



Robert Frangeš Mihanović, Dva stara oca, detalj, Zagreb, Gliptoteka (foto: F. Tončić)
Robert Frangeš Mihanović, Two old fathers, detail, Zagreb, Glyptotheca (Photo F. Tončić)

Grgo Gamulin

Redovni profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, u mirovini

Izvorni znanstveni rad
predan 15. 2. 1989.

Za Roberta Frangeša Mihanovića

Vrijeme sjećanja i vrijeme zaborava

Sažetak

Kiparu zaboravljenom i doista prijelaznom, između Ivana Rendića i Ivana Meštrovića, autor piše osvrt (koji je sam po sebi »rezime« i kratak osvrt više na sudbinu negoli na umjetničku pojavu i stilsku »tezu«). Temelji su mu Matoševe misli iz davnih dana. Najbolji kipar naše i bečke secesije prije Meštrovića, član subotnjih sastanaka kod Rodina, s Medardom Rossom, s kojim je razgovarao o problemu i o stupnjevima svodenja, o impresiji i ekspresiji...

I danas smo usred rasprava o impresionizmu (Spomenik u Osijeku iz 1897) i simbolizmu, ali što su te rasprave pred fenomenom Umira (1922), te »velike« skulpture koja kao da zaista simbolizira velik dio naše svakidašnje povijesti?

Sv. Jakob i Sv. Ljudevit iz 1901, Pariz, pa povratak u Zagreb. Što raditi? Što vajati? »Katedrale« nema, ali tu je naš Balkan: priče i sjećanja, tragovi velike legende, Bijeg u Egipat (1904), kao paradigmatično djelo secesije, Otmica Europe (1907/8), i stalno osvrtnje, dolično simbolizmu. Borba za motiv ili za mitos kojeg nema – ali uvijek na razini sinteze (Sadilica /1914/ kao primjer »malog remek-djela«!) – artizam, reći će A. G. Matoš, ali bez sklonosti barbarizmu i barbarogeniju. Balkanska uga, zapravo, s vrhuncem u Umiru (1922), koji je kao naša ispo- vijed pred poviješću.

Zastoj u trećem desetljeću. A zašto? Zbog sloma »utopije«, one nacionalne? A poučno je istodobno »spašavanje« mladeg Meštrovića, s prošlošću ili bez nje, s Mediteranom, kojega za Frangeša više nije bilo. Ni »katedrale« neke nije bilo, ni velikih misli – u ovoj praznini između dva rata. Naprosto, obzorja su se srušila oko njega, a otkuda smoći neku nadljudsku snagu »iznad povijesti«? Novo vrijeme, neko imaginarno, naš kipar nije očekao.

Poslije »Uvodnih poglavlja za Ivana Meštrovića« u Izrazu i »Postscriptuma« (u Mogućnostima, 1988), koji bi zapravo trebao drukčije zvučati (kao neki plačni De profundis naše situacije, zakašnjenja i zastoja), možda bi nas ovaj osvrt na Roberta Frangeša Mihanovića, i na moj već nastali, zaboravljeni strojopis o »Povijesti hrvatskog kiparstva 19. i 20. stoljeća«, mogao barem podsjetiti na zaboravljene vrijednosti ovog kipara – jednog s našeg i evropskog vrhunca.

Kao i Ivan Meštrović, upao je i on u naše »ubrzano vrijeme«, vrijeme zaborava. A ove naše riječi i knjige ionako postoje i ostaju (za sada) na rubu života. Ali kako bez njih? One rastu iz naše male nade, ili iz beznada, iz neke nekadašnje ili buduće utopije: *treba zapamtiti!* Trebat će to našem sjećanju, »zajedničkoj memoriji«, identitetu i svijesti o postojanju.¹

A trebalo bi i ovdje nastaviti na probleme iz prethodnog osvrta. Pisati o sinkretizmu i pseudomorfozi (pa i trans-semantizaciji), o vremenu – ali ne samo u novim senzacijama i tumačenjima »koja ulaze u nasliedene forme« – o *smislu* umjetničkog djela, koji se *mijenja* i dosiže druge i drukčije (možda dublje) semantičke slojeve. Kakvo je, napokon, ovo naše vrijeme: astronomsko, jednosmjerno ili dvosmjerno, kulturno-historijsko?

