

Павле Мијовић

О НЕКИМ ИКОНОЛОШКИМ ПИТАЊИМА МЕШТРОВИЋЕВОГ МАУЗОЛЕЈА НА ЛОВЋЕНУ

Полазећи од методолошког начела по коме се историјско-умјетничко истраживање темељи на откривању поријекла и утицаја елемената који се налазе у самом умјетничком дјелу и од метода ликовне критике која умјетничко дјело вреднује по естетским, онтолошким, вјерским, социолошким и др. критеријумима, као и по томе је ли оно или није тенденциозно, идеолошки прихватљиво итд., намјеравам да у овом прилогу мештровићевско-његошевској маузолејској проблематици заобиђем питања, иначе позната нашој јавности, у вези са спором око рушења капелице на Ловћену и подизања на њеном мјесту маузолеја Његошу¹. Имајући у виду то што скице, цртежи, планови, ауторски записи и примједбе, измјене и варијанте нијесу публиковане, осим у мањем избору, пригодно и без критичке оцјене, што још немамо ниједну студију о архитектури и скулптури Маузолеја, досег мојега интересовања остаће, разумије се, ограничен посматрањем Мештровићеве, Билинићеве и Крстуловићеве реализације ловћенског монументалног комплекса и дотицањем понеких иконолошких питања која поставља Маузолеј. Другим ријечима, пошто нијесам прије петнаестак година, кад ме је занимала ловћенска маузолејска проблематика, из тек наведених разлога објавио студију о Маузолеју како сам био наговестио на крају првог свог прилога², овим текстом се с њом и опраштам, увјерен да откако

¹ Од бројних написа и расправа о Маузолеју на Ловћену издвајам: Мишљење Комисије за израду перспективног развоја музеја на Цетињу о подизању Маузолеја на Ловћену, од 16. XII 1965, Књижевне новине од 12. априла 1969; Л. Трифуновић, Посланица цетињским одборницима, НИН, 6. IV 1969; Одборници цетињске општине, Одговор Лазару Трифуновићу — О Његошу и Маузолеју, НИН, 20. IV 1969; Љ. Дурковић-Јакшић, Његош и Ловћен, Београд 1971; Рјешења Уставног суда Црне Горе „У“ 23/70, од 11. новембра 1970. године, Правни зборник XIX, 136—137.

² П. Мијовић, На Ловћену — „у гробу кључеви“, у *Озлоглашено насљеђе*, Цетиње 1971, 129—138.

лежи у ладници није много изгубио у актуелности. Само се по себи разумије да сам текст редиговао у складу са савременим сазнањима о додирнутим питањима³. Али, из потребе да се, ради обавјештења читалаца који се овим питањима сад први пут упознају, осврнем и на већ публиковани прилог, подсјетићу на његов главни закључак.

Најприје, из самог приступа теми могло се извести питање: има ли чега заједничког у жељи обичног подловћенског горштакца „да се окамени на врх Ловћена, не би ли га таквог, окамењеног, цио свијет гледао“ и Његошева завјета да га покопају на Црквинама⁴ ловћенског Језерског врха? Одговор *explicite* није дат, али је уочена веза између тенденције посмртног антропоморфног скамењивања и Његошевог избора гробне капеле на Ловћену, облика кружног и у Црној Гори неуобичајеног послје ротунде Св. Трифуна у Котору, на почетку IX вијека, односно послје капеле и по облику и по величини сасвим сличне ловћенској, Св. Марије на острву Иж Мали код Задра из IX вијека. Основни закључак је изведен на темељу иконографских аналогја и тумачења ранохришћанског филозофског пласта у космогонији Његошеве „Луче

³ Дobar избор Мештровићеве библиографије в. у монографији Д. Кечкемета, *Иван Мештровић*, Београд 1983. У овој књизи садржане су и рационално изложене савремене критичке и општеприхваћене оцјене Мештровићева дјела. И ја сам из ње пренио у овај свој рад готово све каталожке податке. Уз синтетичан текст Д. Кечкемета треба истаћи и изврсне репродукције у боји које су снимили И. Перван, Bruce Harlam и The Snite Museum of Art, Notre Dame, САД, као и успјелу штампу „Слободне Далмације“ у Сплиту.

⁴ Испред стиха 1 (монолога владике Данила) у „Горском вијенцу“ Његош је написао да се скупштина главара одржала „уочи Тројичина дне на Ловћену“, а послје стиха 138: „Изнијели су крсте с Ловћена на врх Црквине, па су по врху сјели“. В. Караџић је објаснио да су Црквине. „... брдо које се зове и Језерски врх... На Црквине Црногорци износе крсте о Тројичину дне, и садашњи је владика (Петар Петровић Његош II) ондје сазидао округлу црквицу, која се издалека види; по имену рекао би човјек да је ондје и прије била црква“, Рјечник s.v. Црквине. И археолошка рекогносцирања су потврдила да су на брдима са светачким топонимима — у Црној Гори особито — подизане капеле по претхришћанском, а затим и старохришћанском обичају (на примјер, у Палестини и на Синају) и схватању о избору узвишеног мјеста за храм као „дома Господњег на врх гора“ (Мих. 4, 1). Непосредно од Језерског врха (топонима Црквине) у правцу Румије пружају се највиши врхови брда ловћенског огранка Динарида: Света Тројица (Подгорска), Тројица (Расоватац), Илино брдо (Св. Илија, Созина) и Суторман (Сут-Роман, од Сант-Роман, Свети Роман). На свим овим брдима подизане су капелице. Првобитни топоним на Језерском врху замијењен је топонимом који спомиње Његош — Црквине — пошто је у народу нестало памћење посвете патрону, по свој прилици зато што од првобитне капелице није остало (уочи 1845. године, кад ју је Његош „обновио“) ништа осим трагова рушевине, вјероватно из средњег вијека. На Црквинама су, дакле, настале једна мјесто друге три црквице, једна којој је име патрона заборављено, друга коју је Његош сазидао и посветио св. Петру Цетињском и трећа, из 1925. године, с истом посветом.

