

obljetnica frane kršinića

u povodu jubilarne
izložbe skulptura
u umjetničkom paviljonu
u zagrebu
13/30. 9. 1968.

žarko domljan

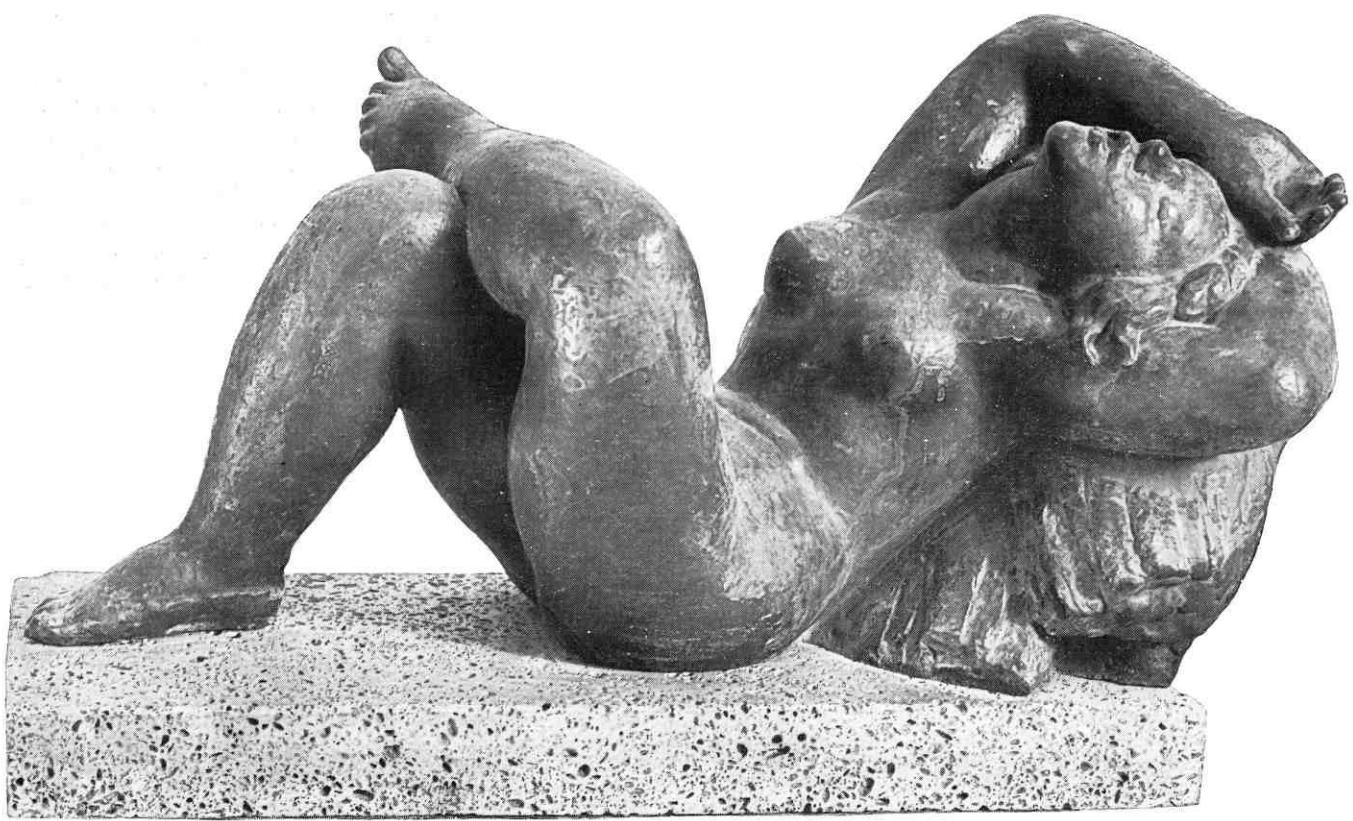


Kad bi ova izložba bila samo jubilej, malo bi bilo razloga da se o njoj piše. Time se želi utvrditi opreka između njenog naziva i sadržaja, koja dakako nije slučajna ni nena-mjerna, ali i činjenica da nas ona više zanima po onome šta propušta ili ne želi da bude nego po tome kakvom se predstavlja. Ako je dakle ovu izložbu bilo potrebno okrstiti jubilarnom onda to na nešto upućuje, pa sve da se ne posvetimo pronalaženju dubljih uzroka i pobuda koji su do toga doveli, ostaje ipak činjenica da n e o b a v e z a n naziv ne može prikriti, a kamoli opravdati njene nedostatke, te da bi jubilej, ako ga ne shvatimo kao dizanje čaša u društvu prijatelja, bio prikladnije proslavljen dobro organiziranim retrospektivom. Zato će dalje biti manje riječi o izložbi kojom se uostalom u nazivu i sadržaju htjelo da se pomire dva stara protivnika — vrijeme i djelo (pa je djelo, našavši se pred udruženom godišnjicom, sedamdesetom života i pedesetom rada, privremeno izvuklo kraći kraj), a više o onome što je njen stvaran povod, tj. o djelu samom.

Možda od svega najviše iznenaduje činjenica da je ova obljetničko-slavljenička izložba prva samostalna izložba majstora Kršinića u Zagrebu poslije 1945. (a ukupno tek sedma samostalna). Ni prije nije često izlagao, ali tako uporna šutnja u vremenu koje mu nije bilo nesklono potiče na mnoga razmišljanja. Jer njegova se prisutnost ne da poreći, podjednako ona u svijesti običnog čovjeka i ona u svijesti naše kulture. U proteklih pedeset godina Kršinić je konstanta koja u sebi sabire i čuva neka bitna plastička iskustva i prinosi ih do naših dana unatoč zavodljivom pjevu s raznih strana. Ona iskustva koja su u tom pretrgnutom vremenu bila toliko puta potrenuta, a potrebna su ipak bila, ako ni za šta drugo, a ono zato da bi taj čin poricanja uopće bio moguć. I kao što se često zbiva po nekoj obrnutoj paradoksalnoj logici, ta su se iskustva negacijom samo potvrđivala, pa danas pomalo izne-