Bez obzira na to i na civilizacijsku prazninu i »nagluhu« povijest i geografiju, ovaj pokušaj prisjećanja i aktualizacije Roberta Frangeša Mihanovića pokušat ću izvesti na »falsarigi« svojega nekadašnjeg poglavlja o njemu, ali kako ne početi s A. G. Matošem – zar on nije naša povijesna savjest koja traje? I baš u korelaciji s Ivanom Meštrovićem, jednu »umjetničku generaciju« mladim, iskršava pred nama krucijalno i svijetlo (*utopijsko i naivno*) vrijeme secesije, simbolizma, zapravo, koje je s nadom i očajem tražilo katedralu *koje nije bilo* (kao što je i mi tražimo sada), a bilo je to u trenutku uzlaza industrijske civilizacije, koja sada pomalo zalazi, pa možda baš zato ove evokacije imaju po svojoj podudarnosti određeno značenje. *Koje* i kakve smo to vrijednosti zaboravili? Trebaju li nam one sada, u ovom ubrzanom i neurasteničnom vremenu grada i velegrada? Neće li baš Frangešova umjetnost upotpuniti našu kiparsku svijest o sebi (o nama), o Meštroviću, anti-tetičku dakle i komplementnu?

»Sve je u Frangeša, klasika rođenjem i ukusom, preliveno i prodahnuto tom smirenom, idiličnom, sitom i kao mramor mlačnom poezijom zdravlja, sreće i sklada, i otuda elegijska, bolna i ugodna sugestija tih normalnih skladnosti na naše moderne neurastenične duše. Frangešova duša je skoro ženska, pastirska, bukolička. Osjetljivost vrlo slična Vidrićevoj, s tom razlikom što više ne tapka i što suvereno vlada izrazom. Nješto virgilskoga, aleksandrinskoga, nješto à la Watteau, i dok tragične umorne figure Meštrovićeve govore o kršnoj seljačkoj duši koja je u modernoj nervozni oboljela ove su skladne, idilične umjetnine možda dokumenti krhke, gospodske, nježne duše koja je u kontaktu sa životom i umjetnošću ojačala. Dok Meštrović kleše dušu i nerve, Frangeš kleše volju i zdravlje. Izvrstan profesor hrvatske energije.«²

Tako naš A. G. Matoš, a nije bitno koliko i kako to pogađa (s tim »impresijama«) razlike i svojstva. Treba u tim riječima, ili među njima, čuti čudenje, pa možda i zabunu; kao i u našem davnom pristupu (iz 1976) ovom kiparu, koje možda vrijedi i ovdje prenijeti, jer je – poslije dviju radnja koje smo već spomenuli – bilo malo osvrta na ovu izvanrednu pojavu evropskog simbolizma; a zaborav je prekrpio Frangešovo djelo i značenje toga djela u njegovu vremenu. Bio je on naime graditelj u organizacijskom i stvaralačkom smislu, i to u samim počecima, i to odmah poslije Ivana Rendića, ali, ipak, posve mimo njega.



Robert Frangeš Mihanović, skica (1897)
Robert Frangeš Mihanović, Sketch (1897)



Robert Frangeš Mihanović, Sv. Ljudevit (1900–1901), Zagreb,
Moderna galerija, Gliptoteka (foto: F. Tončić)
Robert Frangeš Mihanović, St Louis (1900–1901), Zagreb, Modern
Gallery, Glyptotheca (Photo F. Tončić)

»Osvrćući se, naime, na našu umjetničku prošlost, u vrijeme između dviju naših tragičnih 'slikarskih smrti', Karasove i Račićeve, nalazimo među prvim 'graditeljima' upravo njega, Roberta Frangeša Mihanovića, koji je gradio i ustanove i novo umjetničko podneblje, uz Isu Kršnjavog i Vlahu Bukovca, a pogotovo pošto je ovaj posljednji otišao u dobrovoljnu emigraciju; i naravno, nalazimo kipara koji je u kiparstvu nastavio tamo gdje je Ivan Rendić bio zastao u razvoju stila, to jest u realizmu posljednjeg desetljeća 19. stoljeća, da bi 1897. izvršio nagao obrat prema simbolizmu secesije. Susreli su se oni na epohalnoj izložbi 1897. godine u Zagrebu ('Hrvatska narodna umjetnost'), a vidio je mladi kipar i druge Rendićeve kipove u Zagrebu. Možemo čak reći da je i inače svojim oslonom na realizam (ranorenesansni i onaj 19. stoljeća) mladi kipar bio i stilski u dodiru sa seniorom hrvatske skulpture. Učinio je on ipak ono što Ivan Rendić nije više mogao: uveo je, već na obratu stoljeća, u naše kiparstvo suvremeni evropski izraz, i time je naglo, tako reći preko noći, naš razvojni stupanj izjednačio sa zbivanjem u svijetu; i ne samo to, nego je svojim djelom i izlaganjem naše kiparstvo prije Meštrovića povezao s tim zbivanjem. U stilskom pogledu preskočio je impresionizam (zato kasniji impresionizam Branislava Deškovića označuje kronološku inverziju), odnosno od svojih ranih realističkih i, silom prilika, neoklasicističkih radova on izravno prelazi na način secesije, i sve do u treće desetljeće on ostvaruje ovu lijepu parabolu našeg lirskog simbolizma, mimo monumentalizacije 'medulićevaca', ali s ikonografijom koja je bila 'narodna', bez tematike heroizma. Znala je biti intimna i zaista pučka, pogotovo kad bi uspjela izbjeći retoriku koja se stalno nametala. Često je bila uvjerljiva

