeš ravnati. Ako pak misliš da bi se mogle izložiti te što su u Zagrebu, pošalji, bilo bi mi milo da (nečitko, op. a.) koju imadem. Isto ti i Meneghello poručuje da ako držiš da bi mogao i njegove poslati, da pošalješ pastel i radirung u Split.

Svi te pozdravljamo i milostivu.

AKatunarić

Ada

Jelva

Jašica

Boris

Hrvoje

35 Pisma što ih je Ante Katunarić upravo Ivanu Meštroviću odnose se na 1911. i 1912. godinu, a čuvaju se u Atelijeru Meštrović u Zagrebu kao privatna svojina kiparovog sina, gospodina Mate Meštrovića.

N:B. Kad pošalješ druge moje slike natrag, pošalji i Račkijeve Vragove (radirung) jer je privatno vlasništvo. Zdravo!

Komentar uz pismo:

Riječ je o *Rimskoj izložbi (Esposizione di Roma)* održanoj 1911. godine. Hrvatski umjetnici, na čelu s Ivanom Meštrovićem, izlagali su u Paviljonu Kraljevine Srbije, što je bio protestni čin naspram austrijskih i mađarskih vlasti i njihovih političkih pozicija. Ipak, takav će odabir imati daljnje reperkusije, posebice za Meštrovića, jer će se u novinskim napisima navoditi mahom kao srpski kipar. Upravo na takav kvalifikativ reagira Ante Katunarić u pismima koja će uslijediti.

Ivan Meštrović bio je i pridruženi član odbora Paviljona Kraljevine Srbije, te njegova uključenost u organizaciju izložbe ne treba čuditi. Tom prilikom Meštrović je izložio veliki broj djela, plijeneći pažnju likovne i ostale javnosti i na koncu osvajajući veliku nagradu za skulpturu.

Ante Katunarić izložio je dva djela naslovljena *Luka (Marina)*. Pretpostavljamo da su to dalmatinski pejzaži (*Zapad sunca* i *Magla u luci*), koji su, nakon izložbe Društva hrvatskih umjetnika *Medulić*, bili pohranjeni u Zagrebu. Izložba se pod geslom Iva Vojnovića, *Nejunačkom vremenu u prkos*, održala u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1910. godine.

Virgil Meneghello-Dinčić izložio je svega jedan nenaslovljeni crtež perom. Vjerojatno je riječ o jednom od dva crteža sa zagrebačke izložbe *Nejunačkom vremenu u prkos: La Salute* i *Zapad sunca*.

Prilog II

Pismo Ante Katunarića upućeno Ivanu Meštroviću 9. lipnja 1911.
441A2

Split 23/VI '911

Dragi Meštroviću,

Bio sam kod Voltolina čim sam primio tvoju dopisnicu i rekao mi je da će ti poslati ono što ima jer u Šibeniku ne postoji više ona tvrdka pa nezna od koga bi mogao dobiti.

Svjetovali su me da ti pošaljem sa ... (riječ je nečitka, op.a.) jer bi inače mogli čekati da se vagon napuni i onda bi morao dugo čekati. Voltolini mi je konačno obećao da će ti poslati sutra u subotu na 6 ujutro sa osobnim vlakom ili na 8 sa teretnim koji stiže u Drniš na 3 sata popodne. Gledaj da bude kogod na stanici.

Evo ti šaljem fotografije, pa ih odreži po potrebi. Ja sam bio učinio dvije u cijelom formatu ali sam ih negdje zabacio pa ih ne mogu nikako naći, svakako kad bi ti služile, ja ću ti druge kopirati. Neznam dali ćeš biti šnjima zadovoljan jer svijetlo nije bilo baš zgodno.

Sa fotografijama izleta, imao sam strašni peh, ono jutro prije putovanja, u žurbi sam stavio u aparat jedan stari pokvareni film mjesto novoga kojega sam sobom imao i tako sam učinio deset neuspjelih fotografija, pune su pjega i velatura, ipak ću ti ih poslati da ih vidiš. Džamija i pastiri su još najbolje, interesantne su, ali su detaili izgubljeni osobito u sjeni. Iskren pozdrav od mene Ade i djece: tebi gospodji i tvojim čestitim roditeljima. Tvoj Katunarić

Komentar uz pismo:

U pismu spomenuti Voltolini vjerojatno je Gajo Voltolini, koji je s Antom Fabrisom sudjelovao u klesanju podnožja Meštrovićeva spomenika Marku Maruliću 1925. godine. Nije poznato o kakvom je materijalu, koji je potrebno isporučiti vlakom, riječ, no valja naglasiti kako je Ivan Meštrović, boraveći tih godina u Otavicama, oblikovao niz kiparskih i slikarskih djela.

Nadalje, pismo je zanimljivo jer Ante Katunarić donosi neposredne crtice o činu fotografiranja i temama karakterističnim za zonu drniškog područja, pa i šire, koje su mu kao fotografu bile poticajne.

Prilog III

Pismo Ante Katunarića upućeno Ivanu Meštroviću 5. prosinca 1911.
441A3

Split, 5/XII 1911.

Dragi Kume,

Evo ti šaljem fotografije koje su bolje uspjele i sve što sam kući imao od prije. Oprosti što ti prije nijesam poslao bilo mi je nemoguće, nije ovdje bilo papira kojega sam ja želio, pa sam morao čekati. Neke, koje nemaju čisto crni fond, možeš ako želiš to naznačiti, pa će mi koji budu napravljali klišeje to rituširati. Nijesam ih lijepio na kartonima, nešto iz preše a opet znam da nije nužno, pošto služe za reprodukciju; ako želiš koju za se imati, piši mi pa ću ti ih što bolje izvesti i zaljepiti. Relief 'Bijedne Mare' nemože da dobro uspije (fotografirao sam ga šest puta) jer je relief nizak a na otvorenu je,

pa nema sjena, da je to u atelijeru, bila bi druga stvar; na suncu pak, izlaze sjene preoštre.

Ona tvoja dva nacrtu slabo su ispali pa su nemogući za reprodukciju, ako bi ih baš želio imati, mogao bi mi ih Marušić poslati, te bi ih opet fotografirao.

Sa 'kolom' kraj Sv. Petke i tvojom kućom dogodio se peh. Fotografirao sam obedvije snimke na istoj ploči, onaj tvoj pas me je zabunio, kad je ako se sjećaš, naletio na aparat. Šteta jer su inače sjajne bile. Druge ćeš sam vidjeti, što bolje što gore, služiti će ti, naravno da je bilo ljepše vrijeme, zgodniji ateljer i moj aparat, bilo bi nešto drugčije.

Pitao sam Vidovića, što je s tom izložbom u Osijeku, te mi je kazao, da je to Urlich iz Zagreba poslao, i da je sasvim trgovačka izložba što ju je trgovac Bačić upriličio, pa da nema nikakve firme ni boje. Još kaže, da su te njegove slike odavna kod Urlicha, čekale su da ih dodje red, pa on je eto neke poslao u Osijek a neke ostavio u Zagrebu za Božićnu izložbu.

Čudime što me pitaš, gdje je Mitrinović pisao, ta sam si mi kazao da će pisati u 'Kunst für alle', i baš je zato perfidno, što je takvu stvar napisao u tuđim novinama, mjesto da malo razjasni našu narodnu situaciju. On nas djeli na dalmatince, bošnjake, crnogorce i tako dalje – naravno svi srbi. Za tebe se nezna odklen si, bojao se da bi mogao kokod posumnjati u tvoje srpstvo kad bi te očitovao da si iz Dalmacije. Pa što bi ja o tomu više pričao, ako nijesi čitao čitat ćeš i uvjerit ćeš se da se na taj način ne radi za našu stvar a kamo li, kako ti kažeš da srbi valja da u svemu popuste! Što je Mitrinović stime postigao? – da Srbija neće nikada više prirediti slične izložbe, ako se ne promijene ljudi, barem oni koji javnost informiraju. Ti još kažeš da se ne valja obazirati na jednu osobu, dobro je to, ali kad ta osoba predstavlja Srbiju? i javno srbsko mjenje? – Srbske su naime novine, prenijele iz 'Kunsta' pa nijesu imale ništa da opaze, kao da su oni to naručili. – Kume moj, kad oni budu iskreno radili za stvar kao mi, onda će stvar ići, inače nikako. Ti si im sa svojim entuzijazmom za narodnu stvar i jedinstvo, dao snage, ali oni s tvojom snagom i veličinom abuziraju i škode stvari a tebe će naposljetku izigrati, što ne želim. Oprosti što sam te na duže izgnjavio, nebi ti bio više o tome ni riječi spomenuo, da me nijesi sam za stvar upitao; pa sam ti iskreno kao prijatelju i kumu odgovorio, i siguran sam da je ovo opće mnjenje svih srbo-hrvata izvan Srbije. – Sjeti se bolan gdje kod i našega Medulića, da gdjekad izložimo, pa primimo srbe među nama i tako našu stvar neupućenoj javnosti bolje protumačimo.

Zdravo! Tvoj kum Ante

Komentar uz pismo:

Zanimljivi su navodi kako Ante Katunarić fotografira djela Ivana Meštrovića, osobito njegov *Spomenik Luki Botiću*, inauguriran 1905. godine na Marmontovoj poljani (danas Trgu Republike odnosno Prokurativama). Kako je moguće evidentirati, prikaz *Bijedne Mare* zadavao je umjetniku podosta problema zbog nepovoljnih odnosa svjetla i sjene koji se stvaraju na plitkom reljefu.

Nije poznato o kojim nacrtima Ivana Meštrovića je riječ, no umjetnik je u to vrijeme bio izuzetno kreativan. Sljedeće godine bit će sagrađena njegova kuća u Otavicama prema nacrtima koje je radio, pa bismo mogli ovaj navod vezati uz to prvo realizirano arhitektonsko ostvarenje Ivana Meštrovića. Boraveći u Otavicama izveo je i portrete Dušana i Božene Marušić, djece u pismu spomenutog Filipa Marušića, i to u tehnici ulja na kartonu ovalnog oblika (sličan dječji portret može se vidjeti na fotografiji Katunarićeva atelijera, na zidu uz stubište).

Izložbena aktivnost koja se navodi odnosi se na knjižaru i salon Radoslava Bačića, vrlo agilnog knjižara i nakladnika iz Osijeka. Suradnju s njim Antun Ulrich i njegov izložbeni salon u Zagrebu započeo je upravo 1911. godine. Dosada nije poznato da je Ivan Meštrović izlagao na sličnoj izložbi, te bi trebalo istražiti sve raspoložive izvore što ovom prilikom nije bilo moguće.

Većim dijelom pisma prevladava Katunarićevo nezadovoljstvo načinom na koji povjesničar umjetnosti i filozof Dimitrije Mitrinović predstavlja rimsku izložbu, navodeći među ostalim i krivi nacionalni identitet Ivana Meštrovića. Ante Katunarić pokazuje izrazitu svijest o moći medija i opasnosti u širenju podataka koji mogu biti izvrnuti i pogrešno interpretirani. Tekst Dimitrija Mitrinovića o kojem je riječ naslovljen je *Serbische Kunst auf der internationalen Kunstausstellung in Rom* i objavljen 1. studenog 1911. godine u časopisu *Die Kunst für Alle* (München).

Prilog IV

Pismo Ante Katunarića upućeno Ivanu Meštroviću 22. studenog 1911.
441A4

Split, 22/XI 911

Dragi Meštroviću,

Čudit ćeš se da nijesi dosad i od mene primio čestitke prigodom tvojeg uspjeha u Rimu. Vidović nam je predložio da sastavimo

zajedno brzojav; slučajno se onu večer nijesmo našli u kafani, iza toga ja sam bio kući bolestan, pa eto ti uzroka zakašnjenja. Bolje i kašnje nego nikada, i tako budi uvjeren da se tvojemu uspjehu toliko radujem, možda kao niko od onih koji su ti najbrže čestitali, pa se nadam da ćeš moje čestitke i ako zakašnjene, od srca primiti kako su od srca i došli. Ja baš sada radim Tvoje fotografije, prije mi nije bilo moguće. Samo mi javi koliko ćeš tute ostati ili gdje ću ti ih poslati?

*Primi pozdrave ti i tvoja gospodja od svih nas,
tvoj kum AKatunarić*

N:B: Jesi li pročitao frankovačkog Mitirnovića? Ti bi ga imao malo podučiti kako se za slogu radi. – Naši spliski socialisti imaju za motto: »Što je moje to je moje; a što je tvoje, to je i moje i tvoje.« – naš je naprednjak Mitrinović išao nešto dalje pa kaže: »Što je naše, (srpsko), to je naše; a što je vaše, (hrvatsko), to je opet naše.« Ne zamjeri, ovo kažem, jer ćutim iskreno za slogu i narodno jedinstvo, ali mrzim prepotenciju i neiskrenost.

Tvoj kum

Komentar uz pismo:

Čestitke koje Ante Katunarić sa zakašnjenjem upućuje Ivanu Meštroviću odnose se na veliku nagradu za skulpturu koja je kiparu dodijeljena na rimskoj izložbi. Navedimo kako je sličnu nagradu za slikarstvo dobio Gustav Klimt.

U završnom dijelu pisma Ante Katunarić komentira tekst Dimitrija Mitrinovića *Serbische Kunst auf der internationalen Kunstausstellung in Rom*, objavljen 1. studenog 1911. godine u časopisu *Die Kunst für Alle*. Zamjera mu krivu nacionalnu identifikaciju umjetnika i njegovih djela, tada izloženih u Paviljonu Kraljevine Srbije, razvidnu već u samom naslovu.

Prilog V

Pismo Ante Katunarića upućeno Ivanu Meštroviću 23. siječnja 1912.
441A5

Split 23/I 1912.

Dragi Kume,

Primio sam tvoje pismo, hvala ti na zauzimanju; ja sam već prije znao da si ti ono isposlovao.

Ja sam pokušao da mi dadu 1000. dinara, ne iz lakomosti za novcem, nego zbog moralnih razloga; nadajući naime se dobiti tu svotu, prijateljima sam rekao da su mi dali hiljadu. Nu i sa 500 din. moje dvije studije su plaćene, to više pak što su opredjeljene za muzej. Svakako ako te ko u Splitu bude pitao, reci hiljadu da se ne moram poreći.

Pešo ide dobro, no o tome će ti obširnije pisati Menegello, rekao sam mu.

Oni iz Zagreba nas zovu da izložimo šnjima u Beču, no mi smo naravno odbili. Glede srpsko-hrvatskog društva Medulić, svi smo složni no, k' Splitu i Beogradu valja svakako nadodati i Zagreb, to jest ne treba ga nadodati, jer je već u Meduliću bio, pa ga nikako ne valja isključiti, što mislim da je i tebi nehotice izbjeglo.

Što se tiče paviljiona u Splitu, mi već studiramo zgodan teren, kojega bi se moglo od općine izmamiti, a i način za skupljanje novca takodjer studiramo. Veselimo se beogradskoj izložbi i radimo, nego te upozorujem, da je mletačka izložba do dvije godine, a ne do godine, kako ti pišeš. Bit ćeš već primio Vidovićevo pismo, a sada će ti još obširnije o svemu ovomu kad primi odgovor. Pozdrav od sviju nas tebi i gospodji Ruži. Tvoj

AKatunarić

Komentar uz pismo:

Ovo pismo donosi zanimljive navode o cijeni djela Ante Katunarića, i to onih koja svojom kvalitetom zaslužuju postati dijelovima muzejskih zbirki. Nije moguće sa sigurnošću govoriti o kojim je studijama riječ.

U pismu se spominje i Meštrovićev mlađi brat Petar (Pešo) Meštrović koji je tada, kako vidimo, boravio u Splitu. Kasnije će se upisati na Sveučilište u Edinburghu, te diplomirati na geološkim znanostima.

Spomenuti paviljon valja promatrati u kontekstu formiranja mjesta povremenih izložbi koje je u Splitu, izuzmemo li prostor centralne dvorane Hrvatskog doma gdje je održana *Prva dalmatinska umjetnička izložba*, sasvim izostajalo.

U pismu se spominju i dvije izložbe. Riječ je o pripremama *Četvrte jugoslavenske umjetničke izložbe »Lada« – »Medulić«*, održanoj 1912. godine u Beogradu, odnosno *X. Esposizione d'Arte della città di Venezia*, održanoj 1914., na kojoj je Ivan Meštrović izložio veliki broj djela.