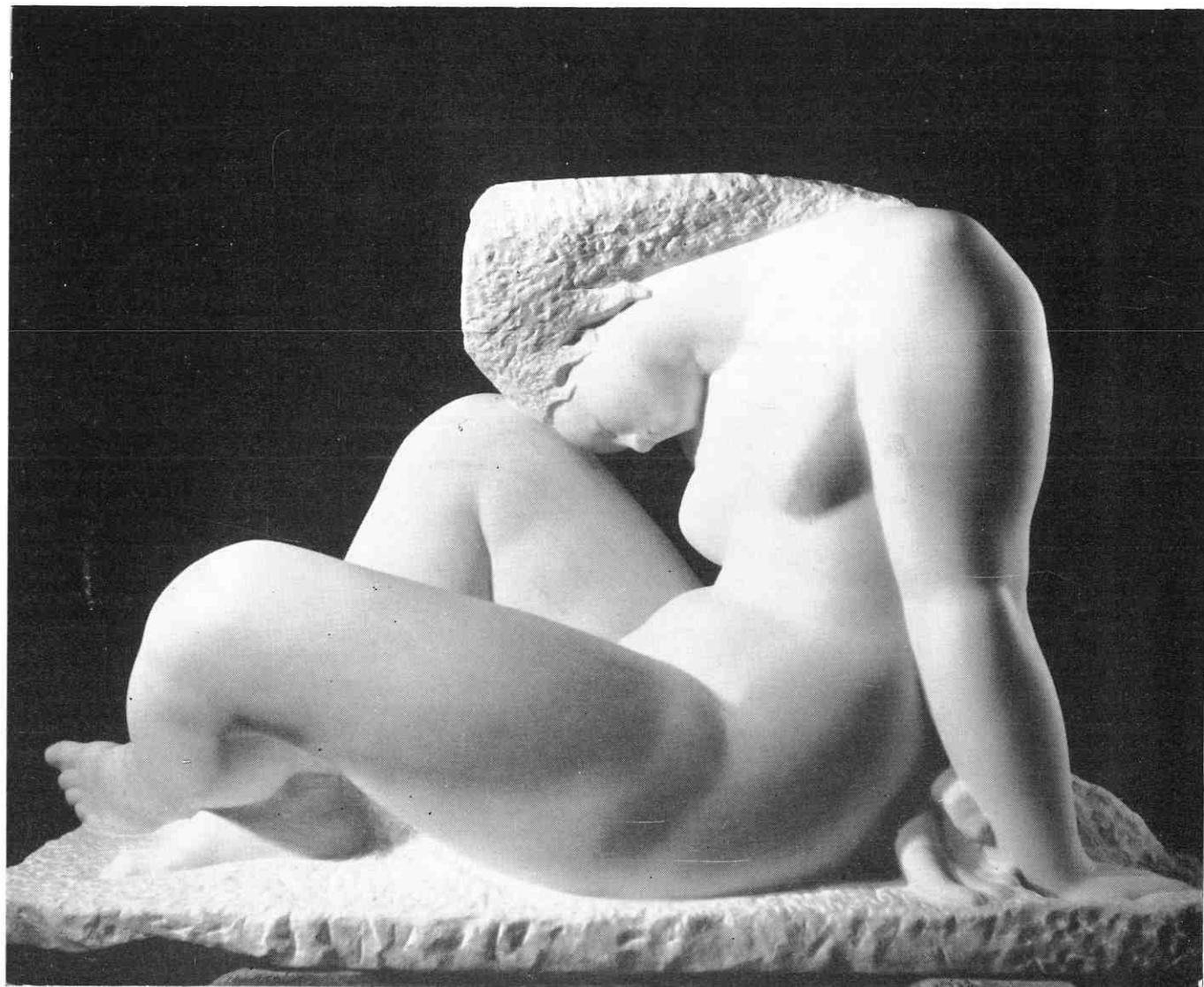
frano kršinić
odmor, 1934.

226



frano kršinić
velika sputana, 1957.

227



nađeni stojimo pred Kršinićevim djelom koje je izraslo i razgranalo se negdje pored nas, okruženo još uvijek tišinom, ali i nekim vlastitim nepoljuljanim miron. Pitamo se otkuda mu ta mudrost da ne napušta tlo na kojem je niknuo i koje ga je jedino moglo hraniti, i otkuda mu snaga da ustraje u tome rastu, da dosegne dimenzije koje je danas nemoguće poreći ma s koje mu strane prilazili i ma pod kojim ga kutom gledali.

Da bismo otkrili do koje je mjere Kršinićev djeło prisutno i djelotvorno u povijesti naše novije skulpture, možda bi trebalo poći obrnutim putem počinjući s negativnom prepostavkom: možda bi ispravnije bilo razmišljati o tome šta bi bilo da je ono izostalo. Može li se o njemu govoriti kao o jednoj lirskoj epizodi na margini zbivanja, ili se ono na neki drugi način ugrađuje u onaj povijesni i kulturni kontinuitet u kojemu raspoznajemo rodoslovje autentičnog plastičkog govora. Odrediti koliko je Kršinićeva misao, intimno zadubljena nad detaljem — u tematskom smislu, ali i u širem kulturno-genealoškom — u isti mah relativirana prema totalitetu kulturnog i estetskog nasljeđa na ovome našem konkretnom tlu i prostoru, značilo bi, čini mi se, izreći onu istinu o Kršiniću koja je još uvijek ostala neuobičajena.