микрокозма“ и космичке судбине којом се смрћу предаје човјек. Капела на Ловћену и „Луча микрокозма“ — у чијем процесу стварања „четири прве недјеље прошлог часнога и великога поста“ 1845. године, како је саопштио С. Милутиновићу, којему је дјело послао да га штампа, Његош је могао најбоље сагледати симболику узора мартиријалног сахрањивања у округлој цркви Анастасис-Васкрсење у Јерусалиму — сугерирале су, умјесто заључка, Његошев одговор који би могао стајати као мото испред дјела на Језерском врху:

„Човјек бачен под облачну сферу,
 Прима л' овдје оба зачатија?
 Је л' му овдје двострука кол'јевка?
 Је л' му земља творцем одређена
 За наказу какву таинствену
 Ал' награду бурну и времену
 Ал' расадник духовног блаженства?
 Ах, ово је највиша таина
 И духовне најстрашније буре —
 Овога су у гробу кључеви.“

Овако замишљени мото пропратио сам слиједећим ријечима: „Тек с „Лучом микрокозма“ могућно је истраживати Његошове побуде за одабирање симболичног „сферног“ облика капеле подигнуте као меморија светог Петра Цетињског на Ловћену, гдје је и сам Његош пожелио да му буду у гробу кључеви“. Ту могућност, како сам горе рекао, нијесам искористио; окренуо сам се њеној посредној страни. Надам се да оно што сам хтио, а нијесам могао, неће задуго остати без свестранијег и студиознијег проучавања.

*
* * *

Ловћенски маузолеј посвећен Његошу дијаметрално је супротстављен иконографској и иконолошкој схеми бивше капеле на Језерском врху. Он је, архитектонски посматрано, друкчији и од осталих Мештровићевих маузолеја, ближи *Видовданском храму* него правој спомен-гробници, па ће с њим бити чешће сучељаван. Сучељавање једног облика с другим, макар и ради уочавања видних разлика, није једина намјена ни сврха редова који слиједе, него посљедица прилаза суштинском питању подражавања идеја садржаних у оствареном *Ловћенском маузолеју* по неоствареном *Видовданском храму*. Намјена и сврсисходност ових редака имају, дакле, други, иконолошки циљ — тражење и изналагање дубљих емоционално-идејних подстицаја за стварање монумента на Ловћену у односу на тек сажету Његошеву мисао о човјеку бачену „под облачну сферу“. На крају, видјећемо колико је то, на начин који сам одабрао, остварљиво.

Подсјетимо се најприје еклектизма, од сваког znalца Мештровићевог дјела уоченог и истицаног. Јер, еклектизам је битна историјско-умјетничка одлика *Ловћенског маузолеја*. Бечка сецесија, у којој се формирао млади Мештровић, управо је прописивала еклектизам; њега је он најснажније испољио у *Видовданском храму (1907—1911)*, а рефлектовао у позним годинама свога стваралаштва, у *Ловћенском маузолеју (1922—1958)*, некој врсти реминисценције истог умјетничког заноса. У *Видовданском храму* „говорни језик“ архитектуре није просторно обликовање; Мештровић је у својим маузолејима остваривао идеје које је требало да има скулптура „а не одређени простор“.⁵ *Видовдански храм* у ствари је најмање конципиран као храм; он је галерија у којој се по идејној структури мита о васкрслим косовским мученицима и осветницима ређају њихови кипови сами собом градећи грађевину. У *Ловћенском маузолеју* иконолошки језик архитектуре је очишћен од сфинга и овнова, митских бића и сл. тератолошких симбола (првобитног пројекта), ослобођен, дакле, предности тератоморфног скамењивања као говорне ликовне конструкције (осим у каријатидама) који у други план оставља архитектонску концепцију. Грађен је великим квадерима јабланичког гранита, без орнаменталних симбола из арсенала бечке сецесије. Његов гранит није гладак ни толико таман као црни гранит *Споменика незнаном јунаку* на Авали код Београда (1938). Како споља, тако и изнутра (у зидовима и у своду, чак и у кровном покривачу) овом техником и избором грађевинског материјала на Језерском врху остао је Мештровић вјеран свом остварењу на Авали, као што је авалски у цјелини компилирао с *Даријусове гробнице* у Пасаргаду (Персија, 529. године прије наше ере). Та линија — од Даријусовог, преко Авалског до Његошевог маузолеја (упор. сл. 3, 8, 9) — јединствене градитељске технике, структуре и боје које их чине унифицираним још и својом траурном симболиком, иако и типски уједначена, апсолутно је онколошки несагласна. И по помену, само чланови синтагме: страшни оријентални освајач-безимени ратник — *de iure* непризнати владар једне државице у стварању, ако Његоша само с те стране узмемо, ничим се значењски не држе на окупу. Претјерујући у пантеистичком довођењу у везу међусобно опречних појмова и ствари, Мештровић је грабио својом узбрдицом ка немогућем митском остварењу само на први поглед и привидно запажених сличности, без унутрашњег јединства. И у хипертрофирању величине објеката — од мале царске гробнице преко веће авалског војнику до највеће (прегломазне) ловћенском усамљенику — он иде истим смјером, и то само зато да би грандиозношћу волумена и гигантизмом дочарао надреални знак препознавања мита.

⁵ Д. Кечкемет, *op. cit.*, 12.