čak u svojoj narativnosti, čak kad bi se obraćala patetičnim pojavama i motivima narodne pjesme ili života. Ako je bila u stanju doseći razinu 'Umira' (inače nepravedno zaboravljenog), znači da nije tražila 'glasne ideje', kao što nije tražila ni Piemont izvan svog životnog uporišta; a ipak je bila 'široka', uvijek spremna da pruži ruku i proširi utvrđene horizonte. Zato je njegov graditeljski doseg i prelazio granice zagrebačkog žarišta. Upravo su neke opće prenatraglašene centrifugalne težnje učinile da ostane izvan 'druge secesije', a možda je upravo zato neka djela s ratnim motivima modelirao s više jednostavnog ljudskog suosjećanja. U tome su smislu ona posebno zanimljiva u usporedbi s Meštrovićevim 'ratnim obratom' prema religioznoj ikonografiji i, uopće, ove su se dvije velike ličnosti našeg kiparstva međusobno suprotstavile zbog razloga koji nisu uvijek bili umjetnički uvjetovani; kao što to nije bio ni cio ovaj 'drugi raskol'. Zapravo, one su se upotpunjavale u izrazu kao i u izraženoj 'materiji'. Već je A. G. Matoš to bio zapazio: 'Ukus prefinjen, istančan ukus, prirodan tome čovjeku od takta, do krajnje granice zdrave suptilnosti, dotjeran u najdelikatnijem Parizu, toliko dominira vascijelim tim umjetničkim nastojanjem, da je i Meštrović, inače talenat primitivniji i jači – upravo brutalniji, još uvijek prema salonskom i aristokratskom Frangešu, pravi barbar. Dok Meštrović reprodukuje život, obično život na granicama, komplikovan i uvijek tužan od neke proljetne, bolesne, ali jake umornosti, dok je Meštrović slikar duše svakim pa i neharmoničnim bizarnim sredstvom, Frangešu je najveće pravilo Ljepota; pa dok je Meštrović u svom tužnom simbolizmu – kao Zola – naturalist, Frangeš je u svom finom, često sasvim slikarskom i impresionističkom realizmu nepo-



Robert Frangeš Mihanović, Umir, detalj (1921–1922), Zagreb, Gliptoteka (foto: F. Tončić)
 Robert Frangeš Mihanović, Reconciliation, detail (1921–1922), Zagreb, Glyptotheca (Photo F. Tončić)

pravljiv čovjek od ukusa, nepopravljiv estet. Kako je ljepota potpuna harmonija, s Frangešova djela ne djeluje na nas tragična disharmonija modernih duša, kao kod mladog i još 'Stürmera' Meštrovića, već ona mirna i umirljiva sugestija harmonijskog smirenog čovjeka, kojom se toliko diči svaka, pa i romantična i naturalistička zrelost, nazvana zbog istovjetnosti dojmova klasičnom' (A. G. Matoš, 1908).«

Tom mojemu uvodu u poglavlje o Frangešu iz davne 1976, danas, preko ponora dugog dvanaest godina, što bi trebalo dodati na ovome mjestu? Vjerojatno sumarnu ocjenu, do koje mi je teško doći ovako između jada i oduševljenja. Jad i tuga dolaze iz spoznaje i griznje: pa zar smo sa svim katedrama i akademijama, s Institutom i Gliptotekom, s galerijama i muzejima, tako temeljito zaboravili ovoga kipara koji je na Rodinovim subotnjim večerima diskutirao o kiparskom trenutku i o smislu kiparstva, o impresiji i ekspresiji i s Medardom ocjenjivao stupnjeve »svodenja«? Je li Medardo Rosso bio radikalniji ili plodniji, pa je zbog toga ostao u sjećanju i u knjigama? Je li ga ponijela njegova sredina, nacija, ili baš onaj impresionistički pomak »od secesionizma«, ili simbolizma, prema svakidašnjem zapažaju i dojmu?