Teško da će se to doseći formalnom analizom, jer će nas ona lako odvesti u samodostatnost jedne unutarne evolucije kojoj su počeci a i kasniji putovi odviše poznati i koja je izazivala, pa još i danas izaziva, toliko nesporazuma. Potrebno je ići dalje do ishodišta, do onih prvih početaka u lumbardskim kamenolomima, pa će nam se Kršinić odjednom vratiti prebogat baštinom i onim drevnim iskustvom otočkih klesara koji su vještina obrade kamena stoljećima predavalci s koljena na koljeno, možda još tamo od antičkih vremena. U toj klesarskoj tradiciji (klesari su mu bili djed i otac) i mediteranskom kulturnom podneblju, u kojemu nikada nije zamro klasični ideal lijepog, odra-

stao je Kršinić pa je i njegova baština dvostruka: ona klesarskog zanata koji je savladao do savršenstva, i ona estetska koju je primio do dna svoga bića kao jedinu svoju vjeru izgubivši mogućnost da je provjerava, a kamoli porekne. Cijena toga gubitka je izvjesna i neosporna izolacija u vremenu vlastitog života, koja je rezultirala zatvaranjem u sebe, pa i utrnućem nekih jasno ispoljenih mogućnosti, a uzvrat: mir i sigurnost puta, što mu je omogućilo da to duhovno nasljeđe obogati i kreativno reproducira stvorivši jedan od najvedrijih i najoptimističnijih opusa u suvremenoj svjetskoj skulpturi.

Želja da se Kršinić definira u horizontalnom presjeku vremena rezultirala je čestim usporedbama s opusima istaknutih suvremenika. Neke su hipotetičke paralele dakako moguće, osobito u ranom razdoblju: muzikalnost Lehmbruckova prisutna je možda u stiliziranim linijama F u l a š a (1926), Meštrovićeva zdubljenost i manirizam detalja u proročkom vertikalizmu M o l i t v e (1930), Bourdellova patetika pokretna u impostaciji P o b j e d e (1925). Štursa, kod kojega je učio, možda mu je najbliži, a toliko spominjana veza s Maillolom, koja se u nekoj općoj duhovnoj ustrojenosti i stavu ne da poreći, ipak je više veza zajedničkog tla i nekih srodnih povijesnih i estetskih određenja nego direktni utjecaj. Ako se dakle u početku i mogu prepoznati neki daleki refleksi, istraživanje njihova podrijetla odvelo bi nas na pogrešan put, jer Kršinić ni u jednom trenutku nije bio u ozbilnjom iskušenju da odbaci nasljeđe tla i prostora kojemu je pripadao. Možda ga je samo provjeravao iskustvima suvremenika, jer ne treba zaboraviti: rastao je u vremenu nemilosrdnog obračuna sa shvaćanjima, navikama i mišljenjem jedne kulture kojoj je već bila oduzeta legitimacija neprikosnovenosti, pa stoga vezati se uz tradiciju nije davalо mnogo izgleda da se preživi u vrtlogu sveopćeg brodoloma koji je na našem terenu imao još i mnogo težu političko-povijesnu di-

menziju s nizom implikacija, ne posve beznačajnih i po estetsko opredjeljenje. Mogu se dakako navesti i drugi primjeri, recimo Meštrović kojega je taj povijesni vrtlog uzdigao i dao mu snagu za onaj patetični zamah, ali Kršiniću su bile daleke (pa i vremenski) ideje koje su mogle nadahnuti Meštrovića. Ako je u Kršinićevu vrijeme, tamo oko dvadesetih godina, i bilo mesta za patetiku, bila je to patetika gorčine i razočaranja koje su donijele poslijeratne godine.