Поред тога што бирањем колорних и минералних својстава грађевинског материјала и структуром зидања иде линијом савлађивања неподударности, Мештровић у *Ловћенском маузолеју* остварује једну своју особену склоност према монументалној паганској храмовској архитектури. Чини то опет јер му она импонује још и стаменошћу својих маса. За разлику од једноставног реплицирања на Авали споменика из Пасаргада и за разлику од облика остала два своја маузолеја — *Маузолеја обитељи Рачић* на гробљу у Цавтату (1922), октогона с кровном конструкцијом која подражава степенасту (зигурат) пирамиду (што је још снажније било потенцирано на куполи, конхама, апсиди и кули-звоннику *Видовданског храма*) и *Маузолеја Мештровић* у Отавицама (1931), с основом ранохришћанског сажетог слободног равнокраког крста и с каменом полукалотом (оба породична маузолеја су од бијелог камена) — *Ловћенски маузолеј* је склопљен од различитих елемената. Овдје ћемо их иконографски подробније анализирати. Да не бисмо сад скренули с правца којим смо се упутили, сажећемо у пар ријечи што је најмаркантније. *Ловћенски маузолеј* је еклектички архитектонски спој египатског, грчког и хришћанског храма с прилазном рампом, пилонима, атријумом, каријатидама, једнобродним црквеним наосом, покривеним двосливним кровом и с апсидом испред које је Његошева статуа. На улазу у наос постављене су двије каријатиде Црногорки (у хришћанској иконографији, улогу стражара на улазу у наос имају два арханђела), а иза апсиде крипта (у хришћанским мартирејима и меморијама она је испод олтарског простора). Од овог комплекса води стаза ка гумну. Портик с пилонима, рампу и атријумску диспозицију с целом облика зарубљене пирамиде, изнад које је обелиск, има сунчани храм фараона Неусере у Абусиру, Египат (сл. 2).

Смјештај сједеће Његошове статуе подсећа на мјесто и оријентацију коју има Фидијина Атина Партедон на постаменту у цели (хекатомпедосу) испред зида који од ње одваја партедон. За разлику од свих дорских храмова, Партедонско главно чело (опистодом и партедон) оријентисани су на Исток, а цела с Атином Партедонск окренута Западу. Велики храм Абу Симбел (око 1200. године прије н. е.), спео у брду на обали Нила, тако је оријентисан да први сунчани зраци прођу кроз све сале до светишта које је смјештено у удубљењу на 60 метара од улаза и да истовремено обасја три сједеће статуе богова сунца — Амона („Бога Тебе“), Рамзеса II и Ра-Характеја — док четврта — Птаха, бога мрака — остане у сјени вјечне таме, иако је с њима у истој равни и тик до Амона. У Абу Симбелу богови први поздрављају Сунце, на Акрополису (по Витрувију) Атина Партедон очекује рађање дана да надгледа свој град. Првобитна Његошева капела (из 1845. године), као и по њој новоизграђена (1925) имале су апсиде на истоку (са одступањем у вези с годишњим добом у које је утемељена, као сви хришћански храмови); Мештровић је апсиду

и крипту окренуо готово према западу; његов Његош је лицем окренут према истоку, али њега не обасјавају прве сунчеве зраке и он свој поглед не упире према њима, него, погнуте главе, ослушкује звук замишљеног музичког инструмента принесеног уху. Иако сједи као народни гуслар (сл. 6), он не гуди у гусле (Мештровићев бронзани *Андрија Качић Миошић*, из 1957. године, у Бриту, сједи такође *alla turca*, држи гусле, удара у њих и пјева као што то стварно чине гуслари). Очигледно, читавој диспозицији Његошеве ловћенске статуе недостаје адекватно симболичко значење. Такав, у олтарском дијелу Маузолеја, он је сасвим супротстављен хришћанској иконографији и епској гусларској традицији. Но, такав какав се узредно јавља у нашем подсјећању он тренутно није актуелан; главно је како је лоциран у оријентиран. Да ли је у било каквом односу на поменуте главне храмовске статуе? Одговору на то питање сад је окренута наша пажња и с обзиром на блискост идејних подстицаја приликом стварања *Ловћенског маузолеја* и *Видовданског храма* — у коме је централна фигура, големи наги јахач, *Марко Краљевић* (скица, бронза, 1910. године, Галерија Мештровић, Сплит), постављен у централни простор под куполом — можемо ли збиља замислити намјерно тражену и нађену корелацију или је прије ријеч о пукој коинциденцији? Такав Марко сазрио је у Мештровићу далеке 1908. године (главу у сплитској Галерији Мештровић је извајао 1910), а Његош — 1922. године (почетак разрађивања првог пројекта Маузолеја). Ма колико ликовно неупоредиви (наги јахач као каснији Мештровићев наги *Индијанац с копљем*, бронзани споменик у чикашком Гранд парку, из 1927. године, и „гуслар“ Његош), они су у истој функцији: „носе“ исту митску поруку коју појашњавају (ако не и тумаче) мјесто и оријентација у сакралном простору. С обзиром на познату Мештровићеву религиозност из времена остваривања *Ловћенског маузолеја*, тешко је претпоставити да је овим хтио црногорског владика начинит панатеистом. Мени се чини да му то није ни на крај памети падало. Преузимајући узоре из разних умјетничких и културних епоха, он је „заборављао“ на њихова симболична значења, што је управо и захтијевала бечка сецесионистичка школа. Студа и толики еклектизам у оријентацији *Ловћенског маузолеја* и диспозицији Његошеве статуе у њему.