Što nam sada drugo preostaje negoli proći po vrhovnim domecima (u kakvoj »reprezentativnoj« knjizi s dobrim fotografijama, koje nema) i deonstrirati morfološke i semantičke otklone? Od čega? Kao A. G. Matoš – od barbarolatrije i gigantomahije. I od monumentalizma, rekla bi Jelena Usković s opasnošću koja još uvijek traje i s problemom: kako objasniti da vrijednosti ostaju (i u našoj »perifernoj strukturi«) bez obzira na nešto sporiju ili »zaustavljenu« dijakroniju. Ne samo

prijelaz iz Beča u Zagreb nego i prvi svjetski rat blokirali su našeg kipara, premda je baš poslije akademskih »supraporta« u Opatičkoj »uhvatio« ritam razvoja. Impresionistička morfologija bila je u početku još zaista samo formalno ruho (*Raščupana djevojčica, Spomenik palim vojnicima* u Osijeku, 1897), ali će vrlo brzo postati u rodinovskom smislu određena i inherentna kvaliteta simbolizma.³ No ako je spomenik u Osijeku bio »premalom uzdignut« (a zato je izazvao i srdžbu Ise Kršnjavog), ali za Dežmana Ivanova »momenat života« (!), razvoj mladog kipara bio je ipak sudbinski određen općim »trendom«, u tome trenutku apsolutno vladajućim. A da je već 1895. bila ostvarena zamisao o studiju u Parizu, došao bi Frangeš u dodir s Rodinom pet godina ranije. Pitanje je koliko bi to izmijenilo njegovu ulogu i parabolu našeg kiparstva; ta ova je imala svoju sudbinu predodređenu zemljopisom i poviješću, upravo između Beča i balkanskih prostora (a kako će se to kobno ponoviti s Ivanom Meštrovićem!). Ali nije li ipak bilo bitno i iznenađujuće što je Robert Frangeš Mihanović već oko 1900. blizu svog apogeja: *Gorgone*, 1899. te *Sv. Jakoba* i *Sv. Ljudevita* iz 1901? Ta mala statua suptilne i moderne izvedbe pokrenula je kiparov uspon u Parizu, dok ga je *Navještenje* dovelo do Rodina: da razgovara na sastancima subotom, a znamo da su tu bili Mucha i Medardo Rosso. O samim razgovorima ipak znamo malo, ali znamo i »problem povratka«. Zagreb s aferama reljefa katedrale odmah po dolasku... Što raditi? I kako? Poznato nam je kako se spasio Medardo Rosso. Izbacio je sve velike simbole i sklonio se tematski u svakidašnjicu, u jednostavnu impresiju. Iz simbolizma dakle u *impresionizam*, ali radikalno. »Sfumature« koje su ostale osigurale

su mu značenje i prodor u univerzalni kontekst skulpture. Naš Frangeš vratio se u ovu (ili onu, ondašnju) »perifernu strukturu«, ali nisam siguran da je krucijalni problem u tome trenutku (prije Brancusija) bio *kako* raditi, nego *što*. Zapravo, motivika secesije već je umirala, i simbolizam uopće, zbog civilizacijske akceleracije koja je na likovnom planu već bila »bremenita« ekspresionizmom i formalnim revolucijama, a na društvenom štvornim povijesnim revolucijama i ratom. Što se formalnih istraživanja tiče, do njih je ionako moglo doći samo (?) u zasićenim, urbanim i veoma »koncentriranim« žarištima. Ali povijesna i civilizacijska kretanja, koja su već u prvom desetljeću uzburkala duboke semantičke slojeve, jedva da su se u »univerzalnoj skulpturi« već osjećala. Nisu li parabole i skloništa Maillola i Burdella baš u tom smislu značajni i znakoviti? *Što* raditi? Zar nam pred tim pitanjem ne postaje razumljivija Meštrovićeva »opcija« koja – usred sinkretičke eksplozije – i nije bila neki čisti »voluntarizam«? Ta nacionalna mitologija nametnula se (ne samo njemu) *iz situacije* i, zacijelo, iz naše balkanske retardacije. Vidjeli smo, baš na početku rata, pa i prije njega, da Ivan Meštrović formalno uranja u gotičku (religioznu, dakle antropološku) tematiku, a zatim kreće svojim središnjim prostorima i likovnim »asocijacijama«. A Robert Frangeš Mihanović već je 1901. »naletio« na *Sv. Trojstvo* u timpanu one pseudogotičke katedrale. Pa zatim: što raditi, što vajati? Da, mogli su se naći poneki portretni »zadaci«, ali kako bez tematskih »sustava«, bez antropoloških problema i vizura u vremenu i u prostoru postojanja?