Ipak više od nekog osviještenog podsvjesnog iskustva — koje je u njegovu djelu gotovo posve izostalo — Kršinića je odredila i usmjerila osobna sklonost prema intimnoj i lirskoj tematici, pa otuda dobrom dijelom proizlazi ona besproblematičnost koja mu je osigurala miran put i dug vijek. Ali na samome početku kao da nije bilo tako. Nije riječ o nesigurnosti nego, upravo obrnuto, o stvarno prisutnim (i ispoljenim) mogućnostima, u F u l a š u, P o b j e d i, M o l i t v i ili izvanrednoj D i j a n i (1926) — koje ne treba zapostaviti, a koji su svaki za sebe mogli postati ishodište jednog drugačijeg umjetničkog puta. Doista, Kršinića nisu usmjeravali porazi, ali nije li cijena te pomirljivosti zataja nekih potencijalnih nagovještaja nedvojbeno iskazanih u pluralitetu i kvaliteti koja stoji u nerazmjeru s očekivanim neiskustvom godina. Odgovor može biti samo potvrđan, i tako se opet nalazimo pred paradoksom. Umjetnik koga nisu »rastrzale ni intelektualističke, ni osobite moralističke, pa ni političke kontroverze što su razdrirale njegovo vrijeme« (P. Šegedin) nije mogao uistinu biti umjetnik ako u isti mah nije bio i kontroverzan. Može se to uostalom pratiti i kasnije u snažnoj plastičkoj konjaničkoj spomeniku kralja Petra za Sarajevo (1939) koji je i sam Meštrović smatrao velikim djelom (i uzalud nastojao spasiti), ili u smjeloj kompoziciji R i b a r a (1947). Otkuda se povremeno budi u plastička snaga, ta strast pokreta, linija, savijenih leđa na kojima igra-

frano kršinić
ribari, 1947.

229



ju spletovi mišića, ako ne iz neke pričuve koja je trajno ostala u umjetniku. Moglo bi se nagadati o razlozima zbog kojih je ona ostala neiskorištena, no relevantno je samo ono što jest, pa će biti korisnije ustanoviti do koje je mjere taj čin samozataje značio izvjesnu, pa i nužnu izolaciju, vremensku i tematsku, i šta je ona značila po samoj djeli (izolaciju ovdje dakako ne treba shvatiti u vrijednosnom smislu, jer se njome samo želi označiti odnos spram idejnog i umjetničkog gibanja njegova vremena). Kršinić se doista ogradio zidom sigurnosti, zatvorio u svoj svijet kome su podjednako strani racionalna postupnost i analiza kao i nabujala osjećajnost, pa uzmemu li to kao vanestetsku datost, onda su i svi privorovi koji mu se mogu staviti sa stanovišta historijsko-umjetničkog u smislu stanovite neevolutivnosti, tematske zatvorenosti, formalne besproblematičnosti itd. samim time otklonjeni. Djelo ima svoje čvrste granice i na području koje je njima omeđeno vrijede samo njegovi zakoni. Sve što stoji izvan njih ne pripada djelu, pa je i dijalog moguć samo u onom slučaju kad polazimo s istih prepostavki. Kod Kršinića su te prepostavke raspoznatljive kao neposredan, intuitiv i u odnos prema svijetu koji ga okružuje (nije dakle transponiran i problematiziran u jednoj višoj intelektualnoj sferi) pa stoga njegovo djelo sadrži niz autobiografskih indikacija, on iz njega odabire teme po sadržaju »bliske«, voden više trenutnom inspiracijom ili asocijativnom vezom nego nekim svjesnim a pogotovo programskim opredjeljenjem. Doista, Kršinić nije problematičar, on ne rješava ni jedan prostorni ili plastički problem na kojem su se lomili njegovi suvremenici, ali on takav problem i ne posstavlja (upozorili smo prije na mogućnosti, no njihova je realizacija izostala).

Značenje ove zagrebačke izložbe prvenstveno je u tome što su se popravi put najbolja Kršinićeva djela našla okupljena na jednom