Иако редуциране свега на двије *Црногорке* (сл. 10), каријатиде на улазу у ловћенску маузолејску лађу (лађа је симбол у свим трансценденталним култовима, па и у хришћанском; поред Неусеровог храма исклесана је била у камену огромна лађа да пренесе душу покојника у загробни живот) супституирају два арханђела који на истом мјесту у хришћанском храму имају улогу чувара. Такође, само са двије каријатиде (*Загорке*, из 1939) украшена је благоваоница *Палаче Мештровић* у Сплиту (1939); оне ту фланкирају прилаз огњишту, па, можда, осим што на рутински начин подржавају архитравну греду, имају и какву симболичну везу с ватром, што се може разумјети с обзиром на намјену прос-

торије (не би се могло рећи да је такво аменажирање лишено митског значења кућног огњишта). Осим гранитних (од јабланичког мермера), црних огромних каријатида *Споменика незаном јунаку* на Авали (упор. сл. 8 и 10), које представљају осам историјских покрајина Југославије, у духу тадашњег Мештровићевог унитаризма — без фолклорних обиљежја, и дванаест каријатида из алеје неоствареног *Видовданског храма* (накнадно смјештене са страна степеншта иза улаза у београдски Народни музеј из Васине улице) варирају Мештровићеву идеју приступања храму, улазу у маузолеј (гробници, кућном огњишту) с различитом и новом симболиком коју им утискује сваки пут на свој начин и по сопственом схватању. Они, наравно, нијесу у корелацији ни с изворним иконолошким смислом постављања каријатида најсветијег храма Акрополиса, Ерехтејона, који је првобитно био само Ерехтејева кућа у којој је покопан, док су шест каријатида, грчких Кора, с три стране подупирале кров портика из кога се улазило у велику салу која се завршавала Пандросиним порталом. Ниједно од тих значења није се доимало Мештровићевог прагматичног резонувања о преузимању облика који му се допадао ма откуда био, ма какво симболичко значење имао, ма какву асоцијацију изазивао. Мештровић је у слободном преузимању и комбиновању определијених ликовних симбола најдоследније спроводио у живот бечке сецесионистичке поуке и пошто је оставио Беч (готово све своје скулптуре из циклуса *Видовданског храма* урадио је пошто се преселио у Париз) и пошто је сецесија завршила своју улогу у Модерној (*Jugendstil*, *Modern Stile*, *Art Nouveau*). Иако је послје Другог свјетског рата сасвим промијенио свој умјетнички израз — у *Ловћенском маузолеју* (који није саграђен ни доживио) није имао снаге да се отараси своје прве и најстрасније заљубљености у давно већ заборављени умјетнички покрет.

Ако свему додамо гигантизам митских, херојских и историјских фигура (*Глава Марка Краљевића* — 59 cm; *Милош Обилић*, бронза у београдском Народном музеју, из 1909. године — 260 cm; *Побједник*, бронзани споменик на Калемегдану, 1913. године — 216 cm; *Индијанац с луком*, бронзани споменик у Гранд парку, Чикаго, 1927. године — 600 cm; *Споменик захвалности Француској*, бронза и камен, Калемегдан, Београд 1930. године — 490 (односно 1070 cm); *Гргур Нински*, бронза у Сплиту, из 1927. године — 750 cm; *Аутор Апокалипсе*, камен, Галерија Мештровић, Сплит, 1946. године — 310 cm; *Његош* — 364 cm), преузет од Мецнера (*Metzner*) и Бурдела (*Bourdelle*), које надмашује монументалношћу и стилизацијом, није тешко схватити да се његово гесло о остварењу култа хероја остваривало и у димензионарању скулптура и архитектуре као њихове љуске. Њему тиранија сликовитог посредством визуелног доживљавања посматраног, готовог дјела није била довољна својим дјеловањем; он јој је придавао натприродне форме, култивирание у Мецнеровим циновским фи-

гурама на *Споменику битке народа* код Лајпцига. Ту германску заокупљеност разним карактеристикама гигантизма (откуд би један Марко Краљевић или један Милош Обилић могли имати „љубе“ уских кукова!) на свој начин је Мештровић његовао у мушким и женским актима, калкираним понекад и непосредно с оригинала. Такве су његова *Удовица* (мрамор 1907, Народни музеј, Београд) према античким *Чучећим купачицама* у париском Лувру, или *Бановић Страхиња* (мрамор, 1908, Народни музеј, Београд) као било који грчки или римски торзо. У њима, као ни у другим мушкарцима и женама из косовског циклуса нема „препознатљивих“ личности, иако је, на примјер, нага *Удовица* — жена на Косову погинулог ратника, а *Страхињић, Обилић, Краљевић* — историјске и епске личности. У овим ликовима ни персонално ни повијесно обиљежје немају алиби у стварности, него искључиво у симболу величине. Овдје су персонифициране жене-родиље (хероја) и грчка (атлетска) снага мушког акта. Тек у *Удовици с дјететом*, бронза 1908. године (у Музеју модерне умјетности, Београд) и у мрамору *Мајка и дијете* (Народни музеј, Београд, 1909) те одлике су нашле оку пријемчивију форму с дјететом у мајчином наручју. Међутим, *Сјећање* (мрамор, Народни музеј, Београд, 1908), које представља Вукосаву, Обилићеву жену, може и без идентификовања својим мајоловским актом словити и само као анонимни женски торзо. Такав је, дакле, био Мештровићев ликовни језик кад је (у Паризу) као двадесетпетогодишњак стварао митску представу о косовским херојима и њиховим женама.