LITERATURA

- Ante Katunarić – 100 godina Duje Balavca: katalog izložbe. Split: Gradska knjižnica Marka Marulića, 2008.
- Katalog VII. Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Venecija, 1907.
- Katalog *Prve dalmatinske umjetničke izložbe*. Split, 1908.
- Bahr, Hermann. Dalmatinische Reise. Berlin, 1912.
- Begović, Milan. Die I. dalmatinische Kunstausstellung in Spalato. // *Erdgeist*, Jahrg. III., XXV. Heft / Wien, 1908.
- Fisković, Cvito. Meštrovićeva djela u Splitu. // *Glasnik Primorske banovine*, 15. siječnja 1938.
- Ivančević, Radovan. Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića. // *Život umjetnosti*, 43–44, 1988.
- Jerrassé, Dominique. Rodin: A Passion for Movement. Pariz: Terrail, 1992.
- Kečkemet, Duško. Ante Katunarić, 1877.–1935.: katalog izložbe. Split: Stara gradska vijećnica, 2007.
- Kraševac, Irena. Ivan Meštrović i Secesija. Beč–München–Prag 1900–1910. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.
- Mužinić, Zdravko. Splitski umjetnik, novinar i književnik Ante Katunarić. // *Čakavska rič*, 2, 1973.
- Ivan Meštrović: A Monograph. London: Williams and Norgate, 1919.
- Lovrić, Božo. Splitski umjetnici. // *Savremenik*, 2, veljača 1907.
- Marušić, Filip. Na domu Meštrovićevu: O Ivanovoj 50-godišnjici. // *Nova Evropa*, 15. kolovoza 1933.
- Prančević, Dalibor. Javna plastika Ivana Meštrovića u Splitu. // *Skulptura na otvorenom / Klanjec, Muzeji Hrvatskog zagorja – Galerija Antuna Augustinčića*, 2006.
- Rilke, Rainer Maria. Auguste Rodin. Zagreb: Mladost, 1951.
- Slade, Iris. Angjeo Uvodić 1880. – 1942.: djela iz fundusa Galerije umjetnina: katalog izložbe. Split, 2002/03.
- Strajnić, Kosta. Ivan Meštrović: Beograd, 1919.
- TAG (Tartaglia, Ivo). Meštrovićeva izložba. // *Sloboda*, 24. siječnja 1906.
- Uvodić, Angjeo. Još jedna obnova u Banovinskoj galeriji. // *Glasnik Primorske banovine*, 1. svibnja 1938.

IZVORI

- Epistolarij *Ante Katunarić – Ivan Meštrović*, ident. oznaka 441A1- 441A5 (Muzeji Ivana Meštrovića, Atelijer Meštrović, Zagreb)
- Epistolarij *Josip Smrkinić – Miroslav Montani* (Split, Muzeji Ivana Meštrovića, Galerija Meštrović)
- Fototeka Muzeja Ivana Meštrovića, Galerije Meštrović, Split
- Fototeka Muzeja grada Splita

SAŽETAK

Predstavljanje umjetničkih veza između Ivana Meštrovića i Ante Katunarića može poslužiti kao primjer objašnjenja širenja suvremenih kiparskih morfologija što se javljaju u europskim kulturnim središtima u prostoru grada Splita tijekom prvih desetljeća dvadesetog stoljeća. Oblikujući Katunarićev portret (1904.) i portret njegove obitelji (1906.), odnosno koristeći njegov lik kao model za svoje skulpture, Ivan Meštrović uspješno promovira svoje kiparske modalitete u Splitu. Time Meštrović stvara skulpturu koju je moguće svrstati među nekoliko ponajboljih primjera rodenizma u hrvatskoj umjetnosti. Utjecaj Augustea Rodina na djelu *Obitelj Katunarić* ne očituje se samo u vibrantnom tretmanu epiderme skulpture, već i u načinu na koji umjetnik spaja različite planove u homogenu kompozicijsku masu. Važno je istaći kako obiteljski portret Katunarićevih nije bilo djelo namijenjeno isključivo uresu njihova građanskog salona, nego i za izlaganje. Dostatno je primjerice navesti Meštrovićeve samostalnu izložbu u Splitu 1906. ili venecijanski *Biennale* 1907. godine.

S druge strane Ante Katunarić, čovjek univerzalnog i znatiželjnog duha, ostavio je niz fotografija kojima bilježi razne gradske vedute i događaje. Na nekim je fotografijama dokumentirao *Spomenik Luki Botiću*, prvi javni spomenik Ivana Meštrovića, kao i neka ranija kiparova djela. Međutim, fotografirao je i samog Meštrovića tijekom njegova boravka u zavičajnim Otavicama, vješto potom prenoseći kompoziciju s fotografije u medij bakropisa. Međutim, u ostavštini Ante Katunarića sačuvane su i fotografije na kojima je moguće pratiti inventar ambijenata u kojima je umjetnik boravio i radio. Na nekima od njih, osobito na fotografiji umjetnikova atelijera, evidentira se i nekoliko djela Ivana Meštrovića, što je osobito važno za naznačenu temu.

Summary

ARTISTIC TIES BETWEEN IVAN MEŠTROVIĆ AND ANTE KATUNARIĆ

DALIBOR PRANČEVIĆ

Faculty of Philosophy, Split, Department of Art History

*The demonstration of artistic ties between Ivan Meštrović and Ante Katunarić can serve as an example of explanation of the dissemination of contemporary sculptural morphologies which take place in European cultural centres in the city of Split in the first decades of the 20th century. With the portraits of Katunarić (1904) and his family (1906), or rather, by using Katunarić's image as a model for his sculptures, Ivan Meštrović successfully promoted his sculpting modalities in Split. Meštrović thus created sculptures that will position him among the best examples of Rodinism in the Croatian art. The influence of Auguste Rodin on Meštrović's *The Katunarić Family* is evident not only in the vibrant treatment of the sculpture surface, but in the method of connecting various planes into a mass of homogenous composition. It is important to note that the Katunarić family portrait was not meant to merely serve as decoration of their bourgeois drawing room, but was also intended for exhibition. Meštrović's solo exhibition in Split in 1906 or the Biennale of Venice in 1907 are sufficient examples.*

On the other hand, Ante Katunarić was a man of an universal and curious mind who left behind a series of photographs documenting the city's vedutas and events. Some of his photographs show the Luka Botić Monument, Meštrović's first public monument, as well as some of his earlier works. In addition, he photographed Meštrović during his stay in his native Otavice, and later skillfully moved the composition from the medium of photography to the medium of etching. In addition, Katunarić's collection includes photographs that enable us to follow the interiors in which Meštrović had lived and worked. Some of these photographs, particularly the one taken in the sculptor's studio, show several works by Ivan Meštrović, which is particularly relevant for the topic of this paper.

KEY WORDS: Ivan Meštrović, Ante Katunarić, portrait, etching, photography, Split, 20th century

Semiotička analiza nekih radova splitskog kipara Andrije Krstulovića (1912.–1997.)

VLADIMIR RIMONDO

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju

Izvorni znanstveni rad

Članak predstavlja jednu od mogućnosti primjene semiotičke analize na kiparski opus splitskog umjetnika Andrije Krstulovića (1912.–1997.). Analiza se temelji na radovima Charlesa Sandersa Peircea, te kao osnovu koristi Peirceovu trostranu podjelu znakova na indekse, ikone i simbole. Primjena analize na konkretna Krstulovićeva djela afirmira autora kao samostalnog stvaratelja čija djela pripadaju području sintetičke figuracije, te koji zavrjeđuje dodatnu revalorizaciju opusa. Autor članka se u istraživanju služio metodama analogijske, predikativne i nepotpune indukcije.

KLJUČNE RIJEČI: Andrija Krstulović, semiotika, indeks, ikona, simbol

UVOD I METODOLOGIJA

Semiotičku analizu skulpture Andrije Krstulovića moguće je za potrebe ove rasprave provesti na više načina. Ipak, mi ćemo ju uspostaviti u jednom od dva elementarna oblika, odnosno s pozicija Peirceove podjele znakova na indekse, ikone i simbole.¹ Razlog ovakvom izboru leži u našoj pretpostavci kako nam navedene znakovne kvalitete mogu bolje služiti od De Saussureovog tumačenja naravi znaka.² Ovdje ponajprije ukazu-

1 The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic edition) <http://library.nu/docs/IC360T9GJD/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce.%20Electronic%20edition>, str. 275–309, 23. 5. 2011, 8: 23

2 Semiotikom ćemo za ovu prigodu smatrati opću znanost o znakovima. Dijeli se na tri grane: 1) sintaksu koja proučava međusobne odnose među znakovima; 2) semantiku koja proučava odnose znakova prema onome što označavaju i 3) pragmatiku koja proučava odnose znakova prema onima koji ih upotrebljavaju. Semiotika može apsorbirati svu logiku, matematiku, lingvistiku i retoriku, kao i velik dio spoznajne teorije, metodologije, estetike, sociologije spoznaje i društvenih nauka uopće; pored toga ona je organon svih nauka [str. 360–361]. Semiotičku analizu moguće je, pak, provesti s obzirom na dvije dominantne tradicije. Prva polazi od De Saussureovog razlikovanja označitelja spram označenog područja, dok se druga tradicija temelji na Peirceom razlikovanju indeksa, ikone i simbola. Iz navedenih je

jemo na činjenicu kako Peirceova podjela pruža osnovu za analitičko razdvajanje materijalno-prostornih, morfoloških, te značenjskih obilježja skulpture. Doista, pođemo li od pretpostavke kako Peirceovo shvaćanje indeksa počiva na objektivnim parametrima, odnosno »stvarnosti« relacije znaka i materijalnog objekta, tada se indeks mora poistovjetiti s prostornim mjestom koje skulptura zauzima, odnosno tretmanom nje-gove materijalne ispune.³ Ikoničku razinu analize za naše ćemo potrebe izjednačiti s morfologijom djela. Peirce, naime, u kasnijim tumačenjima proširuje ikoničku moć znaka s ontološke sličnosti objekta na bilo kakvu sličnost.⁴ Time će u konačnici biti obuhvaćeni čak i grafikoni koji putem grafičke forme posredno opisuju procese, pa u istom smislu treba prihvatiti i morfologiju skulpture koja se prema procesu materijalno-prostorne izrade odnosi kao ikonički znak prema svojem objektu. Razdvajajući, pak, indeksna od ikoničkih obilježja djela uspostavljamo pravilo prema kojem ikonički znak u skulpturi nužno proizlazi iz zadatosti određenih indeksom.

Peirce najposlije tumači simbol u vidu znaka koji nema izravne, pa čak ni posredne veze s objektom, nego je plod konvencionalnog uspostavljanja relacije prema istom objektu.⁵ Simbolički znak u skulpturi ticao bi se, prema tome, jezičnog identificiranja djela. Radi se o pretpostavkama nevezanim uz fizičke, tehničke i tehnološke uvjete nastanka, a čine ih kulturne, mahom ikonografske i ikonološke značajke djela. Najposlije,

izvora nastao veći broj mogućih analitičkih pristupa (vidi: Filipović. V. *Filozofijski rječnik*. Zagreb, MH, 1965., str. 360–361)

- 3 »I define an Index as a sign determined by its dynamic object by virtue of being in a real relation to it. Such is a Proper Name (a legisign); such is the occurrence of a symptom of a disease (the symptom itself is a legisign, a general type of a definite character. The occurrence in a particular case is a sinsign).« (Pismo za Lady Welby, SS 33, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html>)
- 4 »In respect to their relations to their dynamic objects, I divide signs into Icons, Indices, and Symbols (a division I gave in 1867). I define an Icon as a sign which is determined by its dynamic object by virtue of its own internal nature. Such is any qualisign, like a vision – or the sentiment excited by a piece of music considered as representing what the composer intended. Such may be a sinsign, like an individual diagram; say a curve of the distribution of errors.« (Pismo za Lady Welby, CP 8.335, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/icon.html>)
- 5 »A symbol is defined as a sign which becomes such by virtue of the fact that it is interpreted as such. The signification of a complex symbol is determined by certain rules of syntax which are part of its meaning. A simple symbol is interpreted to signify what it does from some accidental circumstance or series of circumstances, which the history of any word illustrates. [--] A symbol is adapted to fulfill the function of a sign simply by the fact that it does fulfill it; that is, that it is so understood. It is, therefore, what it is understood to be. [---] Hardly any symbol directly signifies the characters it signifies; for whatever it signifies it signifies by its power of determining another sign signifying the same character.« ('New Elements', EP 2: 317, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/symbol.html>)

semiotičku vrijednost stila valja razumjeti nešto drugačije negoli smo navikli u kontekstu povijesti umjetnosti. Stil se, naime, također može razumijevati u vidu simboličke kvalitete. Pođemo li od tumačenja kako stil prepoznajemo kroz istovrsnost umjetničkih kakvoća pojedinog djela, treba priznati da se vrijednost iste kategorije može vezati uz indeksna ili ikonička obilježja djela, te da o stilu ne treba nužno govoriti kao o arbitrarnoj vrijednosti.⁶ Antička je retorika bila svjesna ovih činjenica: helenistički retoričar Demetrije ne obrazlaže stil putem jedinstvene definicije, ali daje naslutiti kako stil nastaje u vidu načina iznošenja misli.⁷ Ovdje je važno uočiti kako pisac razlikuje kakvoću (*sadržaj*), metričku raščlanjenost (*sastav*), te morfologiju (*izraz* u užem smislu) iznošenja misli.⁸ Pod kakvoćom ili sadržajem govora Demetrije smatra prikladnost teme o kojoj se govori, a spominjući metričku raščlambu dotiče se prostorne organizacije i ritma govorenja. Tek će *izraz* u užem smislu biti vezan uz naše morfološko poimanje stila. S tim u vezi, retoričar razlikuje četiri vrste izraza:⁹

1. uzvišeni
2. ugladjeni
3. jednostavni
4. siloviti

Ipak, Demetrijeva retoričarska meštrija – oličena upravo u toj temeljnoj podjeli – vuče porijeklo iz samog oblika rečenice, pa tako u prvom dijelu svoje rasprave razlikuje samo dva stila – rahli i zgusnuti – koji nastaju s obzirom na povezivanje misli i zaključaka.¹⁰ Rahli stil nastaje linearnim, ireverzibilnim vezivanjem misli, a pisac ga povezuje sa starijim autorima, dok se zgusnuti stil bazira na višeslojnom povezivanju misli i zaključaka. Distinkcija je izvedena iz tradicionalne razdiobe retoričkih iskaza na *lexis eiromene* i *lexis katestrammene*, gdje prvo predstavlja niz međusobno odijeljenih izričaja, dok se drugi tiče niza sintaktički i semantički nerazdjeljivih iskaza. Četiri gore navedena, a pogotova dva maloprije opisana stila antički su retoričari u svrhu memoriranja teksta prisposodbljavali i vizualnim prikazima, te su time otvorili put mogućnosti da iste vrijednosti (*lexis eiromene* i *lexis katestrammene*)

6 Bialostocki, Jan. Povijest umjetnosti i humanističke znanosti. Zagreb: GZH, 1986., str. 43.

7 Demetrije. O stilu. Zagreb: ArTresor, 1999., str. 89.

8 Isto, str. 12–42.

9 Isto, str. 89, 91.

10 Isto, str. 71, 73.



pokušamo primijeniti na područje vizualnih umjetnosti.¹¹ Jednako tako, ovo poistovjećivanje vodi razumijevanju simboličke vrijednosti stila koja ne mora i ne može biti arbitrarna (poput ikonografske naracije), već proizlazi iz indeksnih i ikoničkih vrijednosti djela. Iz svega navedenog proizlazi prijedlog sljedećih odnosa kategorija znaka i identifikacijskih slojeva skulpture:

ZNAK	SKULPTURA
INDEKS	materijal, prostor
IKONA	morfologija
SIMBOL	stil
	kulturna naracija

Primjena navedenih znakovnih vrijednosti na dva povijesna primjera skulptorske produkcije dodatno će rasvijetliti naš prijedlog nalaženja oznaka na pojedinom djelu, te iz njih izveden model semiotičke analize. Ovdje bi tek dodatno trebalo naglasiti kako predloženi analitički sustav isključuje mogućnost formalne analize utemeljene na tzv. »otvorenom opažaju«, te je obavezan prethodnom poznavanju tehničko-tehnoloških pretpostavki nastanka svakog pojedinog djela.¹² Pogledajmo, dakle, komparaciju dva općepoznata primjera, koja ćemo ukratko pokušati sagledati u svjetlu našeg tumačenja Peirceove podjele znakova na indekse, ikone i simbole. Primjeri su izabrani zbog međusobnih razlika na razini indeksa, odnosno njima uzrokovanih ikoničkih, te simboličkih distinkcija, ali i zbog njihove upotrebne vrijednosti u vrednovanju djela kipara Andrije Krstulovića. Naglašavamo kako predloženim primjerima prije svega ilustriramo vezu materijalnih pretpostavki nastanka skulpture, njezine morfologije, te iz njih izvedene stilske kvalitete, odnosno demonstriramo identifikaciju različitih vrsta znakova.

11 Niholić-Hoyt, Anja. Konceptualna leksikografija (prema tezaurusu hrvatskog jezika). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2004., str. 68–73.

12 O problemima vezanim uz tzv. »otvoreni opažaj« vidi u: Damjanov, Jadranka. Vizualni jezik i likovna umjetnost. Zagreb: Školska knjiga, 1991., str. 83, 84, 86, 143, 189, 198.