I upravo nam ovaj kipar (*od ukusa* – rekao bi Matoš) koji je ostao u zemlji »ilustrira« pitanje praznine ili čak »povijesne nedoumice« u kojoj se našao. Da li ići u impresionistički monumentalizam? A gdje su mu bile prilike i narudžbe, osim, možda, u sepulkralnoj skulpturi, premda je jasno da bi to bili teški problemi – a vidjeli smo to već u slučaju Rodinova *Balsaca*, a pogotovo kod Trubeckoga? Ne znam je li se Bourdelle uvijek spasio od retorike, a znamo kako se spašavao arhaizmom. Kao i Maillol svojim pučkim neoklasicizmom, a Medardo Rosso povratkom u svakidašnjicu.

Očito problem simbolizma postaje i za Frangeša prije svega ikonografski, tematski problem. Religiozna tematika sputava ga u invenciji i u primjeni secesionističke morfologije, kao i portretna ili animalistička. Tek u slobodnoj (intimnoj) interpretaciji alegorija on je u svom »bečkom« elementu. Izvanredni reljefi godišnjih doba (1903) »u stilu« su i u svom vremenu. Jednako tako u ilustriranju mita on je ponovno na apsolutnoj razini: u *Bijegu u Egipat* (1904) ili *Otmici Europe* (1907/08). Samo, ne pokazuju li i ta lijepa djela u kakvoj je neprilici naš kipar bez imperativnog i povijesno zadanog tematskog ciklusa? Udaljivši se geografski od Brancusija i od kubizma (koji su, uostalom, tek započeli svoje parabole), on se našao osamljen, duboko uvjetovan »vratima pakla«, u sredini koja je baš u svojim pučkim podlogama tražila neki izlaz i spasenje. *Savijač željeza* i *Bacač kamena* (1904/05) klasični su primjeri tih ikonografskih nedoumica. Zar nije znakovito što je sam kipar jedno svoje sepulkralno djelo smatrao najboljim? Riječ je o tipično secesionističkom »sindromu«: o traženju katedrale, koje nema. Treba li se dakle čuditi Meštrovićevu Vidovdanskom hramu?

Imati pod bilo koju cijenu svoju (našu) »mitologiju«, *krug tema* i *motiva* – to je za kipare onog vremena (ne samo naše) značilo: biti ili ne biti. Naći sudbinsku tematiku ili prihvatiti sepulkralne ili dekorativne »zadatke« (reljefi na bankama, na Sveučilišnoj biblioteci!), ostati u svakidašnjici sa *Seljacima na trgu* (1908), (s poljoprivredom i »živinogojstvom« s trivijalnom

motivikom, s prizemnom primjenom »visokog« stila simbolizma! – zar to nije bitan problem tog vremena?⁴