*
* *
*

У горњим редовима истакли смо (али не и исцрпно и систематски анализирали и разматрали) двије запажене карактеристике Мештровићева метода грађења архитектонске конструкције у коју смјешта скулптуру као њен „говорни језик“ — еклектизам и гигантизам. Покушајмо да тај метод разоткријемо бацањем погледа (опет селективно) на вјековима устаљен начин транспонованја умјетничког дјела из једне технике у другу, из ликовне у књижевну и обрнуто. Чинећи то, имаћемо увијек на уму Мештровићеве предиспозиције: чобан, самоук, васпитан на епској пјесми о борби за народно ослобођење и сâм пјесник и илустратор народних пјесама, ученик мајстора надгробних споменика Билинића, приврженик сецесионистичког пројектовања идејног вође покрета, архитекте Ота Вагнера, антиципатор Роденовог мијењања стилова — реализма, натурализма, импресионизма, сецесије, симболизма — сљедбеник сецесијске стилизације пангерманским симболизмом надахнутих скулптура самоуког клесара и кипара свог учитеља, Франца Мецнера, под снажним утицајем Мајолове (*Maï-*

Цол) и Бурделове монументалности скулптура и при свему томе пантеист у младости, поборник ослобођења југословенских земаља, али и југословенског монархистичког унитаризма, затим хрватског национализма и, под старост, религиозан мистик, а надасве неизљечив носталгичар за родном грудом и њеном вјековном епско-гусларском традицијом. Све те његове предиспозиције нашле су одјека у *Ловћенском маузолеју*. Не само у његовој архитектури која свим својим компонентама стоји на најнижој лествици његових градитељских подухвата, него и у јединој портретној скулптури, Његошу. Ма колико неупоредив с јунацима косовског циклуса и митским херојима, он је с њиме повезан истом мештровићевском симболиком. Извлачећи ово као закључак који је о њему већ открила ликовна критика, није ми намјера да Мештровића представим мање генијалним кипаром но што га је и југословенска и свјетска критика оцијенила; кад би ово чиме се сад бавим била монографија, Мештровићева непревазиђена даровитост да у камен утјелотворује идеје и ликове, попут Микеланђела, Родена, Мајоле (од којих је много научио), не би, као сад пригодно, могла бити остављена као нешто што се само по себи подразумејева. И тако даље.

Али, окренимо се нашој теми. И наставимо оним што је већ споменуто, наиме да се умјетник радо враћао истим мотивима, нарочито ако је у њима налазио дубље изворе своје инспирације. Тако је Мештровић у више наврата вајао своје Удовице и жене с куковима Вилендорфских Венера, али и читаву једну серију корпулентних Музиканткиња. Међу овим посљедњим нарочито нас занима *Жена са гитаром* (бронза, двориште Галерије Мештровић, Сплит) због начина на који држи инструмент, што је, с обзиром да је претходила Његошу са (замишљеним) музичким инструментом, индикативно за Мештровићев третман симбола који том предмету придаје. Осим у бронзи *Далеки акорди* (такође у дворишту виле на Мејама), тај сиче понављао је у рељефима *Дјевојка с харфом* и *Дјевојка с лутњом* (мрамор, тријем Галерије Мештровић, Сплит, 1924) и киповима: *Дјевојка с лутњом* (црни мермер, Tate Gallery, Лондон, 1927), *Хрватска рапсодија* (мермер, Мештровићев атеље у Syracuse, САД, 1947) итд. Његове Музиканткиње у цијелој фигури стоје, у контрапосту, с једном ногом на високом постаменту (*Далеки акорди*) или сједе (*Хрватска рапсодија*, опет *alla turco*). Да ли се заиста ради о случајном подудару или је то плод Мештровићевог слободног преузимања типичних „рјешења“, не би се могло с поуздањем рећи, али је њихова сличност са ставом, рецимо, једне Музиканткиње на фресци гробнице у Теби, Египат, доба Новог царства — заиста упечатљива (упор. сл. 4 и 5). Да ли је типски истовјетна *Хрватска рапсодија* с Његошем-„гусларом“ (она прва држи лутњу у скуту, али се положајем главе и прекрштених ногу јако приближава ловћенском барду), није за наше разматрање од значаја, али је питање типизације предмета-симбола — музичких инструмената

као опредмећеног знака „пјесме“ и „свирања“ — занимљиво због подједнаке пријмене кад скулптура заиста приказује музиканткиње (надахнуте мистиком „несличне слике“) и — Његоша. Ако је у питању умјетничка типизација, онда у овом случају прије ње видимо калкирање.

Уколико све то, изведено с несумњивом даровитошћу у погледу савладавања материјала, и није изван времена у коме је Мештровић стварао и уколико га све то сврстава у одређени правац који је скулптура имала у вријеме сецесионизма, иако без угледања и подражавања није могућно замислити Мештровићеву умјетничку свеукупност, ипак у његовој концепцији Његоша с „инструментом“ стоји нешто изван природе умјетничког дјела. Оно што је изван природе сваког умјетничког дјела — митски, вјерски, онколошки моменат, баш то што Мештровић и ријечју захтијева и проповиједа — дезинтегрише ликовне елементе а дограђује великовне. Као и у већ показаном смјештању и оријентацији Његошеве фигуре, у питању је рутинско калкирање, без дубљег значењског проницања у конкретном случају. Такав метод није само његов, и није уопште својствен само сецесији. Он је у историји умјетности у некој врсти равнотеже с оригинално надахнутим и оствареним умјетничким дјелима. Тај метод и такво учење имају своје каноне којима се изражава туга и радост, распјеваност и плач, херојство и понос, тријумф и очајање. Сви ти и други слични појмови могу се у ликовном дјелу представити персонификацијама, при чему се елементи из којих ће она бити представљена не узимају из директног опажања у природи и на човјеку, већ с модела најузвишеније умјетности — античке. Тако од „Поеме о Аргонаутима“ Аполонија Родског, у којој се литерарна композиција не гради на мотивима узетим из живе ријечи, него на опису мотива који је раније био неко пренио у слику. Тако, пјевањем о пристајању лађе Аргонаута у неку луку на путу у Колхиду кад се млади Хила, тражећи извор, удаљио у шуму. Нашавши га, он се сагиње над њим да бокалом захвати воду. Описујући ту сцену, Аполоније каже како Хила, „нагињући се боком над извор (подвукао П. М.), једном руком, повијеном у лакту, наслања се на обалу потока, а другом спушта суд у воду. Тада нимфа, нагнувши се над младићем да га пољуби у њежна уста, лијевом руком хвата Хила за врат, а десном га вуче к себи...“⁶ Дакле: онако како је на слици могло бити представљено, што је *calco* („отисак“) са ликовног дјела, а не литерарном техником отпјевани мотив са живе ријечи.