<p><i>Kouros iz New Yorka</i>, mramor, 590–580. p. n. e, Metropolitan Museum of Art, New York</p>		<p><i>Doriphoros</i>, rimska kopija originala iz 5. st. p. n. e, mramor, Nacionalni muzej, Napulj</p>	
			
INDEKS	<ul style="list-style-type: none"> • naglasak na konveksnim formama • forme nastaju izravnim izbijanjem kamene materije iz kamenog bloka putem špičastog dljeteta¹ 	INDEKS	<ul style="list-style-type: none"> • naglasak na konkavnim formama i šupljinama • forme i šupljine određene modeliranjem »iznutra«, te gradnjom terakota ili voštanog modela, odnosno kasnijom primjenom rezultata na originalu u kamenu²
IKONA	<ul style="list-style-type: none"> • oblikovanje konturnih bridova i vršnih točaka • konturni bridovi dijele četiri glavna profila skulpture • hijeratičnost odnosa 	IKONA	<ul style="list-style-type: none"> • putem bridova i vršnih točaka povezuju se konture i središte skulpturalne mase • pojava većeg broja profila skulpture • dinamičnost odnosa
SIMBOL	<ul style="list-style-type: none"> • arhaiski stil; <i>lexis eiro-mene</i> (profili skulpture međusobno su odijeljeni) 	SIMBOL	<ul style="list-style-type: none"> • klasični stil; <i>lexis katestrammene</i> (profili skulpture međusobno se prožimaju)

Opisana metoda u najširem se smislu temelji na analogijskoj indukciji (gdje proces traženja sličnosti kreće od pojedinačnih znakovnih vrijednosti prema pojedinačnim vizualnim pojavama), nastavlja se predikativnom indukcijom (gdje se sličnosti utvrđuju među klasama pojava, odnosno između Peirceovog sustava znakova, antičke retorike i medija skulpture), da bi rezultate oformila nepotpunom indukcijom

(koja zaključuje na osnovi ispitivanja ograničenog broja slučajeva, odnosno na temelju analize dijelova opusa kipara Andrije Krstulovića). Na kraju, metoda semiotičke analize skulpture kakvu predložimo bliska je estetičkim promišljanjima Etiennea Souriaua. Souriau naglašava važnost fizičkog, odnosno materijalnog sloja djela iz kojeg izvodi sljedeće tri razine: plastični, predmetni i duhovni sloj značenja.¹³ Plastični sloj će Souriau opisati u vidu rezultata stvaralačkog procesa (slično načinu kako smo opisivali indeksni znak), dok se predmetni i duhovni sloj u djelu tog filozofa doživljavaju kao transkripcija Peirceovih simboličkih vrijednosti.

REZULTATI

Umjetnički opus splitskog kipara Andrije Krstulovića (1912.–1997.) najčešće se tumači u smislu epigonske pozicije spram autorskog značenja Ivana Meštrovića. Ne može se sporiti činjenica da je Krstulović doista bio najprije Meštrovićev suradnik u radionici na splitskim Mejama, a potom i prisan prijatelj. Također je nesporno da je Andrija Krstulović u izvjesnom broju javnih plastika – koje je podigao u Splitu – interpretirao neka poznata Meštrovićeva rješenja poput, primjerice, skulpture *Povijest Hrvata* iz 1932. godine. Zbog toga, a i zbog javne adoracije Meštrovićeva lika i djela, likovna je kritika Krstulovića autorski degradirala gotovo u cijelosti, priznajući mu tek tehničko majstorstvo u obradi kamena.

Predloženi model semiotičke analize nekoliko djela iz Krstulovićeve opusa pokazuje nešto drugačiju sliku. Model se temelji na Peirceovoj podjeli znakova, te je uz pomoć analogije s antičkom retoričkom tradicijom primijenjen na Krstulovićeve radove. U svjetlu takve analize kiparov se opus autorski rehabilitira, te revalorizira u kontekstu sintetičke figuracije.

RASPRAVA

Uvod

Semiotičko čitanje skulpture prema podjeli znakova koju je ustanovio Charles Sanders Peirce demonstrirat ćemo na sažetom čitanju nekoliko

13 O tome više u: Protić, Miodrag. *Oblik i vreme*. Beograd: Nolit, 1979.

primjera iz opusa Andrije Krstulovića (1912.–1997.).¹⁴ Krstulovićevo je stvaralaštvo vjerojatno najveća nepoznanica čitavog Meštrovićeva kruga u Splitu. Naime, Krstulović je stvorio veliki opus, cjelinu kojega su poznavali tek malobrojni intimni prijatelji, ali ne i stručna javnost. Krićka recepcija tog opusa – protegnutog kroz pola stoljeća naše neposredne prošlosti – svodi se, zato, na jedva tridesetak bibliografskih jedinica, mahom kraćih novinskih napisa i eseja, koje su potpisali stariji splitski kroničari likovnog života. Posebno mjesto u toj nevelikoj bibliografiji pripada pionirskoj sistematizaciji Krstulovićeva opusa, odnosno diplomskom radu tadašnje studentice Pedagoškog fakulteta u Splitu, Anke Papučić-Mariani,¹⁵ koja je poslužila kao osnova posljednjem, tek malo opširnijem pregledu koji potpisuje Duško Kečkemet.¹⁶ Pa ipak, revalorizaciju Krstulovićeva opusa – prvi put naznačenu upravo od strane Duška Kečkemeta na kiparovoju prvoj i posljednjoj samostalnoj izložbi 1991/92. – nedvojbeno treba učiniti.¹⁷ Naime, činjenica je kako najpoznatija Krstulovićeva ostvarenja, spomeničke plastike u kamenu i bronci po kojima je iz razumljivih razloga najčešće prosuđivan, nikada nisu analizirana s indeksnih i ikoničkih stanovišta, nego uglavnom u odnosu na shvaćanje simboličkih, i to ponajprije ikonografskih normi

14 Andrija Krstulović rodio se u Splitu 1912. godine, a kiparstvo je diplomirao 1934. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 1936. do 1941. bio je suradnikom Meštrovićeve splitske radionice gdje je učvrstio svoju veliku sklonost ka Meštrovićevoj koncepciji likovne forme. Od 1948. do 1956. Krstulović je bio docent na zagrebačkoj akademiji, a u Splitu je ostavio i danas uočljive tragove na katedri kiparstva likovnog odjela Pedagoške akademije (1959.–1983), odgojivši generacije likovnih pedagoga. Izlagao je često, ali uglavnom na lokalno određenim prvomajskim izložbama tadašnjeg splitskog ULUH-a, rjeđe se i nevoljko prezentirajući izvan Dalmacije. Nekoliko iznimno važnih spomeničkih plastika, lociranih u Splitu, nadoknadit će donekle Krstulovićevo izbjivanje naše izložbene scene, ali će u isti mah i sakriti ogroman, svakodnevi rad dugih desetljeća, pretočen u sitnu plastiku kojoj je posvetio čitavu svoju kiparsku zrelost. Od 1938., kada prvi puta nastupa s *Grupom hrvatskih likovnih umjetnika* u Zagrebu, pa sve do 1991./92., kada je već teško bolestan priredio svoju prvu i jedinu retrospektivnu izložbu u Splitu, Krstulović je provodio samozatajni život. O umjetničkim kvalitetama Andrije Krstulovića kroz korespondenciju se u superlativima izražavao i sam Meštrović, a Krstulović mu je vraćao jednako javnom adoracijom koja je nadmašivala zahvalnost učenika prema učitelju. Njegovo je glorificiranje Meštrovića, praćeno prividnom sličnošću repertoara, sakrilo činjenicu da je na akademiji jednako učio i od Frangeša i od Kršinića (kojega je posebno cijenio), kao i činjenicu da se kroz kasne radove u terakoti u najmanju ruku otuđio od Meštrovića. Intimni rustikalizam tih malih plastika ostao je u našoj kritici elegantno prešućen, skupa s njihovom ikonografskom posebnosti i strukturalističkim predznakom. Andrija Krstulović umro je 1997. godine.

15 Papučić, Anka. Andrija Krstulović (diplomski rad). Split: Pedagoška akademija u Splitu, 1982.

16 Kečkemet, Duško. Kiparstvo Andrije Krstulovića: Sistematizacija stvaralaštva 1937.–1987. Split: Filozofski fakultet Zadar – OUR Split, 1990.

17 Vidi katalog: Andrija Krstulović: izložbe Galerije umjetnina. Tekst Duško Kečkemet, Split, 1991.

ustupljenih iz perspektive opusa Ivana Meštrovića. Ova se činjenica dodatno odrazila na propuštanje autentičnih kvaliteta Krstulovićevog opusa, skrivenih ne samo u javnim plastikama, već i u sitnoj terakotoplastici koju je desetljećima izrađivao. U tom su smislu – te s rijetkim izuzecima – malobrojni stariji splitski kritičari Krstulovića promatrali isključivo kroz meštrovićevsku optiku. Mlađa kritika, ona koja je stasala tijekom osmog i devetog desetljeća, nije nalazila razumijevanja za Krstulovićevu zrelo stvaralaštvo, nastalo u znaku blago zakašnjele sintetske figuracije, i k tome pretočeno u sitnu plastiku.¹⁸

Rani pokušaji

Semiotičku analizu opusa Andrije Krstulovića uputno je započeti navođenjem prvih kritičkih osvrta posvećenih tada mladom kiparu. Naime, kritičari su na različite načine uočili Krstulovićevu težnju za retorikom jednostavnog, odnosno, općenitije gledano, rahlog stila. Oštri Ivo Šrepele već će 1940. godine, u recenziji *Prve godišnje izložbe hrvatskih umjetnika*, naglasiti tu Krstulovićevu karakteristiku, videći ju kroz *jednostavnost... umjetničkog doživljaja*.¹⁹ Šrepele će dodati i za njega vrlo blagu opservaciju nadmoćne tehnike u portretnoj Krstulovićevoj skulpturi, a

18 Konačne odjeke tog nesporazuma moguće je najtočnije pročitati u novinskoj recenziji Vinka Srhoja, pisanoj povodom već spominjane Krstulovićeve retrospektivne izložbe u Splitu 1991./92. Srhoj je priznao Krstuloviću vanrednu zanatsku spremu (naročito u obradi kamena), pa čak i *izvjesnu taktilnost kiparske epiderme*. Ipak, diskvalifikacija autorskog opusa bila je potpuna: Krstulović je – prema kritičarevoj ocjeni – epigon Meštrovića koji je s *monumentalne patetike* (i izravnog Meštrovićeva utjecaja) prešao na *intimni rustikalizam* (i posredni Meštrovićev utjecaj), praćen *ukočenošću arhaičnog simbola* (»Slobodna Dalmacija«, str. 19, 23. 2. 1992.) Ta konačna, uglavnom porazna ocjena – koja Krstuloviću ne priznaje nego zanatsko majstorstvo – može se smatrati sintezom opće prihvaćenih, više ili manje javno artikuliranih stavova o tome kiparu. U toj će se sintezi utopiti zapažanja Veljka Vučetića, koja upravo u sitnoj plastici i njezinoj ikonografskoj potki vide *autohtoni stil našega podneblja*, odnosno *helenski i mediteranski mit*. Još manje će biti interesa za prvotnu razradu te ideje koju je publicirao Vladimir Rismondo st., a koja – prateći razvoj Krstulovićevih motiva – smješta kipara u opću koncepciju mediteranizma, razapetu između *htoničkog i tragičkog*, ali *uvijek upravljenu u odnos čovjeka prema dalmatinskom pejzažu* (Rismondo, Vladimir: *Oblici i slova*, Čakavski sabor, Split, 1979., str 277–282). Da stvar bude čudnija, hrvatska kritika – opterećena Meštrovićem s jedne strane i diskvalifikacijskom potrebom za suvremenošću s druge strane – nije vidjela čak ni ono što su vidjeli srpski pisci. Tako u osvrtu na zajedničku Kaštelančičevu i Krstulovićevu izložbu u Beogradu 1964. izvjesni St(ajčić) piše: *Dok Kaštelančić paletom i bojom daje sliku svoga kraja, dotle Krstulović to čini dletom vajajući u granitu likove ljudi Dalmatinske zagore. Smatrajući da je granit najpodesniji materijal u kojem se može izraziti sudbinsko trajanje čovjeka u tom kršovitom kraju, umetnik je gotovo sve svoje likove izvajao u tom najotpornijem materijalu suprotstavljajući na taj način viziju svoga čovjeka prolaznosti svakidašnjice...*

19 I. Šrepele. *Kipari na I. godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika*. // Jutarnji list, Zagreb, 12. 4. 1940, str. 18.

posebno će naglasiti kako je *Meštrovićev đak Andrija Krstulović stao na vlastite noge*.²⁰ Dopunu ovim zapažanjima iznijet će A. Stipčević²¹ i A. Vid Mihčić, koji - prateći *Prvu i Drugu prvomajsku izložbu u Splitu* (1946., 1947.) – vide nesamostalnost i *strane utjecaje*.²² Ipak, Mihčić će – slično Šrepelu – zapaziti i realističku jasnoću modelacije, te, što je važnije od svega, umjetnikovu intenciju da se skulptura uklopi u zatvorenu arhitektonsku formu antičke stele. Važno je znati kako Mihčić piše o Krstulovićevom reljefu *Pastirica i kozle*.



Andrija Krstulović, *Pastirica i kozle*, mramor, 1946.

Andrija Krstulović, *Goatherd Girl and a Kid*, marble, 1946

20 Isto.

21 A. Stipčević. *Prvomajska likovna izložba*. // Slobodna Dalmacija, Split, 15. 4. 1946, str. 9.

22 Mihčić će, pak, dodati i jedno vrlo zanimljivo zapažanje: *Nastojeći da probije začarani krug svoga Meštra, Krstulović sve upornije traži uporište u živom modelu čovjeka, naročito u slobodnoj riznici pastirske igre i u lirizmu njihove svakidašnjice... Pastirica s kozletom u krilu izgleda kao da je skinuta s prijestolja Ludovici. Obris joj je čist, a ritam velik i jednostavan...* Mihčić piše o kamenom reljefu s prikazom *Pastirice i kozlića* koji je – koliko je poznato – prvi dokumentirani izlazak Krstulovića iz Meštrovićeve motivske shematike. Vidi: A. V. Mihčić. *Umjetnost na novim putovima*. // Slobodna Dalmacija, Split, 20. 7. 1947., str. 12.

Kritičar je u Krstulovićevom radu prvenstveno uočio akademski odnos prema modelaciji, što temeljno upućuje na stilsku paradigmu koju smo uvodno nazvali *lexis katestrammene*. S druge strane, Mihičić je intuitivno i elemente stilske paradigme koju smo u uvodnom obrazloženju metode prepoznali kao *lexis eiromene*. Naslutio ju je vjerojatno zbog jasno naznačenog pravokutnog formatiranja djela, te zbog stanovitog podređivanja prikaza diktatu kadra. Drugi je razlog prepoznavanja – čini se – ikoničke prirode, a vezan je uz Krstulovićevo naglašavanje bridova i konveksnih formi, te uz brižno ispunjavanje praznina. U tome je kipar bio gotovo doslovan, pa je i kompoziciju podredio zapunjavanju praznine: volumen kozleta ispunjava konkavu koja nastaje po sredini sjedećeg lika, te se ondje gnijezdi kao tektonski zatvarač strukture (u kasnijim pastoralnim rješenjima, a naročito u punoj plastici inspiriranoj egipatskom skulpturom, taj nježni prikaz evoluirat će do sagledavanja pastirske glave u vidu glave faraona, kojemu namjesto simbolične brade asistira ponovo koza). Zanimljivo je, ipak, primijetiti kako se već na primjeru tako rane skulpture upravo na indeksnoj razini razaznaju odlike Krstulovićeva budućeg odnosa prema materijalu, a s njim i kasnije umjetničke preokupacije. Jer, Krstulović je za taj reljef – kao i za sve ostale radove u kamenu – sačinio glineni i sadreni predložak u kojemu je klasičnu modelaciju u glini podredio simulaciji zamišljenog rada sa špičastim dlijetom u tvrdom materijalu. Zato na konačnom produktu biva jasno kako je djelo sazdana na dva usporedna tretmana kamene materije; jedan proizlazi iz vješto izvedene klasične modelacije na preparatornoj skici, a drugi iz težnje da se – prema uzoru arhajske skulpture – maksimalno izravna i izoliraju izvanjski bridovi volumena, te tako reducira broj profila koje reljef može sugerirati. Pojednostavimo li identitete triju vrsta znakova dolazimo do sljedeće semiotičke rekonstrukcije tog ranog Krstulovićeva djela:

INDEKS	klasična gradnja reljefa u glini, uz simuliranje efekta djelovanja špičastog dlijeta u kamenu
IKONA	klasična modelacija uz naglašavanje bridova; redukcija broja sugeriranih profila na reljefu
SIMBOL	težnja prema istovremenoj prisutnosti stilskih paradigmi <i>lexis katestrammene</i> i <i>lexis eiromene</i>

Zrelo razdoblje (I)

Tijekom šezdesetih ili početkom sedamdesetih godina nastaju velike granitne skulpture: *Čobanica*, *Osmijeh suncu* i *Pastoralni motiv*. One

čine vrhunac Krstulovićeva klasičnog razdoblja, ali i otvaraju problem kiparove interpretacije starijih Meštrovićevih rješenja. Krstulović je, naime, kao zreli stvaralac interpretirao samo dva Meštrovićeva motiva, no oba su završila u ulozi javnih splitskih spomenika, što je uvelike utjecalo na kritičku recepciju umjetnikova stvaralaštva. Tako se Meštrovićeva *Povijest Hrvata* (1932.) preobrazila u Krstulovićeve granitne skulpture *Čobanica* i *Osmijeh suncu*. S druge strane, Meštrovićevo stalno koke-tiranje s vizijama arhajskih karijatida – apliciranih kako na cavtatski Mauzolej obitelji Račić (1922.), tako i na *Spomenik neznanom junaku* na Avali (1938.), te posebno na Njegošev lovčenski mauzolej (1932.–1974.) – naslućuju se u vizualnom identitetu kasnijeg Krstulovićeva spomenika *Pravda*, odnosno u izvjesnom broju njegovih sitnih plastika s prikazima vlaških žena. Spomenuti Krstulovićevi spomenici predstavljaju snažne sinteze koje do krajnjih granica afirmiraju skulpturu viđenu kroz optiku arhitektonskoga bloka odnosno – kako se na prvi pogled čini – iz stilske perspektive *lexis eiromene*.