Eto rješenja (i »imperativa«) nacionalne, i kosovske, tematike, koju je i Meštrović smatrao (ili učinio) sudbinskom, dok mu se u Rimu, neposredno prije rata, nije rastvorila široka i teška univerzalna povijest – s religijom, s gotikom, s Istokom, s idejama starog Sredozemlja... Naš Robert Frangeš Mihanović ušao je »u rat« bez te širine, iz suženih obzorja i »pao je u ratu«: s temama opet (tada) svakidašnjim, ratnim, ali i »seoskim« (*Sadilica*, 1914). Već 1908. pisao je Matoš: »Kao vajari prastarog biskupa biskupije Saint-Denisa pa do turbulentnog Cellinija, on je pored 'umjetnika' i umjetnički obrtnik, 'artizan', vajar, radnik. U njemu živi duša oca 'Zlatarevog zlata'«. ⁵ Veoma su, bez dvojbe, relativna ta nekadašnja prosuđivanja, kao, uostalom, i naša današnja. Zaista, Frangešove su ratne skice i skulpture ispričane jednostavno i realistički, a to i jest nešto novo u ambijentu naše ondašnje umjetnosti. A onda, odjednom, upravo kad se Meštrovićeva epika (i retorika) našla u krizi, Frangeš, stari pobornik »Lade«, umjetničkog društva bratstva i solidarnosti, ulazi u »nacionalni epos«: s morfologijom koja je sa sobom nosila mogućnost lirskog pripovijedanja, ali bez geste i retorike. Prošlost, ona iz narodne pjesme, u njegovim je kiparskim pričama tužna i tragična *Pjesma uskrsnuća* (1917–1920). Kretnje i izrazi su svakidašnji, ali sve se ove Frangešove kompozicije ipak svojim konotacijama izdižu u viši plan: to je još jednom kiparstvo simbolizma. Trebalo je i znanja i smjelosti da se odluči na onako slobodnu invenciju *Predraga* i *Nenada* (1921), a zatim i veličanstveni *Umir* – djelo monumentalnije od bilo kojeg monumenta. Mekim načinom (rodinski) Frangeš je ovaj veliki trenutak, poznat iz naše balkanske pučke tradicije, prebacio u viši smisao: ljudsko pleme traži izmirenje i smirenja i kroči prema svjetlijoj budućnosti... – recimo tako nekako. A nismo bili sposobni, ni u kritici, ni u svijesti nacije, uzdići i učvrstiti saznanje o veličini i o značenju toga simboličnog djela naše balkanske povijesti. Bilo je to lijepo djelo izloženo 1922. na »V. jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi« – što je zacijelo znakovito – a onda je Frangeš »stao«.

Je li to bilo zbog umjetničke situacije u svijetu? Zbog sloma utopije u zemlji? Zbog težine Ivana Meštrovića i njegove uloge? A ipak, bili su obojica u podudarnom položaju! Samo, zar je Frangeš, u onom poratnom »glasnom vremenu«, to mogao opaziti? Ivan Meštrović, mlađi za jednu školsku generaciju, bio je ipak »barbarogenij«, čak i protiv svoje volje. Slom svojih očekivanja (i Vidovdanskog hrama) sublimirao je u umjetnosti. Robert Frangeš Mihanović ostao je, u umjetnosti, »bez Mediterana« (radio je ponajviše za grobove na Mirogoju!), a u političkom životu priklonio se Stjepanu Radiću. Bio je u tome vidovitiji i dosljedniji od samog Meštrovića, koji je kiparski ipak bio snažniji i prodorniji. Poslije krize s *art-decoom* ovaj je krenuo širokim prostorima sjećanja i sinteze. A zar nam i primjer samog Rodina nije ilustrativan? Kamo i kuda s morfologijom secesionizma, ako nam sam život ne otvori nove prostore doživljaja i tema?

Je li postojala mogućnost čisto morfološkoga zgušnjavanja? Što u tom smislu znači *Glava starca* iz 1925? Je li nedostatak teoretske i kritičke misli tu ipak odredio zastoje i nedoumice o smislu? Pa nam se i danas te misli nameću kao temeljne: one o semantičkim slojevima, o tematskim sustavima koji su se iscrpli, o povijesnim stupnjevima egzistencije, o urbanoj civilizaciji, o sjećanju; o kubizmu i o organskoj apstrakciji, o Henryu Mooreu i o umjetničkom eshatonu. Na Mirogoju su završile njegove metafizičke »transcendencije«. Tko je mogao Roberta Frangeša Mihanovića izvući iz sepulkralne motivike i

uvesti ga ponovno u život? A on je, za divno čudo, čak sam, u svojoj samoći, osjećao fatalnost svoje situacije i govorio je: »Misao je prva vodilja svemu u životu, i ona prethodi svemu; zato su misaone vrijednosti najdublji dio umjetnine. Virtuoznost i umijeće služe samo tome, da se te unutrašnje vrijednosti iznesu u što savršenijoj formi.«⁶

Bio je to umjetnikov kasni *vox clamantis*. U onoj našoj razbijenoj i zastaloj sredini »između dva rata« uzmanjkao mu je svijet velikih misli, novih ili starih, koji bi mu omogućio široke

krugove asocijacija i prisjećanja. Velike »identifikacije« i posljednja velika djela stvorio je u ciklusu uskrsnuća i izmirenja. Kad se ta iluzija srušila, trebalo je otkriti nove vidike i pronaći neku »novu« i veliku identifikaciju s prošlošću i s okolinom: sa zajednicom koje nije bilo. Ona sjetna i književna Kroacija, ona Matoševa, nije mu, u tom tužnom povijesnom intervalu, to mogla pružiti. Ili je za to trebalo imati nadljudsku snagu, iznad prilika i iznad povijesti?
1988.