Тако је, под утицајем александријске умјетности, учинио и Лукрециј у сцени приношења Ифигеније на жртву. И његове дјевице обавијају косу марамом чији се крајеви *равномјерно* спуштају преко оба образа:

⁶ *Apollonii Rodii Argonautica* I. 1234—1239.

„Cui simul infula circumdata comptus
Ex utraque pari malarum parte profusast“.⁷

И овакав сиже могао је пјесник видјети само на скулптури, одакле је пренијет на слику Тиманта из Сикона.⁸ Реплика Тимантове слике сачувана је на једној фрески у Помпеји.⁹ Исто је и са једним сижеом Венере и Марса. „Побијеђен заувјек љубавном раном“, коју му је нанијела Венера, Марс јој пада на груди и „забацивши назад своју прекрасну главу“ (*suspiciens*) на лице своје обожаване, „пожудно у њу упијајући поглед“ и дишући полуотвореним устима...“:

„... inhans in te, dea, visus,
Equae tuo pendet resupini spiritus ore“.¹⁰

На другом мјесту у Лукреција „види се траг неусиљеног осмјеха“: *in vultuque videt vistigia risus*¹¹ и тако даље.

Схоластички философ Аделар из Бата (XII в.) описује музичку умјетност као извор универзалне љепоте према персонификацији Музике: *Haec igitur, quae quadam laetitia ceteras excellere videtur, tympanum dulcisonum dextra gestans, laeva vero libellum tinnitum praeccepta naturasque continentem...* (... „у десној руци носи тимпанон слатког звука, а у лијевој књижицу о слагању свих тонова...“).¹² Као да се држао модела, све Музиканткиње Мештровићеве држе у десној руци гудало или њоме изводе звук на инструменту који је редовно у лијевој руци.

Познато је да су и хришћански писци с ликовних дјела преносили у светачка житија сцене и сижее из „њихова живота“, као што су сликари сачињавали композиције и циклусе читајући реторске и панегиричке биографије. Преузимајући из античког наслеђа такозване „иконографске легенде“, хришћанска умјетност их обилато користи да својим херојима да што нестварнију физиномију. Понеки детаљ који је иконописац унио или нечим посебно истакао сликајући светитеље давао је повода да настану нове легенде. Стара египатска умјетност је приказивала бога Анубиса са псећом главом, као што је и главе других богова умјесто у људском представљала у животињском виду. Једну своју легенду — о светом Христофору — хришћани дугују чистој позајмици његова лика с неке Анубисове слике. У „простонародном вјеровању“ ова позајмица је истумачена причом томе како је бог, на

⁷ *Lucretii de rerum natura lib. I, 87—88.*

⁸ *Plinii nat. hist. lib. XXXV, 73.*

⁹ *Baummeister, Denkmäler I, 157.*

¹⁰ *Lucretii op. cit., 34—35.*

¹¹ *Idem, IV, 1140.*

¹² *De eodem et diverso IV, 1. cfr. R. Asunto, Teorija o lepom u sred-njem veku, Beograd 1975, 198.*

свечебу молитву, претворио Христофора у пса да би одолио искушењу у које су га доводиле жене због његове лијепе главе.¹³ И томе слично, свуда гдје је у хришћанској умјетности иконографија стварала легенде. Преузимањем иконографских легенди као основа за светитељска житија настао је највећи дио хришћанске књижевности.

Осим у хришћанској, и у профаној европској умјетности постоје читави таласи калкирања, било с ликовне форме на литеарну, било с једне ликовне технике у другу. Најизразитији је опус аустријских, пољских и чешких вајара из групе „Manes“, који су, задивљени Рубensoвим сликама мушкараца и жена, дословно преносили у камен њихове снажно потенциране облине тијела, исто као што су сви који су подражавали Микеланђелове херојизираних моделаације, међу њима и Мештровић, својим дјелима изазвали однекуда намјерно преузете илузије тјелесности. Зна се да су око половине осамнаестог вијека тенденције враћања антици утрле пут неокласицизму. Бјегство у прошлост одвело је сликаре и скулпторе на паганско и хришћанско наслеђе — на египатске, грчке, римске, романске и готске концепције, највише под утицајем археолошких открића, путовања на Оријент и упознавања са његовом умјетношћу. Узимано је све што је могло потенцирати такозвани историјски романтизам у вези са снажним буђењем буржоаског национализма. У свакој од пробуђених нација њену славу и величину сљедбеници неокласицизма и романтизма виде тек пошто су у стању да их упореде са далеком митском прошлошћу великих народа старог вијека. Археолошка ископавања Херкуланума (1738) и Помпеја (1748), поклоничка путовања у Грчку, упознавања с остацима дорског Пестума, откриће Етрурије и Диоклецијанове палате у Сплиту (Клерисо и Адам) подстичу на грозничаво тражење једног свијета који је још постојао у заборављеним рушевинама обраслим бршљаном, ловориком и дивљом смоквом.

Открива се та прошлост не само у земљама које су је створиле, већ и на територијама које је преправила. Тако је Египат откривен у Хадријановој вили у Риму и већ 1747. године на Капитолу се отвара Египатски кабинет. Млечанин Пиранези (1720—1778) цртежима античких архитектонских сижера омогућује Вин-

¹³ Са слике египатског бога Хоруса, приказаног на коњу како копљем убија крокодила, настала је легенда и иконографија светог Ђорђија који убија аждају. Један панегирик Амстера из Амаса (о светој Еуфимији) написан је по сценама слика њој посвећених, *Patrol. gr.* XL, 336. Григорије из Нисе свој говор о св. Теодору саставио је по сценама из свечевог циклуса насликаног у једној базилици, *Ib.*, XLVII. Гледајући један мозаик, Пруденције је описао живот св. Хиполита, *Peristeph.*, XI. Грчки рељефи су приказивали близанце Кастора и Полукса на коњима, што је новгородским живописцима послужило да насликају Флора и Лавра како јашу, а са таквих слика створена је легенда о њима као заштитницима коња и др. стоке. И тако даље.