Andrija Krstulović, *Čobanica*, granit, 1963.

Andrija Krstulović, Shepherd Girl, granite, 1963



Andrija Krstulović, *Osmijeh suncu*, granit, 1963.

Andrija Krstulović, Smiling at the Sun, granite, 1963

Krstulovićev interes za arhitektonska obilježja skulpture i arhajski izraz doživljavamo najprije kao znak svjesnog produbljiivanja interesa

za simboličku vrijednost rahlog stila; u skladu s tim, jasna definicija opsega i racionalizacija sadržaja figure, čini se, postaju dominantne kiparove preokupacije. Ipak, pogledajmo skulpture *Čobanica* i *Osmijeh suncu* na razini indeksnih znakova. Birajući granit za temeljno sredstvo izraza, Krstulović će do krajnosti definirati identitet te vrste znakova u djelu. Granit je, uostalom, postao kiparovom trajnom preokupacijom još od klesanja monumentalnog Njegoševa kipa za Meštrovićev Mauzolej na Lovćenu (1958), kad je do majstorstva ovladao mogućnostima toga materijala. Doista, tvrdoća i specifična težina granitne materije dozvoljavaju limitirani izbor postupaka koji se svode na upotrebu iznimno grubih dljetja; oruđa omogućuju obradu kamena pod kutom od devedeset stupnjeva, dok svaka druga vrsta obrade iziskuje veliku fizičku snagu. Uz to, tvrdoća materijala upravo diktira jednim sasvim tehnološkim detaljem koji se snažno odražava na morfologiji. Svaku cezuru u tijeku površina treba, naime, određivati iz dovoljne udaljenosti, polako i strpljivo. Takav postupak vodi ikonici širokih, bridovima omeđenih, konveksnih, stereometrijski vođenih površina, ili, pak, ikonici sasvim plitkog reljefa. Drugačije rečeno, granit je iznimno teško, ako ne i nemoguće obrađivati u smislu klasične modelacije, odnosno međusobnog prožimanja profila.

Pa ipak, Krstulović je pri izvedbi Njegoševa spomenika (za koji je raspolagao tek sumarnim sadrenim modelom) naučio kako u granitu interpretirati prožimanje više profila, što je do te mjere impresioniralo Meštrovića da je u privatnoj korespondenciji priznao kako je Krstulović sagradio posve novo rješenje u odnosu na prvotni model.²³ Istih se spoznaja Krstulović latio i u izvedbi preparatornih skica za spomenike *Čobanica* i *Osmijeh suncu*, što ostaje vidljivo u finalnim produktima. Naime, kipar je iza prividno jasne ikonike međusobno odijeljenih profila sakrio izvjestan broj bridova, te njima određenih površina koje se prostiru između četiri dominantna profila na skulpturama. Na taj je način otvorio čitav niz poluprofila koji zalaze među pojedine dijelove skulpture, te na taj način mijenjaju prvotni dojam hijeratične i arhaičke statičnosti. Time je Krstulović svoju mladenačku potrebu za stilskom dvojnošću razvio do perfekcije, te pomirio dvije vrste simboličkih znakova. *Lexis katestrammene* i *lexis eiromene* na taj se način združuju kao rezultat svjesnog umjetničkog postupanja koje je iz niza razloga izbjeglo pažnji malobrojnih kritičkih pera koja su se uopće zanimala za Krstulovićev rad. Semiotička rekonstrukcija dviju opisanih skulptura izgledala bi, dakle, ovako:

23 Sačuvano u obiteljskom arhivu obitelji Krstulović u Splitu

INDEKS	preparatorne skice predviđaju izbijanje kamene materije, upotrebu grubih dljeta
IKONA	<ul style="list-style-type: none"> • široke, bridovima određene, stereometrijske površine • konturni bridovi koji određuju četiri dominantna profila skulptura • poluprofil koji spajaju pojedine dijelove skulpture
SIMBOL	sintheza <i>lexis katestrammene</i> i <i>lexis eiromene</i>

Zrelo razdoblje (II)

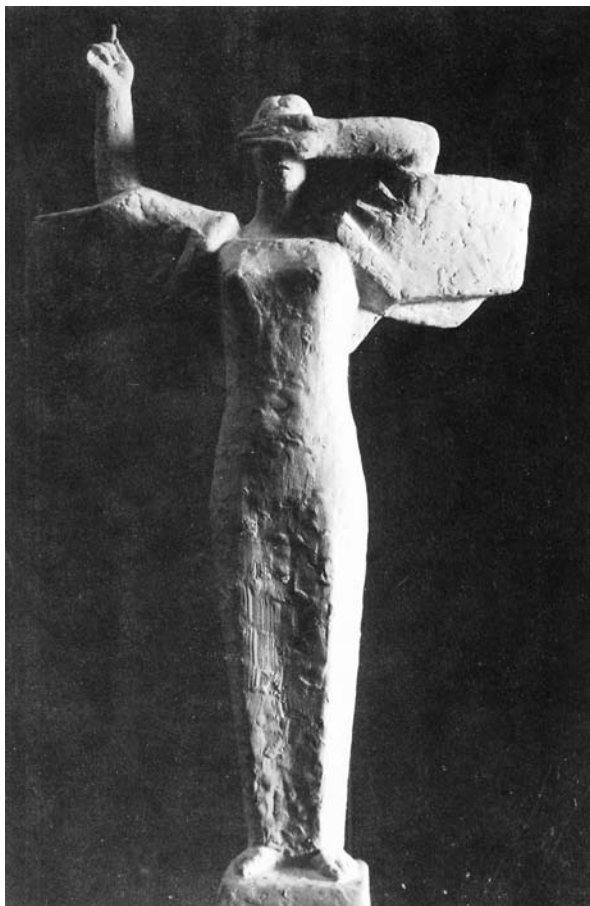
Vrhunac razrade opisanog problema Krstulović doživljava u terakota-prikazima *Polibovog pastira* s djetetom Edipom u ruci, odnosno in spomeniku *Pravda* pred zgradom suda u Splitu:



Polibov pastir je motiv koji Krstulović sadržajno izvodi iz šetnji splitskom tržnicom – kad je prema vlastitom priznanju promatrao vlaške prodavače kozlića – a ikonografski iz grčkoga mita o Edipu. Stroga, arhajska statura posljednje verzije *Polibovog pastira*, dostignuta već u drugoj polovici sedmog desetljeća, višestruko je zanimljivo rješenje: uspravni lik pastira potpuno je ogrnut i sintetiziran kabanicom koja mu otkriva samo stopala, lice i šake što podupiru nago tijelo malenog djeteta. Pastir je uhvatio dijete za noge jednom rukom, a ono visi glavom prema tlu, raširenih i opuštenih ruku, te lica okrenuta u polu-profil. Oba

Andrija Krstulović, *Polibov pastir*, terakota 1974.

Andrija Krstulović, *The Shepherd of King Polybus*, terracotta, 1974



Andrija Krstulović, *Pravda*, bronca, 1974.

Andrija Krstulović, Justice, bronze, 1974

lika čine nerazdvojnu cjelinu, budući se dijete doima tek reljefom koji se diže na podlozi pastirske kabanice. Oblikovno, riječ je o vrlo pravilnoj prizmatičkoj formi čiji su dijelovi razvedeni reljefom. Krstulovićev spomenik *Pravda* iz 1974. koristi se naoko identičnim temeljnim rješenjem samostalne stojeće figure u vidu uspravnog monolita.

Figura je sazdana gotovo isključivo od ravnih i jednostruko savijenih površina, ali njihovi su bridovi neobično zaglađeni, te se pod izvjesnim osvjetljenjima dobiva dojam nepostojeće oblosti. Lik je, pak, zamišljen tako da bude viđen frontalno, pri dolasku pred zgradu splitskog suda, ili stražnjim profilom pri izlasku. Zbog toga je lik poput arhajske grčke *kore* – prevedene u identitet vlaških žena iz splitskog zaleđa – sveden

na samo četiri profila, od kojih su bočni gotovo zanemarivi. Čitava se skulptura realizira kroz naglašenost konturnih linija, koje uspravni lik svode na gotovo dvodimenzionalni izrez u fasadi višekatnice splitskog suda. Na taj se način – u smislu ikonografske simbolike – Krstulovićeva *Pravda* vraća svojem prauzoru antičke karijatide, semantički podržavajući i nadopunjujući funkcionalističku jednoobraznost fasade zgrade u drugom planu.

Prikazi *Polibovog pastira* i *Pravde* – semiotički gledano – predstavljaju krajnje točke Krstulovićeva stvaralaštva. Naime, u prikazu *Polibovog pastira* kipar će s punom sviješću razdvojiti ikoniku dviju vrsta modelacije, te izduženom, arhitektoničkom, ravnim površinama i bridovima određenom okviru kabanice pastira suprotstaviti cezuru klasične modelacije dječjeg tijela, ruke koja ga pridržava, a donekle i lica pastira. Jednako tako Krstulović će dokinuti i govor poluprofila, svodeći uspravnu figuru na arhajska mjera od četiri dominantna profila. U spomeniku *Pravda* otići će korak dalje, te dokinuti i klasičnu modelaciju u ime punog izražavanja u stilu *lexis eiromene*. U tom će smislu čak i suziti bočne profile skulpture, ne bi li naglasio njezinu plošnost u odnosu fasada zgrade suda. No, spominjući stilsku paradigmu, valja se ponovo obratiti antičkom retoričaru Demetriju. Jer, Andrija Krstulović je upravo u skulpturama poput *Polibovog pastira* i *Pravde* konačno profilirao vlastitu autorsku retoriku, a s njom i simboličku vrijednost autorskog izraza. Ma koliko se ta retorika u počecima temeljila na potrebi izjednačavanja dviju stilskih paradigmi, Krstulović je vlastiti simbolički identitet konačno prepoznao u stilskoj inačici *lexis eiromene*, koju Demetrije naziva *hladnim stilom*. Hladni stil je – iz antičke perspektive ne baš dobrodošla – protuteža uzvišenom stilu: *Hladan je sastav onaj... koji je bez ritma, koji je u cijelosti sastavljen od duljina...*²⁴ Demetrije pobornicima *hladnog stila* zamjera da o običnim stvarima govore na uzvišeni način, dajući im monumentalnost koju ne zavrjeđuju. Prebacimo li Demetrijeve primjedbe u domenu vizualnih umjetnosti, ispada kako retoričar opisuje pretpostavke sintetičke figuracije koja se temelji na apstrahiranju, te time postignutom preuveličavanju pojava koje poznajemo iz iskustva.²⁵ Demetrije će to, dapače, izriječkom iskazati, objašnjavajući (u kontekstu *hladnog stila*) svoje neslaganje s retoričkom figurom koju

24 Demetrije. O stilu. Zagreb: ArTresor, 1999., str. 145.

25 O sintetičkoj figuraciji u hrvatskom kiparstvu vidi u: Rus, Zdenko. Postojanost figurativnog (1950.–1987.): kritička retrospektiva. Zagreb: 1987, str. 50–59. 22. zagrebački salon: USIZ kulture grada Zagreba: Umjetnički paviljon.

znamo kao *hiprebolu*.²⁶ Pojam doslovno tumačimo kao *prebačaj*, odnosno stilizacijsko (pre)naglašavanje karakteristika predmeta o kojemu se govori. Sintetička figuracija, pak, u radikalnoj formi vidljiva u djelima autora poput Ksenije Kantoci – a u cjelini jasno naznačena i na primjerima zrelog opusa Andrije Krstulovića – nosi upravo odlike hiperbolizacije, nastale apstrahiranjem obrisa prepoznatljivog prirodnog oblika, odnosno njegovim svođenjem na znak. Konačno, semiotička rekonstrukcija skulptura *Polibov pastir* i *Pravda* izgledala bi ovako:

INDEKS	rad u terakoti i bronci; klasična modelacija koja u potpunosti imitira mogućnosti granita
IKONA	naglasak na ravnim ili jednostruko zakrivljenim površinama; svođenje skulpture na četiri odijeljena profila
SIMBOL	<i>lexis eiromene</i> u formi <i>hladnog stila</i>

Cijelo to razdoblje – koje kulminira monumentom *Pravde* - Duško Kečkemet će nazvati *vremenom oštrih bridova*, aludirajući na snažno geometrizirani, hiperbolizirani, te gotovo apstraktni identitet zrelog Krstulovićeva opusa. Kečkemet jasno razlikuje *vrijeme oštrih bridova*, obilježeno trendom arhitektonske stilizacije, od faze *Kupačica* koja počinje negdje oko 1975., a traje sve do kraja Krstulovićeva aktivnog bavljenja skulpturom. U razdoblju *vremena oštrih bridova* Krstulović je, pak, sagradio veliki opus u terakoti. Riječ je o sitnoj plastici koja pokazuje navedene značenjske karakteristike, te koju bez ostatka treba istražiti s pretpostavkom o autentičnom autorskom doprinosu sintetičkoj figuraciji u nas.

Novo razdoblje *Kupačica* označeno je, opet, povratkom ženskom liku, odnosno, uvjetno rečeno, skulpturalnim vrijednostima koje odgovaraju stilskoj paradigmi *lexis katestrammene*.²⁷ Također, u tom se razdoblju gubi dvostruko čitanje identiteta skulpture, pa se ona pretvara u jednovalentnu klasičnu modelaciju. *Kupačice* k tome predstavljaju obnovu kiparovih interesa za klasičnu disciplinu ženskoga akta. Njihovom će pojavom Krstulović definitivno napustiti zahlađenu retoriku prijašnjeg razdoblja, ali i – semiotički gledano – autentičnu stilsku poziciju koju je za sebe sagradio tijekom sedmog desetljeća.

26 Demetrije. O stilu. Zagreb: ArTresor, 1999., str. 151.

27 Vidi u: »Andrija Krstulović« (izložbeni katalog): izložbe Galerije umjetnina. Split: Galerija umjetnina i Zavod za znanstveni i umjetnički rad HAZU, 1991.