mjestu (ukupno 57), a njen je nedostatak u neobaveznosti koja je odredila izbor djela tematski i vremenski. Izostala su na žalost ona rubna djela koja pokazuju »drugacijeg Kršinića«, a težište je stavljeno na razdoblje u kojem je umjetnik dosegao evolutivnu tačku smirenja, nastavljajući u ekstenziji rad na jednom oblikovnom zadatku i jednoj centralnoj temi. Oblikovno, to je statika zatvorenog, definiranog volumena koji je shvaćen kao puna izbočina i doveden u suptilnu ritamsku ravnotežu. Tematski, to je žena. U kamenu to je tijelo žene, ali tijelo lišeno tjelesnosti. Žena i ženstvo uzdignuti su do simbola, do metafizičkog principa života u kojemu se razrješava prastara antiteza tijela i duha. Žena djevojka, žena roditelja, žena majka, žena misao, žena — mit. Doista, Kršinić je manje pjesnik tijela (premda je i to) a više zaljubljenik u tajnu koju to tijelo skriva. Nitko u modernoj skulpturi nije s toliko poštovanja obilazio oko tijela žene, nitko nije s toliko pobožnosti kao Kršinić zastajao pred njenom tajnom.

Na temi žene moguće je slijediti Kršinićevu skulptorsku misao. Isključili smo već idejnu i formalnu problematiku koju je zaobišao na samom početku. Dijana još može dovesti u sumnju i doista svojim napetim stavom kao da ekvilibrira na jednoj prijelomnoj tački. Ali ono što slijedi ne ostavlja više sumnje u umjetnikove »namjere«, i razvoj se dalje kretao na liniji bogaćenja i zrenja zadanog sadržaja koji se identificira s temom. Volumen se ispunja iznutra i napinje, gipka tijela djevojčica, koje se tek otkrivaju svijetu, dozrijevaju u žene nabujalih, otežalih udova, smirenih u sebi i kao obuzete transom nekog dubokog instinkta. Priča je uvijek prisutna ali se psihološki sadržaj koncentririra i dosljedno tome reducira deskriptivni inventar. Više nije potrebna ni preslica, ni pletivo, ni knjiga, a zatim više ni dijete. Postoji samo žena, osamljen primjerak vrste, duboko utonula u misao, u sjećanje, u vlastito tijelo, glave koja se

više ne izvija u čežnji već priključena miruje u zamišljenosti (u naslovima to su brojne *Meditacijski Sputańe*).

Graditi skulpturu iznutra, kako čini Kršinić, doista znači polaziti od sadržaja, a ne njegove negacije za volju nekih viših formalno-estetskih zakonitosti, ali u isti mah to znači i sukob s jednim sistemom mišljenja u kojem krojači i sastavljači tih zakonitosti, pravila i uputstava vode pokorna stada svojih sljedbenika prema »višim« plastičkim spoznajama, proglašavajući u svojoj isključivosti sve ostalo nižom razinom svijesti, robovanjem tradiciji ili preživjelim plastičkim kanonima. Kršinić je hrabro okrenuo leđa vremenu, okružio se intimom vlastitog svijeta i vlastite ljepote, godinama uporno vjerujući da u umjetnosti nema dostačnijih i manje dostoјnjih tema, da je život prisutan svugdje oko nas kao što smo i mi posve u njemu, i da to izobilje tema i sadržaja koje nudi život treba da ostane u središtu umjetnikova interesa.

Ipak, razina na kojoj se ostvarivala ta umjetnost i razina svijesti o njoj nisu uvijek bile u suglasju. Mir u koji se zatvorio nikoga nije provocirao, a kako još nije napisana povijest naše moderne skulpture, ostala su njegova najbolja djela izvan domaćaja aktualne kritike. O Kršiniću, odnosno, bolje bi bilo reći, o jednom golemom djelu i vremenskom rasponu, napisano je toliko da bi se od svega što je u proteklih pedeset godina objavljeno mogao sastaviti tek jedan podlji esej (u međuvremenu pojavila se paralelno s izložbom prva monografija o Kršiniću u izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske). A ipak na tom putu stoje neke markacije koje ne pripadaju samo Kršinićevu opusu, već su raspoznatljive orientacione tačke u povijesti novije hrvatske skulpture. Budene, Dijana, Molitva, Odmor, Ribari, Velika sputańa nisu samo sretni trenuci jedne nadarene ruke nego dosegнуте sinteze plastičke misli koja je na ovom prostoru i u ovom podneblju imala dugu i plodnu tradiciju.