келману да изда прву „Историју умјетности старих народа“ (1764), која ће постати уџбеник за све оне који су у архитектури и скулптури једног далеког свијета тражили своју инспирацију. Тако је и књига цртежа *Diverse maniere d' adornarne i cammini ed ogni altre parte degli edifizii dell' architettura egizia, trusca e greca* (1769) постала библија нове орнаментације неокласицизма и романтизма. Винкелманови принципи су били у супротности с онима о имитацији природе. Он тражи да се реализује „идеално лијепо“, које је „као вода, утолико боља уколико има мање укуса“ (*Lavedan*). Као што је Давид (1748—1825), чувени сликар Првог царства, дословно преузео Винкелманове лекције, тако је једна њихова нит водила преко париског Салона отпору реализму и другим новим правцима у умјетности. Ни послије 1850. године приврженост класицизму и историјском еклектизму није изгубила водеће мјесто у архитектури и скулптури. Роден једном компонентом своје умјетности директно вуче од Микеланђела, а још више од њега Бурдел сваком од својих дјела утискује идеју која има вриједност неког симбола (Херакле-војник, или Умирући кентаур). Под двоструким утицајем Родена и Бурдела формирао се Иван Мештровић.

Оно што је Мештровић, осим иконографије далеких старих и изумрлих цивилизација, унио у скулптуру, носи печат идејности која почива на историјском романтизму којему су утрли пут европски успјех нашег народног епа и политички илиризам. Они су његов митски занос. Он и сâм каже: „Треба гајити култ хероизма“, што он чини и у својим пјесмама подједнако као у скулптури, на примјер:

„Лажу они који кажу, да су стари богови мртви;
они живе у нама к'о и дједовске капи пуне жиле,
не бивство, само облик промијенише постајућ жртвом жртви,
баш к'о и прастаре приче: вилењаци, вјештице, виле.“¹⁴

Зато су код њега и дошли до најпунијег израза „статутарни гигантизам“ (S. Benzo), „проширење форми у надчовјечанске размјере“ (J. Strziguowsky), „херојска раса каријатида“ и удовице јунака Косовског циклуса облика Вилендорфских Венера. Љепоту њових облика мајстор није тражио у видљивом, него у канону невидљивог (стари богови „живе у нама“); отуда и каријатиде величином морају да одскачу од обичног, животног, зато и све оне, па и „Црногорке“ на Ловћену, као одраз невидљивог елемента, морају бити уопштене, сведене на униформност лика, надахнуте мистиком о „видљивој љепоти као одразу невидљиве“ (Хуго од Сен-Виктора, 1096—1141). Једино видљиво на фолклорним каријатидама Мештровића је, у ствари, стилизовани натурализам позајмљен од „извањаца“.

¹⁴ И. Мештровић, *Zagora*, Нова Европа од 15. авг. 1933, 331.

И „читање“ другог симбола на Његошевој скулптури — орла — доводи до истих резултата. Сам мотив орла у вези с Његошем не би сметао да положајем — на Његошевим раменима — не подсјећа на неку птичурину, буљину, која окриљује фараона Кефрена приказаног како сједи, у пуној скулптури од дорита, из времена Старог царства, сад у каирском Музеју (упор. сл. 6 и 7). Тип орла иза пјесника преузет је из империјалног римског култа, а овај из паганске Сирије. На истоку се вјеровало да орао носи душе умрлих кнежева и краљева на небо, боравиште вјечног блаженства. Један хришћански ерудита је добро примијетио: „Једном употребљено за цара, ово вјеровање је прихватила маса“.¹⁵ Култ орла је постао напола религиозан, напола политички. Улогу орла, који је божји изасланик, сунчано божанство или само Сунце, изражава огроман број ликовних споменика као презентацију идеје о бесмртности римског царства. Али, као што су се опирали да цара називају *dominus* („Шта рђаво налазиш у томе да кажеш *domine cesar?*“ — питали су прије погубљења Поликарпа из Смирне), као што су одбијали да на његов рођендан (*dies natalis*) приносе жртве, тако су први хришћани били далеко и од помисли да у царском орлу виде израз идеје побједе и тријумфа. Тако све док Константин Велики није прихватио хришћанство и „похришћанио“ паганске симболе, па и онај орла. Од Зевсовог атрибута у Грка, од атрибута римског бога Јупитера, хришћанска апотеоза је уздигла орла на украсни симбол носача на небо душа умрлих царева — и кад приказује Александра Великог (на примјер на минијатури у Мирослављевом јеванђељу), и византијске царева Комнине и Палеологе, и српске краљеве и царева Немањиће, господаре Црнојевиће, па и Обреновиће, Карађорђевиће и Петровиће.

Могло би се помислити да је Његош прихватио ову симболику, као свој мотив, али боље од сваког увјеравања да није — он сам ће рећи у бесмртној пјесми „Орао и свиња“ да алегорију о орлу не схвата ни на „империјални“, ни на хришћански начин, него као симбол слободе и борбе за слободу свог народа. Био је он исувише велик да те симболе, попут владара минулих миленија, граби и присваја. С извјесним скраћењем, чујмо тај симбол онаквим каквим га је оставио сâм Његош:

„Једном свиња из пуна корита
 пред вратима имућнога дома,
 кâ умије, по свињски локаше.
 Орај гордо на крутој литици
 величава крила одмараше
 и оштраше смртоносне канџе

¹⁵ Cabrol-Leclercq, *Dict. d'art chret.* IV, 2730—2765.