ZAKLJUČAK

Čitanje umjetničkog opusa Andrije Krstulovića daleko je složenije od puke usporedbe s Ivanom Meštrovićem. Ipak, Krstulović je najprije bio Meštrovićev učenik, potom njegov suradnik u radionici na Mejama, a najposlije prijatelj i veliki štovatelj. Meštrović je, opet, nesumnjivo cijenio Krstulovića kao samostalnog autora, o čemu svjedoči i njihova sačuvana korespondencija, koja bi mogla biti predmetom zasebne obrade.²⁸ Doista, Krstulovićevu autorsku samostalnost sam je Meštrović branio upravo argumentima koje smo mi u interpretaciji svrstavali u indeksni i ikonički sloj znaka.²⁹ S druge strane, Krstulović je kao već zreo stvaralac baratao simboličkim, i to ponajprije ikonografskim rješenjima koja su bez sumnje suviše podsjećala na Meštrovića da bi bila slučajna. Pa ipak, semiotička usporedba, recimo, Meštrovićeve skulpture *Povijest Hrvata* i Krstulovićevih granitnih *Pastirica* iz prve polovice sedmog desetljeća više bi, čini se, podcrtala indeksne i ikoničke razlike među autorima, nego sličnost skulptura na simboličkoj razini. Ovdje hotimično zapostavljamo činjenicu da Meštrovićevo djelo i Krstulovićeve transkripcije istog motiva dijeli vremenski raspon od preko tri desetljeća, te su zbog toga s pozicija povijesno-umjetničke analize primjeri teško usporedivi. Želimo tek naglasiti kako predložena analitička metoda jasno razgraničava značenjske slojeve Krstulovićeve djela, te time pruža osnovu za razumijevanje i moguću revalorizaciju kiparova opusa, neopterećenu komparacijom s velikim uzorom. Što se tiče moguće komparativne analize, odnosno kontekstualiziranja Krstulovićeve spram Meštrovićeve opusa, semiotički bi pristup po svoj prilici znatno otvorio potrebu za razumijevanjem identiteta čitave Meštrovićeve radionice na splitskim Mejama. Možda bismo time bacili novo svjetlo ne samo na opus Andrije Krstulovića, već i na djelovanje danas zaboravljenih autora poput Dujma Penića. Nema sumnje da je Meštrovićeva radionica na Mejama – usprkos utilitarnim razlozima vlastitog postojanja – posjedovala vlastitu retoriku, a s njom i identitet. Većina sudionika toga kruga bila je, pak, od strane dnevne kritike valorizirana u vidu meštrovićevske estetike, pa tako ni kasniji kritički osvrti na rad tih autora nisu mogli bez komparacije s Ivanom Meštrovićem. Andrija Krstulović, pak, bio je posljednji stanovnik *bottege* na Mejama, a i posljednji čuvar sjećanja o Meštrovićevom dalekosežnom utjecaju na učenike i suradnike. Vjerujemo da nećemo pogriješiti ustvrdimo li kako je upravo to sjećanje bilo uzrok Krstulovićeve nemogućnosti da se na

28 Danas u arhivu obitelji Krstulović u Splitu

29 Isto.

kvalitetniji ili aktivniji način uklopi u suvremene tokove umjetničkog razvoja. Riječ je o nekim tokovima razvoja figuracije u hrvatskoj skulpturi druge polovice 20. st. koje Krstulović namjerno nije htio slijediti, ali im je – možda i bez svoje volje – bio analogan. Također vjerujemo kako je naš prijedlog semiotičke analize rasvijetlio barem relativnu Krstulovićevu autorsku samostalnost spram Ivana Meštrovića, i to u mjeri koja bi po svoj prilici obojicu iznenadila.

LITERATURA

- »Andrija Krstulović« (izložbeni katalog): izložbe Galerije umjetnina. Split: Galerija umjetnina i Zavod za znanstveni i umjetnički rad HAZU, 1991.
- Bialostocki, Jan. Povijest umjetnosti i humanističke znanosti. Zagreb: GZH, 1986.
- Damjanov, Jadranka. Vizualni jezik i likovna umjetnost. Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Demetrije. O stilu. Zagreb: ArTresor, 1999.
- Filipović, Vladimir (ur). *Filozofijski rječnik*. Zagreb: MH, 1965
- Jutarnji list, Zagreb, novine: 12. 4. 1940.
- Kečkemet, Duško. Kiparstvo Andrije Krstulovića: Sistematizacija stvaralaštva 1937.–1987. Split: Filozofski fakultet Zadar – OOUR Split, 1990.
- ‘New Elements’, EP 2:317, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/symbol.html>, 22. 9. 2011, 23:55
- Niholić-Hoyt, Anja. Konceptualna leksikografija (prema tezaurusu hrvatskog jezika). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2004.
- Pismo za Lady Welby, CP 8.335, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/icon.htm>, 22. 9. 2011, 22:34
- Pismo za Lady Welby, SS 33, 1904, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html>, 22. 9. 2011, 22:09
- Protić, Miodrag. Oblik i vreme. Beograd: Nolit, 1979.
- Papučić, Anka. Andrija Krstulović (diplomski rad). Split: Pedagoška akademija u Splitu, 1982.
- Rismondo, Vladimir (st.). Oblici i slova. Split: Čakavski sabor, 1979.
- Rus, Zdenko. Postojanost figurativnog (1950.–1987.): kritička retrospektiva. Zagreb: 22. zagrebački salon: USIZ kulture grada Zagreba: Umjetnički paviljon, 1987.
- Slobodna Dalmacija, Split, novine: 15. 4. 1946., 20. 7. 1947. i 23. 2. 1992.
- The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic edition) (<http://library.nu/docs/IC360T9GJD/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce.%20Electronic%20edition.>) 23. 5. 2011, 8:23
- Wittkower, Rudolf. Sculpture. London: Penguin Books, 1991.

SAŽETAK

Autor ispituje kiparski opus splitskog umjetnika Andrije Krstulovića (1912.–1997.) iz perspektive semiotičke analize, te usporedbe s antičkim retoričkim modelima; analiza se temelji na idejama Charlesa Sandersa Peircea, te kao osnovu koristi Peirceovu trostranu podjelu znakova na indekse, ikone i simbole. Krstulović je bio Meštrovićev suradnik u radionici na splitskim Mejama, ali je od strane stručne javnosti označen i kao vrstan poznavalac, te štovatelj Meštrovićevog kiparstva. U tom smislu nije sporno da je u izvjesnom broju javnih plastika – koje je Krstulović potpisao u Splitu – došlo do više ili manje izravnih interpretacija nekih poznatih Meštrovićeva rješenja poput, primjerice, skulpture *Povijest Hrvata* iz 1932. godine. Zbog toga, a i zbog javne adoracije Meštrovićevog lika i djela, stručna je kritika Krstulovića zaobilazila, ili pak autorski degradirala, priznajući mu samo tehničko majstorstvo u obradi kamena.

Semiotička analiza primijenjena je na nekoliko Krstulovićevih radova iz raznih razdoblja: *Pastirica i kozle* (1946.), *Čobanica* (1963.), *Osmijeh suncu* (1963.), *Polibov pastir* (1974.) i *Pravda* (1974.). Rezultati analize ukazuju na stvaralački razvoj Andrije Krstulovića. Autora, opet, afirmiraju ne samo kao kipara koji je izborio autonomiju spram Meštrovića, već ga stavljaju uz bok stilskoj formaciji »sintetičke figuracije« koja se u Hrvatskoj javlja tijekom šestog i sedmog desetljeća 20. stoljeća, te se razvija autonomno spram domaćih uzora (Meštrović, Augustinčić, Kršinić). S pozicija sintetičke figuracije posebno je zanimljiv opus sitne terakota-plastike koji je nastao u vidu pomoćnog sredstva za velike klesarske narudžbe, ali se vremenom razvio u samostalnu, te konačno i jedinu disciplinu unutar Krstulovićevog djelovanja. Autor članka u zaključku upućuje i na drugačije čitanje opusa svih sudionika Meštrovićeve splitske radionice, te se zalaže za napuštanje normativne estetike koja je te – inače vrsne i nerijetko zaboravljene autore – svrstavala pod kišobran Meštrovićevog svjetonazora, oduzimajući im autorski identitet i značaj.

*Summary*SEMIOTIC ANALYSIS OF SEVERAL WORKS BY THE SPLIT SCULPTOR
ANDRIJA KRSTULOVIĆ (1912–1997)

VLADIMIR RISMONDO

J. J. Strossmayer University, Osijek, Department of Cultural Studies

The author examines sculptures by the Split artist Andrija Krstulović (1912–1997) from the viewpoints of semiotic analysis and comparison with rhetorical models from Antiquity. The analysis is based on ideas of Charles Sanders Peirce and his three-way division of signs into indexes, icons, and symbols. Krstulović was Meštrović's collaborator in the workshop in Meje, Split, but experts also considered him to be an exceptional connoisseur and admirer of Meštrović's work. In that sense it is undisputable that a certain number of Krstulović's public sculptures in Split reflect more or less direct interpretations of famous Meštrović's works, such as History of the Croats from 1932. For this reason, and due to public adoration of Meštrović and his works, the critic often sidestepped Krstulović, or downplayed him as artist, acknowledging only his technical skill in stone carving.

Semiotic analysis was applied to several of Krstulović's works from different periods: Goatherd Girl and a Kid (1946), Shepherd Girl (1963), Smiling at the Sun (1963), The Shepherd of King Polybus (1974), and Justice (1974). Results of the analysis indicate the creative development of Andrija Krstulović. They not only confirm him as a sculptor in his own right, independent from Meštrović, but they also place him on a par with the "synthetic figuration" style trend, which appeared in Croatia during 1960's and 1970's, and developed independently from the Croatian paragons (Meštrović, Augustinčić, Kršinić). From the viewpoint of synthetic figuration, a series of small terracotta sculptures is particularly interesting. It began as an auxiliary device for large sculpting commissions, but developed with time into an independent – at ultimately the only – discipline within Krstulović's work. In the conclusion the author proposes a different approach to all members of Meštrović's workshop in Split, and calls for the departure from normative aesthetics which classified these (excellent but often forgotten) artists as Meštrović's followers, depriving them of their authorship and significance.

KEY WORDS: Andrija Krstulović, semiotics, index, icon, symbol

Mirogojski opus Vanje Radauša

DAVORIN VUJČIĆ

MHZ – Galerija Antuna Augustinčića

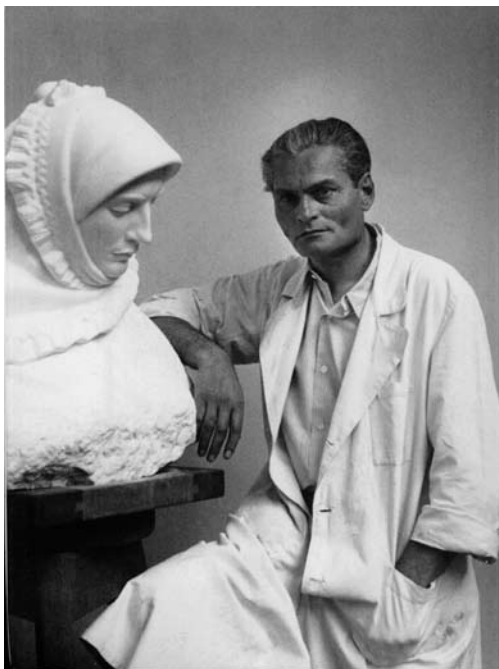
Izvorni znanstveni rad

Rad obrađuje jedan segment kiparskog opusa velikog hrvatskog kipara Vanje Radauša, a to su nadgrobni spomenici postavljeni na zagrebačkom groblju Mirogoj. Rad kronološki prati Radaušev mirogojski opus i obrađuje devet djela nastalih od 1936. do 1970. Rezultat spomenutih istraživanja jest dosad najcjelovitija obrada mirogojskog opusa Vanje Radauša. U valorizaciji spomenutog opusa jasno su definirane dvije kvalitativno različite cjeline: djela do 1942. i ona nakon Drugog svjetskog rata. Kao najbolja djela ističu se Spomenik Ivana Peštaja (1937.) i Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu / Pietà (1939.), kojemu je pridana posebna pozornost kao spomeniku koji ima osobito značenje i u Radauševom opusu i u korpusu cjelokupnog hrvatskog kiparstva.

KLJUČNE RIJEČI: kiparstvo, Vanja Radauš, nadgrobni spomenik, Groblje Mirogoj, Zagreb

Nakon završetka kiparskog studija na zagrebačkoj Likovnoj akademiji 1930. Vanja Radauš¹ (slika 1) odlazi na stipendijsku specijalizaciju u Pa-

1 Vanja Radauš rodio se 29. travnja 1906. u Vinkovcima. Osnovnu školu i gimnaziju polazio je u Vinkovcima, a od 1924. do 1930. godine studirao je kiparstvo na zagrebačkoj Likovnoj akademiji kod Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca. Diplomiravši 1930. kod Ivana Meštrovića, odlazi na jednogodišnje usavršavanje u Pariz. Od 1931. izlaže na izložbama u zemlji i inozemstvu, a prvu samostalnu izložbu priređuje 1939. godine u salonu Ulrich u Zagrebu. Od 1939. do 1943. godine radi kao nastavnik na Obrtnoj školi u Zagrebu. Socijalna osjetljivost i strasni angažman približavaju ga grupi *Zemlja* (1932.) i kasnije (1943.) partizanskoj borbi, koja u njemu potiče erupciju crteža, akvarela i linoreza s temama stradanja, smrti i heroike, kasnije ukoričenih u mapu »Mi pamtimo«. Od 1945. do 1969. godine djeluje kao profesor (od 1954. do 1956. rektor) Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Od 1947. je član JAZU; iste godine dodijeljen mu je naslov majstora – kipara te rukovodi svojom Majstorskom radionicom na Zmajevcu u Zagrebu. Plodan stvaralac neiscrpna interesa, Radauš je objavljivao književna djela, bavio se fotografijom, izrađivao crteže i akvarele; u kiparstvu je ostavio snažan pečat u rasponu od medalje do spomeničkih ostvarenja. Svojim kiparskim ciklusima (*Tifusari*, 1956.–59.; *Panopticum croaticum*, 1959.–61.; *Čovjek i kras*, 1961.–63.; *Krvavi fašnik*, 1966.; *Apstraktne forme*, 1966.–68.; *Zatvori i logori*, 1969. te *Stupovi hrvatske kulture*, 1969.–75.) otvorio je dotad nepoznate vizure te se s pravom smatra jednim od najznačajnijih protagonista hrvatskog kiparstva XX. stoljeća. Preminuo je u Zagrebu 24. travnja 1975. (Vujčić, Davorin. Vanja Radauš – portreti : Salon Galerije Antuna Augustinčića, 7. 5. – 7. 7. 2010. Klanjec: MHZ-Galerija Antuna Augustinčića, 2010.).



1. Vanja Radauš, mladi kipar (Pre-slik iz kataloga retrospektivne izložbe Vanje Radauš, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2006.)

1. *Vanja Radauš, a young sculptor (Facsimile from the catalogue of the Vanja Radauš retrospective, Klovićevi Dvori Gallery, Zagreb, 2006)*

riz iz kojeg se vraća 1931. Od tada pa sve do zapošljavanja na Obrtnoj školi u Zagrebu 1939. djeluje kao slobodni umjetnik. Kao lijevo orijentirani intelektualac, simpatizer radničkih pokreta i pripadnik grupe *Zemlja*,² Radauš je posebno osjetljiv na društvene nepravde svog vremena.

Socijalne teme i motivi u Radaušu nalaze svog istinskog i angažiranog interpreta (*Tučnjava, Skitnica, Prosjak...*). Upravo su protagonisti socijalnih zbivanja 1930-ih bili teme prvih njegovih nadgrobnih djela postavljenih na Mirogoju.

Prvo djelo koje je Radauš izradio za Mirogoj bio je *Reljef Bogoslava Kristijana Jošta*, tipografa i socijalnog aktivista, borca za prava grafičkih radnika,³ nesumnjivo iz 1936. godine.⁴ Do tada Radauš iza sebe već ima dva vrijedna rada postavljena kao javna plastika: *Spomenik Petru Kočiću*

2 Radauš je član *Zemlje* od 14. travnja 1932. do 8. svibnja 1933., sudjelujući tih godina na izložbama kao njen član. Na petoj izložbi u Zagrebu 1934. sudjeluje samo kao gost (Kritička retrospektiva »*Zemlja*« / Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.).

3 Bogoslav Kristijan Jošt (Joscht), (Marija Gorica, 1882. – Zagreb, 1934.), novinar i sindikalni aktivist. Završio tipografski i strojoslagarski zanat, te je od 1905.–1912. radio kao tipograf u Zagrebu i Sarajevu, iz kojeg je protjeran zbog organiziranja štrajka. Unovačen 1914. u austro-ugarsku vojsku, a 1915. postavljen za zamjenika urednika Beogradskih novina. Suosnivač i višegodišnji tajnik Saveza grafičkih radnika i radnica Jugoslavije, od 1921. glavni urednik njegova glasila *Grafički radnik*. Od 1933. predsjednik zagrebačke Radničke komore. Pisao je o tipografiji i tipografskom sindikalnom pokretu u Hrvatskoj i u svijetu (*Grafički radnik*. Organ Saveza grafičkih radnika i radnica Jugoslavije, Zagreb, 21. 10. 1934.).

4 Iako sva dosadašnja literatura navodi 1931. kao godinu nastanka »spomenika na grobnici obitelji Jošt«, to nije točno iz najmanje tri razloga: 1. Radauš je 1931. još u Parizu; 2. Bogoslav K. Jošt umro je 1934. godine i 3. signatura i datacija su jasno vidljivi: RADAUŠ 1936.