Bilješke

1
Ova povijest našeg kiparstva iz 1976, o kojoj govorim, postoji samo na papiru, u fragmentima rukopisa, jer je i strojopis izgubljen negdje u prostorima između izdavačkih kuća i »sizova«. Zato su u ovaj »prostor« od 1976. do 1988. upali i neki događaji koji su se dogodili, kao i oni koji se dogodili nisu, pa tako i fatalne izložbe i katalozi Ivana Meštrovića te knjiga-strojopis Robertu Frangešu Mihanoviću (»magisterij« Ane Adamec), a naše opće znanje i svijest o ovom kiparu ostali su fragmentarni i blijedi, kao u izmaglici. Pitamo se: Pa je li on zaista postojao i bio, je li on ipak dio nas, i postojimo li s njime u svijetu, ili u Beču barem, ili makar samo u Zagrebu? Vrijeme bez jeke i odjeka, bez volje ili želje, koja bi nam vjerno vraćala glas i zvukove pravog života.

2
A. G. MATOŠ, *Izložbe i impresije*, Hrvatska smotra, 1908.

3
U to vrijeme tandem V. Bukovac – R. Frangeš djelovao je već »graditeljski« oko Kršnjavog, pa i mimo njega: gradnja ateljea 1894/95, izložba u Budimpešti 1896, osnivanje Društva hrvatskih umjetnika, kojemu je tajnik upravo Frangeš. Otkriće spomenika u Osijeku prva je velika pobjeda mladih.

4
Izvanredno je ilustrativna misao glavnog kritičara tog vremena, koji je potpuno svjestan baš te situacije i prebacuje krivnju na sve nas »što se tako lakom i vodenom hranom zadovoljavamo, što od umjetnika ne tražimo da nam nešto vele, da nas nekuda vode« (V. LUNAČEK, *Jubilarna izložba Društva umjetnosti*, Prilog Obzoru, br. 107, Zagreb, 9. svibnja 1905).

5
A. G. MATOŠ, nav. dj. 1908.

6
Z. MARKOVIĆ, *Robert Frangeš Mihanović*, Zagreb, 1954, str. 256.

Summary Grgo Gamulin For Robert Frangeš Mihanović – Time of Remembrance and Time of Forgetfulness

A sculptor, forgotten and indeed transitional, standing between Ivan Rendić and Ivan Meštrović, here receives a kind of »resumé«, a short comment on his fate rather than his art and stylistic »thesis« based on Matoš's early thinking. He was, however, the best sculptor of the Croatian and Viennese »Sezession« preceding Meštrović, a member of the Saturday meetings in Rodin's studio also attended by Medardo Rosso, with whom he discussed the problem of reduction (and its degrees), of impression and expression...

We find ourselves in the midst of discussions about the impressionism and symbolism of his Osijek monument (1897); much more important, however, is the phenomenon of Reconciliation (Umir, 1922), that »great« sculpture which really seems to symbolize an important part of our everyday history.

St Jacob and St Ludovic were finished in 1901, then Paris, then the return to Zagreb. What should he do? What should he sculpt? There were our Balkans: stories and memories, traces of the great legend; Flight into Egypt (1904) as a paradigm of the »Sezession«, the Rape of Europa (1907/08), constantly looking back in the symbolist manner, searching for motifs or a vanished mythos – always on the level of Synthesis (The Planter (1914) as an example of a »small masterpiece«!) With much Balkan sadness, culminating in Reconciliation which can be seen as our confession before history.

There was a pause during the thirties. Why? Because the national »utopia« had broken down? It is indicative to remember in this context the »salvation« of the young Meštrović through the idea of the Mediterranean, with or without the past. For Mihanović there was no »cathedral«, or great idea – in the great void between the two wars. It was simply as if the horizons around him had crumbled, and the sculptor did not have the force to transcend history. And he did not live to see better (imaginative) times.