бацајући пламене погледе
на све стране у прољетње јутро,
к побједи се новој готовећи.
Него свиња како се налока,
поиздиже турин обрљани
и угледа на литицу орла.
Гракну крупно, па говори орлу:
'Шта ту чучиш на голој литици,
несретниче под општим проклетством?
Што је твоја жалосна судбина?
Празна слава и грабеж крвави,
па и с крвљу ручак без вечере.
Помири се и предај људима . . .
Орај тресну па прикупи крила,
с презренијем одговара свињи:
'Мож се хвалит ка поштено живиш
пред свињама, али не пред нама,
јербо наше племе поносито
таквога се гнушава живота . . .
То погађаш, ми смо грабитељи,
под вселенским живимо процесом
опасности и крвопролића;
то су наше игре и пирови.
Но ликови наши поносити
јесу симбол земног величества . . .' (подвукао П. М.)
То изрече, па хитро полети,
ка крилата из лука стријела,
у својему над облаком царству . . ."

Мада владар, Његош није, дакле, орла схватио ни опјевао као симбол владарске узвишености. Његов је орао грабитељ, којему су игре и пирови — опасности и крвоплића. Што је то него персонификација народне борбе за слободу, такве тешке и крваве борбе каква се само под „вселенским процесом“ могла одиграти на нашој груди земље. То избија из суштинских стихова ове пјесме:

„Но ликови наши поносити
јесу симбол земног величества . . .“

Ти ликови наши поносити као „симбол земног величества“ (не, дакле, митског) нијесу птице на владаревим раменима . . . Каква дијаметрално друкчија, наискап и наизуст у амалгам преточена филозофија и порука ликовном умјетнику . . . да ју је хтио прихватити!

*
* *
*

И на крају, да се запитамо: назире ли се у овим коментарима и трачак свјетлости оне Његошеве филозофије о животу и смрти којима су „у гробу кључеви“, питања с којим смо почели наша разматрања о Његошевом гробу на Ловћену? Мислим, не! Па, шта ћемо онда „читати“ у Мештровићевој скулптури и архитектури који оличавају и живог и мртвог Његоша на Ловћену? Нешто друго, мимо овога што сам спомињао — нијесам могао наћи. Волио бих кад би то коме другом пошло за руком.

Друго питање, које се, иако није методски чврсто формулисано, провлачи кроз овај текст, је питање „подражавања идеја садржаних у оствареном *Ловћенском маузолеју* по неоствареном *Видовданском храму*“, како сам на почетку истакао. Из сучељавања ова два споменика, мање формално а више смишљено извођених, може се, ипак, извући и објективни закључак. Он би гласио: Мештровићу је понуђено, што није очекивао живети у емиграцији, да „обнови“ свој својевремено неприхваћени пројекат о подизању Маузолеја Његошу на Ловћену. Урадио је оно што је тада могао: извукао је из свог неоствареног првијенца — *Видовданског храма* — основну идеју о Његошу као античкој, религиозној и, уједно, националној персонификацији „Косовске освете“. Учинио је то под старост језиком своје умјетничке младости, до краја синтетизованим у еклектичкој архитектури као оклопу једине историјске скулптуре. Иако је ово своје посљедње монументално дјело очистио од тератоморфних, митских и орнаменталних декорација *Видовданског храма* и првобитног Маузолеја на Ловћену, није се могао ослободити своје склоности ка гигантизму, псеудоисторизму и другим патетичним средствима сесеионистичке „бечке умјетничке индустрије“ (М. Пијаде). Колико је у то своје умјетничко остварење унио замисли из још мање него у *Видовданском храму* неизведених елемената првобитног пројекта Маузолеја Његошу, није у овом раду разматрано; биће то другима омогућено, кад им планови и сва друга документација оба Мештровићева пројекта Маузолеја на Ловћену буду доступни анализирању и студирању.

Pavle Mijović

SOME ICONOLOGICAL QUESTIONS OF MEŠTROVIĆ'S MAUSOLEUM
ON LOVČEN

Summary

From a study on the mausoleum to the Montenegrin and Yugoslav poet, thinker and philosopher Petar II Petrović Njegoš, built on the mountain of Lovćen, above Cetinje in Montenegro, according to plans and with a sculpture of Njegoš (in plaster) and two cariatids of Montenegrin women by the famous sculptor Ivan Meštrović (1979), presented in this paper in the second part (the first part is to be found in the author's book entitled *Ozloglašeno nasleđe /The Infamous Heritage/, Cetinje 1971*). In this paper, as well as in the author's book, there is a treatment and philosophical consideration of Njegoš's life and death and his wish to be buried on the summit of Lovćen where he had had built a memorial chapel (with a round base) to his predecessor and uncle, the metropolitan Petar I Petrović Njegoš. Njegoš's chapel (1845) was later (1925) replaced by a new one built by King Aleksandar I Karađorđević, and this one was torn down to make place for the mausoleum. The mausoleum was planned like an Egyptian temple with a ramp and pylons combined with an atrium and cariatids, a domed one aisled basilica (cella) and apse in front of which is placed a statue of the sitting Njegoš of a larger than life stature. He is sitting *alla turco* and seems, with imaginary gusle, to be imitating Meštrović's favourite musician pose. Perched on his shoulders is a large bird (an eagle) as in the statue of pharaoh Chephren (in the museum in Cairo). The paper also deals with Meštrović's at first pantheistic and subsequently religious and nationalistic conception and execution of monumental architecture and sculpture in his creative period prior to World War I and later. All of his works from the early period, particularly the St. Vitus temple (1907—1911) and the original design of the Njegoš mausoleum on Lovćen (1922—1925) were under the strong influence of the Viennese Secession style and the monumental works of the mythological past. Meštrović could not free himself from these outdated conceptions even in his old age when he made, once again, a design for the mausoleum on Lovćen.