2. *Portret Bogoslava K. Jošta* 1936. Grobnica obitelji Jošt (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

2. *Portrait of Bogoslav K. Jošt, 1936, Jošt family tomb* (Photo: Davorin Vujčić, 2011)



u Banjoj Luci, koji je zajedno s Antunom Augustinčićem izveo 1932., te kameni oltar u Kapeli Majke Božje Sljemenske – Kraljice Hrvata na Sljemenu iz 1933. Iste godine kad i mirogojski reljef Radauš izrađuje figuru kralja Tomislava za Narodnu skupštinu u Beogradu. No, mirogojski portret Bogoslava K. Jošta (slika 2) nije djelo koje se kvalitetom može mjeriti sa spomenutim ostvarenjima. Djeluje kao prilično konvencionalno odrađivanje narudžbe, s apliciranjem svih potrebnih atributa koji služe ilustraciji životne preokupacije pokojnika. Na pravokutnoj brončanoj ploči, umetnutoj u nadgrobni kamen travertin, plitki je reljef: sredovječni muškarac prikazan je do pasa, u rukama drži upaljenu baklju oslonjenu na knjigu u dnu reljefa. Shematizirani lik ptice feniks, apliciran na podlozi, znak je tipografske struke.⁵ Taj likovni epitaf izveden je korektno, osobito kad je riječ o portretnom dijelu reljefa (slika 3). U nekim detaljima, poput dijelova lica i ruku, nazire se mogućnost kvalitetnijeg, robusnijeg, izražajnijeg rješenja. Kako je Bogoslav K. Jošt bio pionir prosvjetnog rada među grafičkim djelatnicima, to bi moglo objasniti prikaz upaljene baklje oslonjene na knjigu, kao simbol prosvjetne misije (*Svjetlosti, neka dođe carstvo tvoje!*, bio je jedan od

⁵ Grb ceha grafičara prvi put se pojavljuje 1470. Po legendi, njemački car Fridrih III. dodijelio je grafičarima pravo upotrebe plemićkog grba. Slovoslagari su za svoj grb odabrali orla, a knjigotiskari pticu feniks koja u kandžama drži tiskarske tampone. Tijekom vremena, objedinjen je grb za sve grafičke struke i takav se pojavljuje na Joštovu reljefu. Podaci dobiveni u Središnjici sindikata grafičkih radnika u Zagrebu, ljubaznošću predsjednika gosp. Stjepana Kolarića.



3. Bogoslav Kristijan Jošt (Preslik iz: *Grafički radnik*, br. 29–30., 21. 10. 1934., Sindikat grafičara Hrvatske, Zagreb)

3. Bogoslav Kristijan Jošt (Facsimile from: *Grafički radnik*, no. 29–30, 21 Oct 1934, Union of Croatian Graphic Workers, Zagreb)

slogana). Moguće je ipak narudžba, svojim krutim zahtjevima, sputala imaginativne uzlete.⁶

Godinu dana kasnije Radauš je izveo *Spomenik Ivanu Peštaju* (slika 4, 5), djelo koje stoji visoko na kvalitativnoj ljestvici u njegovu opusu. Ono predstavlja interpretaciju i odavanje počasti čovjeku

kojega je očito veoma cijenio. Ivan Peštaj (1891. – 1937.), predsjednik Hrvatskog radničkog saveza, najbrojnije sindikalne organizacije hrvatskog radništva između dva svjetska rata, bio je čovjek ogromnog ugleda među tadašnjim radništvom.⁷ Nakon neočekivane smrti 1937., njegov je

6 Bogoslav K. Jošt bio je omiljen među članstvom diljem tadašnje Jugoslavije, a njegov spровod na Mirogoju bio je veličanstven. Nakon njegove smrti vjerojatno je donacijama skupljen novac za brončani reljef, no poblize okolnosti nisu poznate.

7 Hrvatski radnički savez osnovan je 1926. s Ivanom Peštajem kao izabranim predsjednikom. Rođen 1891. u Hrvatskom zagorju, Peštaj je bio strojobravar po struci, a do smrti je predvodio oko stotinu uspješno organiziranih štrajkova. Šestosiječanjskom diktaturom kralja Aleksandra 1929. zabranjen je rad HRS-a, od kada djeluje u ilegali do ponovnog službenog formiranja 1935. HRS je bio izrazito nacionalno osviješteni savez, u prilično jasno izraženom nesuglasju s tadašnjim komunističkim organizacijama, kojima, primjerice, zamjeraju prezir i nerazumijevanje seljaštva. Također, opirali su se diktaturi proletarijata, protivili se ukinuću privatnog vlasništva i ideji podržavljenja tvornica (... *Radimo mi, a ne vi – crvena gospoda!*). HRS je bio vrlo blizak Hrvatskoj seljačkoj stranci, pa se tako i njegov kulturni program temeljio na zajednici s hrvatskim seljaštvom i hrvatskom narodnom seljačkom kulturom. Glasilo *Hrvatski radnik* navodi 15. 5. 1936.: ... *Zato je jedna od najvećih zadaća budućeg prosvjetnog razvitka i napretka hrvatskog naroda: zblizenje grada i sela, a to može provesti jedino hrvatsko radništvo i hrvatski radnički prosvjetni pokret, jer je u gradu seljaštvu najbliže hrvatski duh radništva, a ne oholi i sebični duh gospodske kulture*. Od 1935. do 1937. HRS je homogena organizacija s Peštajem kao predsjednikom, na njegova nagla smrt 26. travnja 1937. prekinula je kontinuitet u rukovodstvu. Njegov spровod bio je pretvoren u manifestaciju Hrvatske seljačke stranke na čelu s V. Mačekom, a Peštaj je dobio aureolu hrvatskog mučenika. Na svaku godišnjicu smrti V. Maček je polagao vijenac na



4. *Spomenik Ivanu Peštaju*, 1937. Grobnica obitelji Peštaj (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

4. *Monument to Ivan Peštaj*, 1937, *Peštaj family tomb* (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

lik započeo dobivati mitske konotacije, a među radnicima se javila ideja o podizanju spomenika onome ... *koji niti jedne minute nije propustio*

Peštajev grob. Nakon njegove smrti HRS se dijeli na HSS-ovski dio i na Hrvatski radnički pokret. Usprkos takvoj popularnosti, postojeće enciklopedije ne spominju Ivana Peštaja, što je gotovo nevjerojatna, no svakako simptomatična činjenica (op. a.). Podaci preuzeti iz: Janjatović, Bosiljka: *Hrvatski radnički savez 1935.–1941.*; doktorska disertacija. Zagreb: Institut za suvremenu povijest, 1977.



5. Spomenik Ivanu Peštaju, 1937. Detalj (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

5. Monument to Ivan Peštaj, 1937, detail (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

voditi skrb i brigu za one, koji su mu dali svoje povjerenje izabravši Ga svojim vođom i predsjednikom.⁸

Odbor za podignuće spomenika pokojnom predsjedniku drugu Ivanu Peštaju apelira

na članstvo HRS-a da sakupi sredstva za podizanje spomenika: ... *Podignimo mu dostojan spomenik na mjestu koje si je odabrao za svoje zadnje počivalište, koji neka bude simbol vjere u potpuni uspjeh za osnovna prava čovjeka, a za koja se toliko zalagao Veliki pokojnik. Predsjednici zagrebačkih sekcija izabrali su na svojoj sjednici 7. V. o. g. odbor od 6 članova i 3 člana nadzornog odbora, koji si je uzeo za zadaću preuzeti inicijativu i akciju za podignuće doličnog spomenika...* U daljnjem tekstu apelira se na ... *60.000 svijesnih članova HRS-a... Ne treba nitko više dati nego samo jedan dinar i mi smo svoje djelo izvršili. Ali moramo dati svi.*

Narudžba spomenika »vodi i drugu«, kako je urezano na nadgrobnoj ploči, koju su radnici povjerali upravo njemu, za Radauša je bila čast. Ideje koje je zagovarao Hrvatski radnički savez na čelu s Ivanom Peštajem nesumnjivo su se poklapale s Radauševim stavovima, podjednako u to vrijeme kao i desetljećima kasnije.⁹ Stoga to nije bila samo kipar-

⁸ Iz obiteljskog arhiva gđe. Anice Peštaj, kojoj zahvaljujem na susretljivosti.

⁹ Također o okolnostima stvaranja HRS-a ... *Hrvatsko je radništvo, već prije diktature i prije krize, čim je u sporazumu sa Stjepanom Radićem osnovalo Hrvatski radnički savez, počelo*



6. Crtež Radauševog spomenika Ivanu Peštaju za potrebe Zaklade Ivana Peštaja. (Preslik iz: *Nova Hrvatska*, Zagreb, 16. 7. 1942. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb.)

6. *Drawing of Radauš's monument to Ivan Peštaj for the Ivan Peštaj Foundation. (Facsimile from: Nova Hrvatska, Zagreb, 16 July 1942. Fine Arts Archives of HAZU, Zagreb.)*

ska narudžba, već izraz povjerenja radnika koje nije želio razočarati. Iako je poštovao zadane elemente, vidljivo je da se Radauš itekako osobno posvetio projektu.

Stojeća figura radnika oslo-njenog na pijuk, velikih šaka i odlučnog izraza lica, izrasla je iz Radauševa zemljaškog uvjerenja. Na istom tlu, pogodnom za smjesu realizma i naturalizma, niknula je morfologija radničke svakodnevnice: razdrljena košulja na prsima, zavrnuti rukavi na podlakticama i radnička pregača, koje Radauš gotovo ponosno naglašava modelirajući ih teškim masama i širokim plohamama. Iako figura ima nesumnjive karakteristike portreta Ivana Peštaja, Radauš je nadišao puku opisnost te tim spomenikom dao počast svim radnicima.

Zanos koji kiparskim sredstvima slavi radničku solidarnost i borbu u tom je Radauševom djelu

masovno napuštati jugomarksističke organizacije. A pogotovo poslije jugofašističke diktature i poslije strašne jeftičevske krize gotovo cjelokupno hrvatsko radništvo napustilo je jugomarksističke organizacije i prešlo u HRS, čiji je program: borba za nacionalnu slobodu i socijalnu pravdu... Jer bez nacionalne slobode ne može biti ni socijalne pravde. Cević, Vinko: Historija organizacije i političkih borba grafičkih radnika Hrvatske 1870–1955. Zagreb, Republički odbor sindikata grafičara Hrvatske, 1955., str. 216–217.

upravo opipljiv. On inicira razmišljanja o kasnijim (ne samo Radauševim) spomenicima udarnicima poslije 1945.; morfologija je ostala gotovo ista, no u njima je zanos kiparske modelacije često uzumicao pred zanosom koji je stizao izvan granica kiparstva.

Inicijativa, te uspješna i općeprihvaćena realizacija spomenika 1937. godine, služila je (i još uvijek služi) na čast, kako naručiteljima, tako i kiparu¹⁰ (slika 6).

Za Radauša je 1939. bila vrlo značajna godina, osobito zbog dviju činjenica: te je godine započeo raditi kao profesor na Obrtnoj školi u Zagrebu, a uz to je izveo svoje dotad najveće kiparsko djelo: *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu*. Uz Radauša u izvedbi su sudjelovali arhitekt Ivan Zemljak i kipar Jozo Turkalj. Zemljakov se arhitektonski doprinos može lako iščitati u pomno izabranom položaju: spomenik je postavljen u dnu središnje mirogojske aleje kao perspektivno žarište svih silnica koje se pogledu pružaju od središnjeg križa ka istoku (slika 7, 8). Naprotiv, Turkaljev se doprinos teško može vidjeti: svojim velikim masama, pokrenutošću i gestama, spomenik je karakteristično Radauševno djelo (slika 9). Potvrdu toga nalazimo u novinskom članku: *Poglavarstvo grada Zagreba raspisalo je prije godinu dana i više natječaj za »Spomenik palim ratnicima« i prije kratkog vremena je prihvaćena skica Vanje Radauša (naglasio D. V.) te su izvedbu toga spomenika dobili naši poznati kipari Irižanin Jozza Turkalj i Vinkovčanin Vanja Radauš*.¹¹ Iz ovoga se može iščitati kako je Radauš uzeo Turkalja za suradnika pri izvedbi, što je u skladu s prethodnim stavom o autorstvu spomenika.

Svojom veličinom spomenik dominira okolnim prostorom: na 1,5 metara visoki kameni kubus postavljena je tri metra visoka brončana figuralna grupa u kojoj majka drži mrtvo tijelo svog sina. Želeći kiparski utjeloviti upravo pasionske događaje Prvog svjetskog rata, Radauš je spomenik palim hrvatskim vojnicima kiparski uprizorio kao kršćanski ikonografski motiv *Pietà*, tu apokrifnu scenu u kojoj Marija drži mrtvo Isusovo tijelo nakon razapinjanja. Nesumnjivo, Radauševa mirogojska *Pietà* svojom izražajnom snagom, uvjerljivom gestom i likovnim sredstvima dosegnutom emotivnom razinom, spada u njegove najbolje radove. Ujedno je i jedan od najboljih spomenika na Mirogoju. Također, zbog uvjerljivosti u detalju i cjelini, idejne i izvedbene uspjelosti može

10 Godinama kasnije djelovala je zaklada za pomoć potrebitim članovima sindikata koja je nosila ime Ivana Peštaja.

11 Koch, Jana. Umjetnici Jozo Turkalj i Vanja Radauš izrađuju spomenik palim ratnicima na Mirogoju. // *Svijet*, 7 dana / Zagreb, 6. 8. 1939.



7. *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu, 1939. Pogled iz središnje aleje na istok. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)*

7. *Monument to Soldiers Fallen in World War I, 1939. Eastward view from the central alley. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)*



8. *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu, 1939. Pogled iz središnje aleje na istok. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)*

8. *Monument to Soldiers Fallen in World War I, 1939. Eastward view from the central alley. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)*



9. Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu / Pietà. 1939. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

9. Monument to Soldiers Fallen in World War I / Pietà, 1939. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

se ustvrditi da je Radauševa *Pietà* također i jedna od najboljih *Pietà* u hrvatskom kiparstvu.

Pietà je piramidalna kompozicija: ženski lik odjeven u seljačku nošnju s maramom na glavi rukama ispred sebe pridržava nago, beživotno



10. *Pietà*, 1939. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

10. *Pietà*, 1939 (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

tijelo mladog muškarca. Frontalni pogled otkriva stupnjevitost kao važan element u promišljanju postava: brončana figuralna grupa točno je dvostruko viša nego kubus od poroznog travertina na koji je postavljena (3 : 1,5 metara), a brončana plinta svojom visinom od 25 cm ponavlja kamenu stepenicu. Stupnjevitost i ritam mase na kiparskom je dijelu spomenika

11. *Pietà*, 1939. Detalj. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

11. *Pietà*, 1939, detail. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)



upravo majstorski izvedena: brončana plinta je polazna stepenica na lijevoj strani, nakon koje se ritmizirana masa uspinje postajući amorfni oslonac za majčinu nogu (slika 10). Preko svinutog koljena brza uvis sinovljevom podlakticom, laktom i ramenom dosežući do majčine glave kao vršne točke kompozicije. Oblom formom glave polako se prebacuje na desnu stranu, a onda slijedi kaskadni pad na ekspresivno lice mrtvog muškarca, da bi se potom survala niz njegovu ruku, sve do nogu koje beživotno svinute završavaju stopalima uzdignutih palčeva (slika 11, 12, 13). Iako je opisan frontalni pogled onaj željeni koji nas i dočekuje, spomenik jednako besprijekorno funkcionira i iz drugih, uistinu brojnih, očišta (slika 14, 15, 16).

Korijeni ideje koja je nadahnula Radauševu *Pietà*, dakako, sežu u riznicu humanističke baštine i kršćanske pasionske motivike te suosjećanja kao psihološkog elementa kreativnosti. No, neposredni morfološki impuls, u prostorno-vremenskom kontekstu, mogao bi doći iz bliskog Radauševog okružja. Naime, Antun Augustinčić je tih godina dovršavao



12. *Pietà*, 1939. Detalj. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

12. *Pietà*, 1939, detail. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

svoj veliki *Spomenik šleskom ustanku* za Katowice u Poljskoj. Spomenička zamisao sastojala se od konjaničke figure maršala Pilsudskog na visokom postamentu, koji se nalazi u središtu širokog stubišta kvadratnog tlocrta. Na stubištu s prednje i stražnje strane postamenta planirane su figuralne grupe, od kojih je jedna upravo *Pietà*.¹² Ali Augustinčićeva *Pietà* (slika 17), znana i kao *Šleska Pietà* ili *Šleska mati*, nikad nije bila postavljena kao spomenik. Ipak se i u sumarno izvedenoj skici očituje pokret i zamah. Izvedba gipsanog modela donijela je promjene u odnosu na skicu, no svakako je riječ o majstorskom djelu. Možemo samo žaliti što Augustinčićeva *Pietà* nije izvedena i postavljena, jer bi hrvatsko kiparstvo bilo obogaćeno dijalogom dvojice velikih kipara na veliku

12 Kao što je poznato, od cijele zamisli iz 1937. izveden je do 1939. samo konjanički spomenik maršala Pilsudskog koji je 1991. postavljen u Katowicama. Figuralne grupe nisu izvedene kao dio spomenika, a *Pietà* je dovršena tek kao skica i kao gipsani model. Njen preostali, gornji dio, danas se – uz skicu – nalazi u stalnom postavu Galerije u Klanjcu.



13. *Pietà*, 1939. Detalj. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

13. *Pietà*, 1939, detail. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)



14. *Pietà*, 1939. Straga. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

14. *Pietà*, 1939, detail. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

15. *Pietà*, 1939. Bočno. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

15. *Pietà*, 1939, detail. (Foto: Davorin Vujčić, 2011)



16. *Pietà*, 1939. Bočno. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

16. *Pietà*, 1939, detail. (Foto: Davorin Vujčić, 2011)



17. Antun Augustinčić: *Pietà* – skica za spomenik, 1937. (bronca 1979.). Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec. (Foto: Davorin Vujčić, 2010.)

17. Antun Augustinčić: *Pietà* – sketch for the monument, 1937 (bronze 1979). Antun Augustinčić Gallery, Klanjec. (Photo: Davorin Vujčić, 2010)

temu. No, ako je Augustinčić bio na najboljem putu da dovrši Šlesku *Pietà*, srećom je Radauš dovršio onu hrvatsku!¹³

13 Spomenik je podignut inicijativom Udruženja rezervnih oficira i ratnika u Zagrebu koje je raspisalo natječaj 1932. godine. Spomenik je podignut nad kosturnicom u kojoj su sakupljeni posmrtni ostaci 3.500 vojnika poginulih u Prvom svjetskom ratu, dotad pokopanih na različitim lokacijama groblja Mirogoj. Lijevanje u broncu izveli su majstori ljevači Antolić, Blaž Klemar i Franjo Bujanj, a spomenik je svečano otvoren 10. 3. 1940., u prisutstvu kraljevog izaslanika, predstavnika vojske i podbana Ive Krbeka. Tom prilikom je predsjednik Udruženja rezervnih oficira i ratnika u Zagrebu, Drago Matijašić, naglasio: ... *Ovdje su pomrli vojnici ... kako savezničkih tako i neprijateljskih armija. U ovoj zajedničkoj kosturnici ratnika ima i Mađara i Čeha i pripadnika bivše Austro-Ugarske ... i srpskih zarobljenika koji su tu sahranjeni....* (Na svečan način u Zagrebu je jučer otkriven spomenik izginulim ratnicima. // Politika / Beograd, 11. 3. 1940.)

Na daljnje pasionske događaje nije trebalo dugo čekati; poslije Drugog svjetskog rata natpis pod spomenikom je skinut, a današnji natpis (koji dakle, ne odgovara istini) postavila je 1995. Udruga ratnih veterana *Hrvatski domobran*.



18. *Pietà – skica.* Groblje u Garčinu kod Slavenskog Broda, grobnica obitelji Utvić. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

18. *Pietà – sketch.* Cemetery in Garčin, near Slavonski Brod, Utvić family tomb. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

Zanimljivo je usporediti Radauševe skice za *Pietà* koje se razlikuju od spomeničke izvedbe. Brončani odljevi 75 centimetara visoke skice postavljeni su 1960. na dva groblja: u Garčinu kod Slavenskog Broda na grob obitelji Utvić (slika 18) i u Opatiji na obiteljsku grobnicu obitelji Visintin / Ekl (slika 19). Postavlja se pitanje je li skica prethodila spomeniku ili obratno. Radikalno pojačane izražajnosti, skica se ipak čini manje uvjerljivom ili barem manje prikladnom za spomeničku izvedbu. Stoga smatram da je spomenik u ovom slučaju prethodio skici; oblikovne karakteristike skice tipične su za kasniji Radaušev rad. Izbočene kosti kukova, modelacija malim grudicama gline nalik na krljušti, deformacija-anatomije, prisposobivi su fragmentima ciklusa *Panopticum Croaticum*, dakle iz vremena postavljanja na spomenuta groblja. U tom slučaju nije riječ o skici za spomenik, nego o samosvojnom djelu, varijanti čija se polazna točka nalazi na Mirogoju.



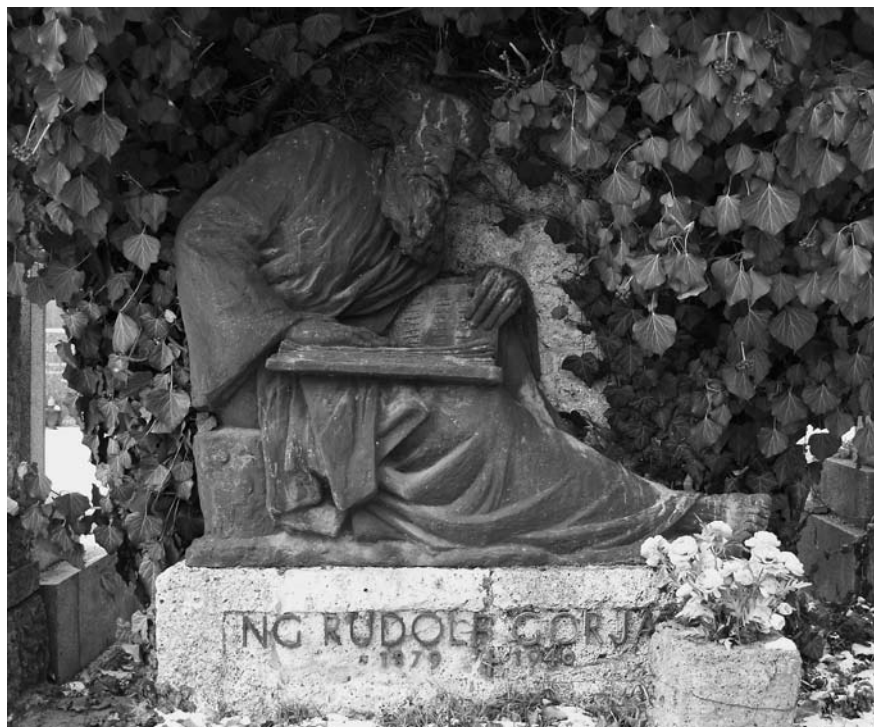
19. *Pietà* – skica. Groblje u Opatiji, grobnica obitelji Visintin / Ekl. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

19. *Pietà* – sketch. Cemetery in Opatija, Visintin–Ekl family tomb. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

Ubrzo nakon *Pietà*, Radauš u mirogojskim radovima ostaje na biblijskoj motivici, te za grob *inženjera Rudolfa Gorjana* izrađuje lik starozavjetnog starca.¹⁴ Lik bradatog starca odjevenog u tuniku, sa sandalama na nogama, modeliran je širokim plohama i teškim masama brade i tkanine (slika 20). Prikazan je s desnog boka kako sjedi na niskom izbočenju, s otvorenom knjigom na koljenima, poluispružene desne noge i zakrenutim gornjim dijelom torza. Lijevo se stranom tijela oslanja na grubo obrađenu kamenu pozadinu. Lijevo rame i lijevi bok uopće nisu modelirani: tehnički, riječ je o visokom reljefu.

U popisima Radauševe javne plastike naziv tog nadgrobno spomenika bio je *Mojsije*, no to se ipak čini proizvoljnim. Razlog za taj naziv

¹⁴ O ing. Rudolfu Gorjanu nisam našao sigurnih podataka. Najvjerojatnija pretpostavka je ta da je Rudolf Gorjan (1879. – 1940.) upravo onaj slovenski inženjer koji je bio vlasnik starog grada Kostel u dolini rijeke Kupe u jugozapadnoj Sloveniji. Stari grad Kostel, koji se danas obnavlja, Rudolf Gorjan je prodao 1935. godine kao posljednji vlasnik.



20. Sv. Jeronim, 1940–42. Grob Rudolfa Gorjana. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

20. St. Jerome, 1940–42. Rudolf Gorjan Tombstone. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

je površno i često, gotovo refleksno, poistovjećivanje bradatog starozavjetnog lika s Mojsijem. Smatram ipak da je to prikaz Sv. Jeronima, kako zbog otvorene knjige koju drži u ruci (asocijacija na *Vulgatu*), tako i zbog kamenog zida u pozadini (pustinjaštvo u Halkidskoj pustinji). Uz to, ako je pretpostavka o životu ing. Gorjana točna, bivanje u starom gradu Kostelu sugerira upravo Sv. Jeronima kao najprikladniji lik za Gorjanov nadgrobni spomenik.

Iz tih godina potječe *Skica*, izložena na II. izložbi hrvatskih umjetnika u NDH, održanoj tijekom svibnja i lipnja 1942. u Zagrebu (slika 21), koja istražuje kompozicijske mogućnosti koje su i spomenički izvedene na Mirogoju.

Kao da se tih godina Radauš osobito bavio figurom u polusjedećem ili poluležećem položaju, jer i sljedeći mirogojski rad je takva interpretacija: lik žene koja leži oslonjena desnim laktom na uzdignuće (slika 22). U ruci drži maramicu kojom kao da je netom otrla suze. Sandale na

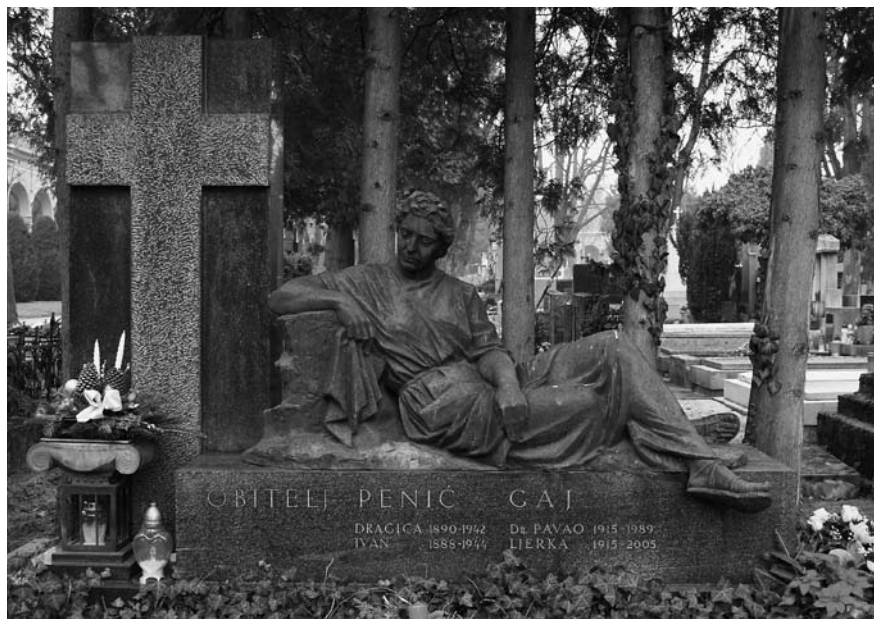


21. Vanja Radauš: *Skica*, 1942. (Preslik iz kataloga II. izložbe hrvatskih umjetnika u NDH, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1942. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb)

21. Vanja Radauš: *Sketch*, 1942 (Facsimile from the catalogue of the second exhibition of Croatian artists in Independent State of Croatia, Arts Pavilion, Zagreb, 1942. Fine Arts Archives of HAZU, Zagreb)

nogama i tunika asociraju na klasicističke uzore. Lice, izvedeno prema fotografiji, zaglađene je površine i vrlo fino modelirano (slika 23). Taj nadgrobni spomenik motivski je u potpunom raskoraku s Radauševim buntovnim, pravdaškim i prkosnim stavovima iz 1930-ih. Dakako, riječ je o ispunjavanju narudžbe, o izradi spomenika koji treba zadovoljiti naručioca i kao takav on besprijekorno funkcionira. Uzrok tako raskošnih dimenzija brončane figure svakako su bile financijske mogućnosti naručioca: tadašnji imućni trgovac Ivan Penić ostao je udovac i u žalosti za voljenom suprugom Dragicom zamislio je njenu portretnu figuru kao nadgrobni spomenik, te odredio Radauša za izvršioca svoje zamisli. Smirenost i dostojanstvo svakako su najuočljivije odlike nadgrobnog spomenika Dragice Penić s kojim je i sam Radauš, godinama kasnije, bio zadovoljan.¹⁵

¹⁵ U dosadašnjim popisima kao naziv te nadgrobne skulpture navodi se *Grieh mladosti*, za što nisam našao nikakvo opravdanje. I konzultacije s obitelji potvrdile su kako bi i to mogao biti



22. *Nadgrobní spomenik Dragice Penić*. 1942. Grobnica obitelji Penić Gaj (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

22. *Dragica Perić Tombstone, 1942. Penić Gaj family tomb.* (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

Poslije povratka iz partizana slijedi cezura u Radauševu mirogojskom opusu koja traje sve do polovice 1960-ih godina, kada radi dva reljefa: *Portret Franje Schneidera*, graditelja violina, i *Portret dr. Frana Mihaljevića*, utemeljitelja suvremene infektologije u Hrvatskoj. Dok Schneiderov portret radi 1967. za njegov grob, *Portret dr. Frana Mihaljevića* radi povodom Nagrade grada Zagreba koju je Mihaljević dobio 1966. godine.¹⁶ Tek nakon njegove smrti 1975. taj se reljef postavlja na grob-

proizvoljan naslov bez realne podloge, tako da sam skloniji zadržati jednostavno »lokacijski« naziv: *nadgrobní spomenik Dragice Penić*.

16 Fran Mihaljević (Pula, 1900. – Zagreb, 1975.), liječnik, sveučilišni profesor, humanist, osnivač suvremene infektologije u Hrvatskoj. Gimnaziju je završio u Trstu, a medicinski fakultet polazio u Zagrebu i Beču. Nakon završetka studija i vojnog roka počeo je 1926. godine raditi u bivšoj »Kužnoj bolnici«, današnjoj *Klinici za zarazne bolesti* u Zagrebu, gdje je ostao sve do odlaska u mirovinu 1970. godine. Nakon odlaska u mirovinu postaje stručni savjetnik Klinike. Godine 1946. postaje sveučilišni docent pri *Katedri za zarazne bolesti* Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Godine 1949. izabran je za izvanrednog, a 1954. za redovnog profesora Medicinskog fakulteta. Položaj dekana Medicinskog fakulteta u Zagrebu preuzima od Andrije Štampara 1957. godine. Uz kliničku medicinu, s velikim interesom



23. *Nadgrobní spomenik Dragice Penić, 1942. Detalj. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)*

23. *Dragica Penić Tombstone, 1942, detail. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)*

24. *Portret dr. Frana Mihaljevića, 1966. (postavljeno 1975.) Grobnica Berte i Frana Mihaljevića (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)*

24. *Portrait of Dr Fran Mihaljević, 1966 (dedicated in 1975). Berta and Fran Mihaljević family tomb. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)*

nicu Berte i Frana Mihaljevića (slika 24). Kao što piše na nadgrobnom kamenu, *velikom i požrtvovnom liječniku i svom cijenjenom učitelju*, grobnicu su podigli *suradnici i učenici iz Klinike za infektivne bolesti Dr. F. Mihaljević u Zagrebu*.¹⁷ Reljef dr. Mihaljevića u profilu je još jedno korektno, gotovo rutinski izvedeno djelo. Činjenica jest da u to vrijeme Radauš radi na kiparskom ciklusu *Krvavi fašnik*, koji svojim halucinantnim likovima predstavlja kontrapunkt tom mirogojskom reljefu. No, ako i shvatimo portret Frana Mihaljevića svojevrsnim predahom, tom

bavio se općenitim zadacima infektologije, njezinim položajem u suvremenoj medicini, ideološkim i organizacijskim problemima i aspektima, proširujući sadržaj infektologije od »klasičnih« zaraznih bolesti na široko područje infekcije uopće. Zbog širokih pogleda i velikog smisla za suvremene probleme Fran Mihaljević smatra se osnivačem moderne infektologije u Hrvatskoj. Dobio je Nagradu grada Zagreba 1966. za djelo *Opća klinička infektologija* i za uzornu organizaciju Bolnice za zarazne bolesti u Zagrebu te mnogobrojna druga odličja (prezeto sa wikipedije, 2011-11-18).

¹⁷ Drugi brončani odljev nalazi se u Klinici za infektivne bolesti Dr. F. Mihaljević u Zagrebu.



je predahu Radauš pristupio ozbiljno i usredotočeno, o čemu svjedoči sigurnost modelacije i portretna uvjerljivost.

Glazbeni velikani poput Antonia Janigra, Frana Lhotke ili Zlatka Balokovića izuzetno su poštovali graditelja violina *Franju Schneidera*.¹⁸

18 Opširan životopis nalazi se na stranicama Glazbene škole Pavao Markovac iz Zagreba, s čije je internetske stranice (<http://www.ss-glazbena-pmarkovca-zg.skole.hr/radionica/muzej.htm>) preuzet i prepravljen ovaj isječak:

Franjo Schneider (1903. Končanica kraj Daruvara – 1966. Zagreb). S trinaest godina odlazi na glazbalarški nauk u Pečuh. Već 1918. tisak izvješćuje o njegovoj velikoj nadarenosti za gradnju violina. Školovanje završava usavršavanjem kod glasovitog Pala Pilata u Budimpešti. Godine 1925. vraća se u domovinu, a od 1928. nastanjuje se u Zagrebu, gdje očituje izvanredne organizacijske sposobnosti. Utemeljuje prvu i najveću tvornicu glazbala u tadašnjoj Jugoslaviji i zapošljava 35 namještenika. Prema dr. K. Dočkalu, Schneider je do 1940. izradio oko 45 violina. U gradnji se držao najprije Magginija i Guarnerija, a zatim je oponašao razne modele A. Stradivarija. Izlagao je u Gyoru, Firenci, Parizu, Londonu i Berlinu... Neuslišan i lišen sve svoje imovine, 1945. je prisiljen početi od početka. Otvara atelier i posvećuje se gradnji, popravcima i restauraciji glazbala. Na svjedodžbi koju su potpisali Antonio Janigro, Vaclav Huml, Fran Lhotka, Rudolf Matz i Stjepan Sulek čitamo: »Pred komisijom sastavljanom od niže navedenih stručnjaka violinista i violinskih pedagoga

Zaljubljenik u umjetnost (pa i onu likovnu), prijateljevao je s Radaušem i u godinama prije Drugog svjetskog rata. Nakon Schneiderove smrti 1966. njegova obitelj je odlučila podići nadgrobni spomenik i bez dvoumljenja Radauša odabrala kao autora, ne sugerirajući mu ni u kom smislu likovno rješenje. Kao i u slučaju Jošta, Radauš je modelirao sve atribute Schneiderova životnog poziva: violinu, kutnik, pregaču. Vidljiva je određena krutost u rješavanju donjeg dijela reljefa, u shematizmu nogavica, cipela i nabora pregače, no i obitelj se slaže da je portret izvanredno pogodan¹⁹ (slika 25).

Portret dr. Matka Laginje, koji su dali podići istarski studenti povodom četrdesete obljetnice njegove smrti, odlikuje se oblikovnim karakteristikama Radauševih radova iz 1970-ih: svaki centimetar površine je uznemiren i dinamiziran grudičastom modelacijom i iskrzanim rubovima, sitnim urezima i naborima (slika 26). Portret dr. Matka Laginje svakako je jedan od boljih portreta u njegovu opusu. Spomenutim osobinama kasnije će se pridružiti i povećanje mase, najčešće u ramenima (cijela serija portreta iz 1970-ih: *Matija Gubec* u Podsusedu, *Luka Fališevac* u Starim Mikanovcima, *Adolf Waldinger*, *Ćiro Truhelka*, *Pajo Kolarić* u Osijeku...), kojima Radauš pojačava njihovu fizičku prisutnost na prostorima trgova na koje su postavljeni. Mirogojski, pak, portret na malom prostoru mirogojske arkade postiže ravnotežu smirenog dostojanstva i likovne dinamike.²⁰

*FNJRJ ispitane su u koncertnoj dvorani HGZ dvije nove violine izrađene od našeg majstora Franje Šnajdera iz Zagreba. Nakon temeljitog i svestranog stručnog ispitivanja utvrđuje se: Ispitane violine po ljepoti i pedantno čistom stilskom radu, te po snazi, mekoći i nosivosti zvuka mogu se usporediti samo s radovima najvećih do sada postojećih majstora... te kao takav spada danas među mali broj najboljih što postoje na svijetu. U Zagrebu, 5. prosinca 1950. ... Kasnija suradnja s proslavljenim violinistom Z. Balokovićem vrhunac je njegove uspješne djelatnosti graditelja i restauratora gudačkih glazbala. Baloković 1961. piše Schneideru: *Vaše druge gusle koje sam od vas kupio ove godine predstavljaju – ne samo po mome mišljenju – nego i po jednoglasnom mišljenju svih guslača koji imadoše priliku diviti se njihovoj ljepoti, divoti izradbe te jedinstvenoj kvaliteti tona – još jedno vaše sjajno stvaralačko postignuće za koje vam iz sveg srca čestitam...* Središnje mjesto u Schneiderovu opusu zauzima aparatura koju je sam konstruirao: naprava za mjerenje elastičnosti rezonantnih ploha. Ona je jedinstven pokušaj unosa znanstvene metode u umjetničku djelatnost. Spoj nadarenosti, strpljivosti i marljivosti urodio je rezultatima jedinstvenim u povijesti gradnje i popravljanja glazbala. No kako nije imao učenika, Schneider je svoje spoznaje, svoju tajnu odnio sa sobom u grob. Schneiderov graditeljski opus procjenjuje se na šezdesetak violina, manje od deset viola i nijedan violončelo. Zbirka Majstorska radionica za restauraciju i gradnju gudačkih instrumenata pok. Franje Schneidera nastala je 1983. donacijom Schneiderove kćeri Erne Schneider Nikolić gradu Zagrebu... Zbirkom od 1996.g. upravlja Glazbena škola Pavla Markovca.*

19 Razgovor autora sa sinom Franje Schneidera, Alfredom Schneiderom 16. 11. 2011., kojemu zahvaljujem na susretljivosti.

20 Još jedan brončani odljev postavljen je u gradskom parku u Pazinu.



25. *Portret Franje Schneidera*, 1967. Gobnica obitelji Schneider (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

25. *Portrait of Franjo Schneider*, 1967. *Schneider family tomb*. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)



26. *Portret dr. Matka Laginje*, 1970. Grob Matka Laginje (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

26. *Portrait of Dr Matko Laginja*, 1970. *Matko Laginja tombstone*. (Photo: Davorin Vujčić, 2011)



27. *Dvije figure*, 1960-ih. (postavljeno nakon smrti V. Radauša). Grob Vanje Radauša. (Foto: Davorin Vujčić, 2011.)

27. *Two Figures*, 1960's (erected after V. Radauš's death). (Photo: Davorin Vujčić, 2011)

Još jedna skulptura kojom je Radauš prisutan na Mirogoju nalazi se na njegovu grobu.²¹ Skulptura *Dvije figure* (slika 27) postavljena je nakon njegove smrti, i iako je riječ o poznatoj i priznatoj skulpturi, ne ubraja se u pravom smislu riječi u Radaušev mirogojski opus (koliko god prikladna bila), jednostavno zato što ju Radauš nije izveo kao nadgrobnu skulpturu za Mirogoj. Ipak, zbog želje za cjelovitim popisom, konstatiramo njeno postavljanje i postojanje.

21 Skulpturu *Dvije figure* na grob svog supruga postavila je Jelka Radauš-Ribarić.

ZAKLJUČAK

Mirogojski opus Vanje Radauša sastoji se od devet djela (pet punih figura i četiri reljefa). Pet ih je izveo prije Drugog svjetskog rata, a četiri u godinama poslije. Ta podjela na dvije cjeline je kronološka i kvalitativna. Može se ustvrditi kako prijeratna djela imaju u sebi više kiparske kvalitete i kako im Radauš pristupa s više angažmana u odnosu na poslijeratne, u kojima se zamjećuje svojevrсна rutina u zamisli i izvedbi. Prijeratna djela, a posebice *Spomenik Ivanu Peštaju*, svjedoče o iskrenom angažmanu u ostvarivanju poruke kroz nadgrobni spomenik te iskazuju Radauša kao kipara koji uspijeva ostvariti amblematsko djelo toga doba. U istom periodu izrađuje i *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu*, koji (uz pomoć Joze Turkalja) izvodi kao figuralnu grupu *Pietà*. Taj spomenik se iskazuje kao jedan od najboljih u četiri točke: 1. u Radauševu cjelokupnom opusu; 2. na groblju Mirogoj; 3. u hrvatskom kiparstvu XX. stoljeća i 4. kao jedna od najboljih *Pietà* u hrvatskom kiparstvu. U poslijeratnom dijelu mirogojskog opusa Radauš ni jednim radom ne doseže takav plastički intenzitet, a izražajnost koju postiže više je rezultat majstorstva ruke, nego kreativne temperature. Ipak, i u tom periodu se *Portret dr. Matka Laginje* izdvaja sintezom zrelosti kipara i energije kipa. Nameće se misao kako je prijeratni opus na Mirogoju direktno povezan s tadašnjim Radauševim ljudskim i likovnim težnjama, za razliku od poslijeratnog, kada često ispunjava narudžbu; korektno, ali bez poveznice sa svojim trenutnim umjetničkim preokupacijama.

DJELA VANJE RADAUŠA NA ZAGREBAČKOM GROBLJU MIROGOJ

Portret Bogoslava K. Jošta, 1936.

grobница obitelji Jošt (51. polje)

bronca, reljef

87 x 71 cm

sign d. d.: RADAUŠ 1936.

natpis na grobu: BOGOSLAV K. JOŠT / SEKRETAR GRAFIČKIH RADNIKA
1882 – 1834

Spomenik Ivana Peštaja, 1937.

grobница obitelji Peštaj (61. polje)

bronca

199 cm

natpis na grobu: OVDJE POČIVA / VOĐA HRVATSKOG RADNIŠTVA / IVAN PEŠTAJ
/ 1891 – 1937 / SVOM VOĐI I DRUGU / HRVATSKI RADNICI 1937.

Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu / Pietà, 1939. (s Jozom Turkaljem)

središnja aleja

bronca

300 cm

sign. d. d. (na postamentu): RADAUŠ – I – TURKALJ 1939

natpis na postamentu: PALIM HRVATSKIM VOJNICIMA / U PRVOM SVJETSKOM
RATU / 1914 – 1918

Sv. Jeronim, 1940–42.

grob Rudolfa Gorjana (62. polje)

bronca

99 x 126 x 45 cm

natpis na grobu: ING. RUDOLF GORJAN 1879 – 1940

Nadgrobnji spomenik Dragice Penić, 1942.

grobница obitelji Penić i Gaj (40. polje)

bronca

99 x 188 x 84 cm

natpis urezan bočno na kamenom postamentu: VANJA RADAUŠ 1942

Portret dr. Frana Mihaljevića, 1966. (postavljeno 1975.)

grob Berte i Frana Mihaljevića (1. ev.)

bronca, reljef

43 x 34,5 cm

sign. desno na ramenu: RADAUŠ 1966

natpis na grobu: VELIKOM I POŽRTVOVNOM / LIJEČNIKU, CIJENJENOM / UČI-
TELJU / PROF. DR. F. MIHALJEVIĆU / UTEMELJITELJU / SUVREMENE
INFEKTOLOGIJE / U HRVATSKOJ / SURADNICI I UČENICI / IZ KLINIKE
ZA / INFEKTIVNE BOLESTI / DR. F. MIHALJEVIĆ / U ZAGREBU

Portret Franje Schneidera, 1967.

grobница obitelji Schneider (1 ev.)

bronca, reljef

203 x 103 cm
sign. d. d.: V.RADAUŠ
natpis na grobu: OBITELJ SCHNEIDER / FRANJO / GRADITELJ VIOLINA 1903
– 1966

Portret dr. Matka Laginje, 1970.

grob dr. Matka Laginje (lijeve arkade)
bronca
57 x 29 x 25 cm
sign. d. d.: RADAUŠ
natpis na postamentu: OTAC ISTRE / dr. MATKO LAGINJA / 10. VIII. 852. – 18. 3.
1930. / KLUB STUDENATA / ISTRE / M. BALOTA ZAGREB / 1970.

Dvije figure, 1960-ih. (postavljeno nakon smrti V. Radauša)

grob Vanje Radauša (polje 112 A)
bronca
74 x 49 x 30 cm
sign. dolje bočno: RADAUŠ
natpis na kamenom postamentu: RADAUŠ

LITERATURA

- Diploma zaklade Ivana Peštaja. // Nova Hrvatska / Zagreb, 15. 7. 1942.
- Đurić, Rudolf. Umjetnička djela Mirogoja. // Mirogoj: Kulturno-povijesni vodič / priredio Ivan Trčak. Zagreb: Kršćanska sadašnjost i Rektorat crkve Krista Kralja, Mirogoj, 1987.
- Grafički radnik. Organ Saveza grafičkih radnika i radnica Jugoslavije, br. 29–30. Zagreb, 21. 10. 1934.
- Janjatović, Bosiljka. Hrvatski radnički savez 1935–1941: Doktorska disertacija. Zagreb: Institut za suvremenu povijest, 1977.
- Koch, Jana. Umjetnici Jozo Turkalj i Vanja Radauš izrađuju spomenik palim ratnicima na Mirogoju. // Svijet, 7 dana / Zagreb, 6. 8. 1939.
- Kritička retrospektiva »Zemlja«. / Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Na svečan način u Zagrebu je jučer otkriven spomenik izginulim ratnicima. // Politika / Beograd, 11. 3. 1940.
- Maleković, Vladimir. Mirogoj galerija umjetnina. // Mirogoj. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974.
- P. V. Otkriveno spomen-poprse Matka Laginje. // Vjesnik / Zagreb, 9. 3. 1970.
- Poklečki Stošić, Jasminka. Životopis Vanje Radauša. // Katalog izložbe Vanja Radauš – retrospektiva / urednik Jasminka Poklečki Stošić. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2006.
- Roje-Depolo, Lida. Vanja Radauš: Gliptoteka JAZU, 27. 10. – 27. 11. 1987. Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1987.
- Vujčić, Davorin. Vanja Radauš – portreti: Salon Galerije Antuna Augustinčića, 7. 5. – 7. 7. 2010. Klanjec: MHZ – Galerija Antuna Augustinčića, 2010.

SAŽETAK

Rad obrađuje jedan segment kiparskog opusa Vanje Radauša, hrvatskog kipara, profesora i akademika, a to su nadgrobni spomenici postavljeni na zagrebačkom groblju Mirogoj. Taj dio Radauševog opusa bio je zanemaren i neproučen. Dosadašnji katalozi i monografske obrade donosile su popis, ali bez tekstualne i slikovne obrade. U ovom radu je svaki nadgrobni spomenik katalogiziran te tekstualno i fotografski obrađen; gdje je bilo moguće, istražene su i analizirane okolnosti nastanka spomenika; predstavljeni su i implementirani konzultirani izvori, od arhivske građe do sjećanja suvremenika. Istraživanje građe dovelo je do novih spoznaja, pa su pojedine datacije i nazivi ispravljani. Rezultat spomenutih istraživanja jest dosad najcjelovitija obrada mirogojskog opusa Vanje Radauša. Rad kronološki prati Radaušev mirogojski opus i obrađuje devet djela nastalih od 1936. do 1970. U valorizaciji spomenutog opusa jasno su definirane dvije kvalitativno različite cjeline: djela nastala do 1942. i ona nakon Drugog svjetskog rata. Kao najbolja djela ističu se *Spomenik Ivanu Peštaju* (1937.) i *Spomenik palim vojnicima u Prvom svjetskom ratu / Pietà* (1939.), kojemu je pridana posebna pozornost kao spomeniku od osobita značenja i u Radauševom opusu i u korpusu cjelokupnog hrvatskog kiparstva.

Summary

WORKS OF VANJA RADAUŠ AT MIROGOJ CEMETERY

DAVORIN VUJČIĆ

MHZ – Antun Augustinčić Gallery

The article deals with a specific segment of sculptural work by Vanja Radauš, the Croatian sculptor, professor, and academician: the tombstones at Mirogoj cemetery in Zagreb. This segment of his work has until now been neglected and unresearched. Previous catalogues or monographs provided only lists of these works, without either annotation or illustration. In this paper each tombstone is catalogued, photographed, and annotated. Wherever possible, the circumstances of origin were researched and analyzed; all consulted sources are quoted and implemented, from archives to oral testimonies of Radauš's contemporaries. The research has led to new insights; in turn, certain datings and titles were corrected. The result of this research is the most complete analysis of Radauš's Mirogoj works to date. The paper gives a chronological overview of these works and an analysis of nine tombstones created between 1936 and 1970. The evaluation of quality of analyzed works clearly defines two separate sets: works created prior to 1942 and works created after World War II. The best works are Monument to Ivan Peštaj (1937) and Monument to Soldiers Fallen in World War I / Pietà (1939). The latter was given particular attention as it is a monument of special significance in both Radauš's body of work and the entire corpus of the Croatian sculpture.

KEY WORDS: *sculpture, Vanja Radauš, tombstone, Mirogoj cemetery, Zagreb*



SPONZOR MUZEJA HRVATSKOG ZAGORJA



Izdavač / Publisher

MUZEJI HRVATSKOG ZAGORJA – GALERIJA ANTUNA AUGUSTINČIĆA

Trg Antuna Mihanovića 10, Klanjec

Za izdavača / For the Publisher

GORANKA HORJAN

Glavni urednik / Editor-in-chief

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

Uredništvo / Board of editors

LJILJANA KOLEŠNIK

IRENA KRAŠEVAC

BOŽIDAR PEJKOVIĆ

DALIBOR PRANČEVIĆ

DAVORIN VUJČIĆ

Prijevod / Translator

SILVA TOMANIĆ KIŠ

Lektura i korektura / Language editor and Proof reader

ANA BENC

UDK klasifikacija članaka / UDC paper classification

MELITA MATULIĆ JELEČ

Grafička priprema i oblikovanje / Graphic design and layout

ARTRESOR NAKLADA, ZAGREB

Tisak / Printed by

TISKARA ZELINA d.d., SV. IVAN ZELINA

Naklada / Print run

500

Anali GAA 30 izlaze za 2010. godinu.

Izdavanje Anala GAA omogućilo je MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE.