

Vinko Srhoj

Između originalnosti i epigonstva - slučaj Šime Dujmovića, kipara u Meštrovićevoj sjeni

Vinko Srhoj
 Odjel za povijest umjetnosti
 Sveučilište u Zadru
 Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
 HR - 23 000 Zadar

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
 Primljen / Received: 19. 2. 2011.
 Prihvaćen / Accepted: 20. 3. 2011.
 UDK: 726.54:7.033.1(497.5 Dalmacija)

Hvarski kipar Šime Dujmović (1887. - 1968.) dijeli sudbinu onih naših umjetnika u nesretnim vremenima i nesklonim okolnostima kojima je osobna zatajnost i stajanje po strani od „buke i bijesa“ likovnih trendova, priskrbilo uglavnom zaborav, čak i u radijusu male hvarske sredine kojom je egzistencijalno omeđen. Ta je zatajnost dolazila do izražaja i u podređivanju željama majstora poput Ivana Meštrovića, za kojega je isklesao velik broj skulptura. Meštrovićev „kompleks“ zapriječio je Dujmovićevu individuaciju, tako da je i u radovima koje osobno potpisuje teško govoriti o autorskom pečatu. Rad, dakle, razmatra Dujmovićev nevelik opus autorske skulpture i izvedbene radove za Meštrovića, kao istovrsna rješenja kod kojih nije došlo do značajnije individualizacije Dujmovićeva načina. Po prvi put se kvantificira i vrednuje ukupan Dujmovićev rad, uspoređuju se rješenja za Meštrovića i ona koja kipar autorski potpisuje; otvara se štoviše rasprava o umjetnosti i umijeću, zanatu i njegovoj umjetničkoj transcendenciji, majstoru i njegovu pomagaču, - pitanjima koja se prelamaju kroz osebuju no kiparovo djelo nastalo na razmeđu vječne raspre o originalnosti i epigonstvu.

Ključne riječi: Šime Dujmović, Ivan Meštrović, kiparstvo, Hvar

Hvarski kipar Šime Dujmović (1887.-1968.) dijeli sudbinu onih naših umjetnika u nesretnim vremenima i nesklonim okolnostima kojima je osobna zatajnost i stajanje po strani od „buke i bijesa“ likovnih trendova i velikih umjetničkih gesta priskrbilo uglavnom zaborav, čak i u radijusu male hvarske sredine kojom je egzistencijalno omeđen. Ili riječima Dejanire Burmas Domančić, kustosice Muzeja hvarske baštine, koja radi na budućoj kiparovo retrospektivi: „Hvar kao kulturna provincija i Dujmovićeva narav zakinuli su jednu potencijalno snažnu kiparsku karijeru koja je u njegovom neospornom talentu i izvrsnoj naobrazbi imala odlične temelje.”¹ Dujmović je tako gotovo ogledan primjer stjecaja negativnih okolnosti uz sudjelovanje usuda samoizolacije i, govorilo se u njegovu Hvaru, osobenjaštva, koji su ga izuzeli iz korpusa domaće likovne umjetnosti (ne bilježi ga čak ni, prema marginalnim pojedincima i pojavama, blagonaklona *Hrvatska likovna enciklopedija*). S druge strane sjena velike Meštrovićeve umjetnosti, odnosno podređivanje izvedbi njegovih djela u statusu klesara, dodatno je

zapriječila njegovu individuaciju i svela ga na izvođača tuđih zamisli. O tome i sam Dujmović svjedoči u pismu o izgradnji mauzoleja obitelji Račić u Cavtatu (Gospa od anđela), gdje svoju ulogu u potpunosti podređuje Meštrovićevim idejama koje on samo provodi u djelo. Pišući Vesni Barbić o svom i udjelu drugih pomoćnika pri radu na Mauzoleju, mada je radio na najvažnijim dijelovima arhitektonske plastike („Razapeti Krist“, „Polaganje Krista u Grob“, „Madona s djetetom“, glavama kerubina i drugim dekorativnim elementima), Dujmović navodi da je on „fizički pomoćnik pri izradi modela koje je meštar svojom rukom izvajao, dok sam ja samo ilovaču nabacivao i pomagao činit gerist te na koncu odlijati u gips.”²

Dujmovićevi kiparski počeci vezani su uz rodni Hvar, gdje kao dječak s ocem radi na poslovima obrade kamena i klesanju. 1910. godine upisuje Carsku akademiju likovnih umjetnosti u Beču gdje i diplomira 1914. godine, i prvi put s tri skulpture, kojima se potom gubi trag („Suglasja“, „Moja majka“, „Bol čovjeka“), izlaže na zajedničkoj izložbi 1917. godine. No svi se

slazu da je njegov boravak u Beču i nadahnjivanje bečkom secesijom bilo presudno u istoj mjeri kao i Meštrovićevim „herojskim motivima” iz vremena stvaranja ideje o nacionalnom izrazu u umjetnosti pred Prvi svjetski rat i tijekom njega. No kako su obojica praktički vršnjaci i Beč im je mjestom prvog susreta, jasno je da zajednički participiraju u bečkoj struji secesijske umjetnosti, a kasnije će se pokazati da je umjetnost *art decoa*, kao derivat secesije, odredila i ideju *gesamkunstwerka* cavtatskog mauzoleja, gdje je Dujmović angažiran kao jedan od najpouzdanijih Meštrovićevih pomoćnika.³

Kako nas izvještava Dujmovićev biograf Marinko Petrić, nakon Beča, kratkog boravka u Italiji i vremena Prvoga svjetskog rata, vraća se u Hvar „gdje do Drugog svjetskog rata stvara svoje glavne radove - mahom spomeničke projekte prožete mitologijom nacionalnog oslobođenja i nacionalne prošlosti: ‘Svetovid’, ‘U obrani domovine’, ‘Vila Velebita’, ‘Kipar na djelu’, ‘Umirući Krist’ itd. i jedini realizirani spomenik - ‘Izvor novog



1. Šime Dujmović, *Izvor novog života* (Česma oslobođenja), kamen, 1927., izvorni smještaj 1927. godine, grad Hvar (izvor: Muzej hvarske baštine, Hvar, foto: M. Petrić)

Šime Dujmović, *Source of New Life* (Fountain of Freedom), stone, 1927 (the original location in 1927, the town of Hvar)



2. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927., reljefi podnožja (foto: V. Srhoj)

Šime Dujmović, *Source of New Life*, stone, 1927 (reliefs on the base)

života’ - alegorijski prikaz buđenja domovine.”⁴ Dakle, dvadesetih godina, točnije 1921. i 1922., Dujmović radi za Meštrovića u njegovoj dubrovačkoj radionici i u klausturu Franjevačkog samostana u Cavtatu, izvedeći od svih njegovih suradnika najvažnije skulpture za mauzolej obitelji Račić u Cavtatu: „Polaganje Krista u grob”, „Raspeće” i „Gospu” za oltarni prostor. Dujmović će i poslije raditi za Meštrovića, primjerice u Zagrebu „Amora i Psihu” i splitsku „Ženu s harfom” (1928.), te opet u Splitu 1931. spomenik „Zahvalnosti Francuskoj” (postavljen na Kalemegdanu u Beogradu), i spomenik „Neznanog junaka” za Avalu 1936. godine (tada je za Meštrovića izveo i karijatu s prikazom Crnogorke). Meštrović mu je, s druge strane, omogućio podučavati neko vrijeme na zagrebačkoj Akademiji obradu kamena.

U vrijeme nakon Drugoga svjetskog rata, kada je napustio zahtjevnije kiparske realizacije i prehranjivao se radom u polju, zidarstvom i izradom nadgrobnih spomenika, te ponekim skromnijim kiparskim rješenjem kao što je bila spomen-kosturnica palim borcima na Batariji u Hvaru i još poneko djelo na temu partizanskog pokreta, Meštrović ga je još jednom uposlio, i to između 1958. i 1961. godine na izradi „Gospe Petropoljske” za Drniš, Dujmovićeve posljednje važnije kiparske realizacije.⁵ To je reprezentativno djelo, kako saznajemo od hvarskih kroničara, izrađivao u Hvaru, a „za



3. Šime Dujmović, *Kraljica Jelena (mudrost i prosvjeta) i kralj Petar Karađorđević (junaštvo)*, kamen, 1927. (foto: V. Srhoj)

Šime Dujmović, Queen Jelena (Wisdom and Education) and King Peter Karađorđević (Valour), stone, 1927



4. Šime Dujmoović, *Bijes i sućut (lijevo), Bogostovlje i uprava (desno)*, kamen, 1927. (foto: V. Srhoj)

Šime Dujmović, Rage and Compassion (left), Faith and Government (right), stone, 1927

izradu je upotrijebljen brački kamen iz Postira.⁶ No u svima tim radovima za Meštrovića Dujmović je svoje ambicije potisnuo u drugi plan, slijedeći majstorove napatke i podređujući se do potpune zatajnosti velikom uzoru. Meštrovićev kompleks na neki je način zakočio Dujmovićevu individuaciju pretvorivši ga u klesara Meštrovićevih kipova ili realizatora vlastitih skulptura u velikoj mjeri obilježenih majstorovim utjecajem.

Dujmovićevo najambicioznije djelo koje je imalo turbulentnu sudbinu javnog spomenika, nastalo je u dvadesetim godinama. Naime, 1923. godine hvarska je općina naručila od Dujmovića alegorijsku skulpturu za javni prostor. Djelo nazvano „Česma oslobođenja” (sl. 1) dovršeno je i postavljeno na hvarskoj rivi 1927. godine, a danas se kao dio skulpturalnog ansambla pod nazivom „Izvor novog života” u više fragmenata čuva u prostoru Arheološke zbirke i lapidarija „Dr. Grga Novak” u Hvaru. Poticaj postavljanju te fontane, kako nas izvješćuje Burmas Domančić, u želji je hvarskih vlasti da se njome obilježi istovremeno izgradnja prvog vodovoda na dalmatinskim otocima 1921., te žeđ za slobodom. Fontana je trebala biti gotova do dolaska Kralja Aleksandra I. Karađorđevića u Hvar 1925. godine, u godini obilježavanja tisućite obljetnice hrvatskog kraljevstva, ali se zbog niza razloga odgodila sve do 1927. godine.⁷

Današnji skulpturalni ansambl sačuvani je dio fontane koju su Talijani demontirali i djelomično uništili 1941. godine, čini se -ponajprije stoga jer su se u njezinu podnožju nalazili reljefi članova kraljevske obitelji Karađorđević (sl. 2). Zanimljivo je da se reljefi kraljice Jelene i kralja Petra Karađorđevića uopće ne registriraju u



5. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927., (Arheološka zbirka i lapidarij „Dr. Grga Novak”, Hvar), 1927. (foto: V. Srhoj)

Šime Dujmović, Source of New Life, stone, 1927, (The Dr Grga Novak Archaeological and Stone Collection, Hvar), 1927



6. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927. (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Source of New Life*, stone, 1927



7. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927. (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Source of New Life*, stone, 1927

dijelu tiska kao portreti, nego samo kao alegorijske figure (sl. 3). Tako nas zagrebački *Svijet* izvješćuje da je ženski lik s bakljom u ruci božica mudrosti i prosvjete koju obuhvaća muški lik kao simbol naroda željnog prosvjete. A portret zrelog muškarca ne spominje se kao portret kralja Petra već kao alegorija junaštva koju lovorom slave kiti žena u njegovu podnožju. Ostala dva reljefa prikazuju bogoštovlje i politiku u liku starca prema kojemu ruke širi mladi ženski lik koji simbolizira nadu, te bijes i sućut s likom srditog mladog čovjeka stisnutih šaka čije obraze miluje ženski lik sućuti koji se tumači kao strpljivost naroda (sl. 4).⁸ Puna skulptura na vrhu fontane sastoji se od alegorijskoga ženskog lika koji predstavlja domovinu, koju poljupcem oživljava genij slobode (prema navodima tadašnjeg tiska riječ je o geniju izginulih duša) izvlačeći je iz sužanjstva koje simbolizira zmaj u podnožju figura. No i prije njegova uklanjanja iz javnog prostora kip je kritiziran zbog golotinje ženskog lika, pa je Dujmović morao stiliziranim grudnjakom prekrivati obnažene grudi domovine. Ni nakon Drugoga svjetskog rata, međutim, kip nije vraćen na svoje mjesto, o razlozima čega se može samo nagađati. Nove vlasti, vjerojatno, opet iz političkih razloga, nisu smatrale djelo podobnim



8. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927., detalj (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Source of New Life*, stone, 1927 (detail)



9. Šime Dujmović, *Izvor novog života*, kamen, 1927., detalj, (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Source of New Life*, stone, 1927 (detail)

za javnost, jer je nastalo u slavu prve Jugoslavije, mada Dujmović nije na svoju skulpturu lijepio nikakve ideološke oznake (izuzmemo li reljefe kraljevske obitelji koji i tako djeluju više kao alegorijske figure), a simbolika je izrazito secesijski univerzalna, s anđelima, zmajevima, alegorijskim likovima. No ipak Dujmovićev rad, tj. glavna grupa, izložen je 1945. na Dalmatinskom festivalu u Splitu, sada u funkciji slavljenja oslobođenja zemlje od fašizma (N. Burmas Domančić).

U stilskom pogledu, ako je i ta skulptura nastala u ozračju Meštrovićevih herojskih tema, ipak je zamjetniji secesijski moment u onoj njegovoj prijelaznoj fazi koja kao da, u konačnici, navještava ekspresionizam. Naravno, kao i kod Meštrovića, djelo je najvećma *artdecoovsko*. Otprilike u onom smislu, koji u analizi tog stila na primjeru Meštrovićeva prevladavanja secesije, navodi Lida Roje Depolo. Pritom se forma reljefa ističe



10. Šime Dujmović, *Krist*, kamen, 1940./41. (foto: V. Srhoj)
 Šime Dujmović, *Christ*, stone, 1940-41



11. Ivan Meštrović, *Raspelo*, reljef u kapeli Raspetoga Krista, gips, 1922.
 (izvor: izložba Ivan Meštrović, *Gospa od Anđela - Mauzolej obitelji Račić*, Cavtat, 1920.-1922., Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2008., foto: B. Cvjetanović)
 Ivan Meštrović, *Crucifixion*, relief in the chapel of the Crucified Christ, plaster, 1922

kao idealna u elaboraciji plastike cavtatskog mauzoleja, tog najranijeg i jedinog cjelovitog umjetničkog djela *art déco*a u hrvatskoj umjetnosti,⁹ budući je u njemu „sva (je) plastika u formi reljefa, osim dvije pune plastike. A reljef je posebno pogodan za sve *art déco* stilske osobine, a to su dekorativnost, simetričnost i linearnost, što proistječe iz njegove povezanosti s arhitekturom.”¹⁰ Već opisani reljefi su, dakako, prisutni i u podnožju središnje skulpture Dujmovićeve „Česme oslobođenja”.

Ekspresivnost Dujmovićeva skulpturalnog ansambla ogleda se u pretjeranoj distorziranosti anđela slobode kojemu je prignuti gornji dio tijela anatomski neuvjerljiv, otprilike onoliko koliko su neuvjerljivi/pretjerani već pravi ekspresionistički kipovi njegova prijatelja i suradnika na cavtatskom mauzoleju, Jurja Škarpe, jedinoga našeg ekspresionističkog kipara koji se u potpunosti oslobodio „simbolizma, secesije i literarnih predložaka svojstvenih domaćem ekspresionizmu u njegovim začecima.”¹¹

Ako se zanemare prestilizirani položaji ruku alegorije domovine i genija slobode kao ustupak *artdecoovskoj* pomodnoj stilizaciji, u oči najviše upada upravo glava



12. Ivan Meštrović, *Raspelo*, reljef u kapeli Raspetoga Krista, gips, 1922. (izvor: izložba Ivan Meštrović, *Gospa od Anđela - Mauzolej obitelji Račić*, Cavtat, 1920.-1922., Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2008., foto: B. Cvjetanović)
Ivan Meštrović, *Crucifixion, relief in the chapel of the Crucified Christ, plaster, 1922*

i vratni dio krilatog mladića koji iz profila djeluje anatomski iščaćeno u prignuću prema ženskom liku, a koje ne slijedi i položaj ruku, neprirodno poravnat s krilima koja, opet, djeluju kao nakalemljena aplikacija a ne organski srasli dio.

No upravo je ta skulptura afirmirala Dujmovića kao kipara koji izlazi iz sjene Meštrovićeva famulusa, odnosno pukog izvođača Meštrovićevih zamisli. Iako pretjerana i patetična u kretnjama likova, ona ipak nije puna one paroksističke snage koja izbija iz Meštrovićevih vidovdanskih junaka i genija, nego je secesijski kontemplativna u nježnom dodiru zaljubljenih (domovina i genij slobode), a krilati zmaj je poput heraldičke figure koja nije tu da bi pridonijela žaru borbe za tijelo domovine, nego kao „skamenjeni” poraženi simbol sužanjstva, ili, kako navodi anonimni tekstopisac u *Svijetu*, „neprijatelja našeg naroda”.¹² No, koliko god Dujmovićeva skulptura podsjećala na ljubavni koloplet Amora i Psihe prije negoli na borbu za oslobođenje potlačene domovine, ipak je i ona primjer u vremenu (pa i kod Meštrovića) općeg povratka mitu, koji stupa



13. Šime Dujmović, *Krist*, kamen, 1940./41., detalj, (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Christ, stone, 1940-41 (detail)*

na mjesto, kako bi Matoš rekao, „dokumentarne gospođe historije”. Naglašavajući tadašnju borbu za identitet nacionalnog bića u novostvorenoj državi, Miodrag B. Protić prepoznaje upravo tu osobinu naših umjetnika: „obraćajući se tradiciji - obratili su se mitu. Jer u odnosu na stvarnu povijest, tradicija je uvijek stilizirana; događaji i ličnosti u njoj dobijaju obrise savršenog”.¹³ Opisujući taj meštrovićevski kompleks domaće umjetnosti, Protić posredno karakterizira i Dujmovića u smislu nemoći „kolektivnog pamćenja da sačuva događaje i historijske individualnosti osim ukoliko ih ne preobrazi u arhetipove, odnosno poništi sve njihove povijesne i lične osobenosti.”¹⁴ Ni kod Dujmovićeve „Česme oslobođenja” nećemo tako naći povijesnu priču, nego mitsku transpoziciju i alegoriju domovine kao kuće sagrađene u eternoj vječnosti, a ne u materijalnom prizemlju stvarnih događaja. No stilski uspoređujući Meštrovića i Dujmovića, za potonjeg se ne može reći ono što je dobro dijagnosticirao Božidar Gagro, da kod našeg velikog kipara „dijalog sa Rodenom nikada nije trajno iščezao”.¹⁵ Dujmovićeve „rodenizam”



14. Šime Dujmović, *Krist*, kamen, detalj, 1940./41. (foto: V. Srhoj)
 Šime Dujmović, *Christ*, stone, 1940-41 (detail)

nije, kao na Meštrovićevu „Zdencu života” (1905.), nikada poprimio osobine koje bi ga udaljile od secesijske predodređenosti (naravno, u Dujmovićevu slučaju uvijek možemo govoriti o stilskoj apstinenciji koja onda ne proizvodi stilogene učinke), a teško da bi o njemu i mogli govoriti kao o nečemu dovoljno prepoznatljivom. Prije bi se Dujmovićeva česma mogla povezati s jednim drugim kolosalnim primjerom secesijsko-*artdecoovskog* paroksizma u domaćoj umjetnosti, „Pobjedom slobode” (1918.) Branislava Deškovića. Svojevremeno im je isto pretjeravanje s prenapregnutim gestama (kod Deškovića još i dinamički energizirano) koje prati pomodna stilizacija, secesija pretvorena u ornamentalni dekor, a heroizam u teatralnost. No za razliku od Deškovića koji spaja heroizam i secesionizam Meštrovića i „Medulića” u, kako ga naziva Božena Kličinović, „herojsku-secesiju”,¹⁶ Dujmović secesiju intimizira, pripitomljuje do ljubavne alegorije. Nakon uklanjanja za talijanske uprave, Dujmovićev kip nije se vratio na hvarsku rivu ni za novih jugoslavenskih vlasti, nego je ostao u jednoj privatnoj konobi, kako nas izvješćuje Tin Kolumbić u Slobodnoj Dalmaciji.¹⁷

Iako nevelik i često okrenut zanatskoj strani izvedbe bez velikih kreativnih ambicija i želje za autorskim isticanjem, Dujmovićev je opus rasut pretežno na prostoru otoka,¹⁸ pa se događa da povremeno bude otkriven i neki nepoznati rad, o kojemu marni skupljači baštine znaju izvijestiti i u novije vrijeme, kao što je svojedobno bio slučaj s otkrićem Dujmovićevih prvih dječjačkih radova.¹⁹ Ono što je od nevelika Dujmovićeva autorskog opusa ostalo kao njegov (re)prezentativni dio čuva se danas u Muzeju hvarske baštine, a u nakani

izlaganja njegova opusa u rodnom Hvaru, tj. pripremi izložbe, Muzej je krenuo s restauracijom dviju gipsanih skulptura povjerivši taj posao mladom hvarskom kiparu Ozrenu Radovanoviću. Tim povodom Tin Kolumbić se osvrnuo na odavanje počasti hvarskom kiparu od strane „dobrog duha” hvarske baštine, Nike Dubokovića Nadalinija, koji je godinu dana pred Dujmovićevu smrt 1967. godine, a povodom 80. godišnjice kiparova rođenja, za njega priredio svečani prijam u hvarskom hotelu Amfora.²⁰

Dakle, uz „Česmu oslobođenja”, hvarski muzej čuva i druga djela važna za rekonstrukciju Dujmovićeva opusa. Tu je ponajprije poznati Dujmovićev visoki reljef Krista (sl. 10) okrunjenog trnovom krunom i vezanih ruku (danas u lapidariju Arheološke zbirke „Dr. Grga Novak” Muzeja hvarske baštine u Hvaru), koji neodoljivo podsjeća na visokoreljefno rješenje „Raspela” (sl. 11) iz kapele Raspetoga Krista (1922.) u mauzoleju obitelji Račić gdje je za Meštrovića radio i sam Dujmović. Izvedba Meštrovićeva „Raspela” se u izvedbenom smislu atribuirala upravo Dujmoviću, pa se sličnosti između toga i Krista kojega za sebe potpisuje Dujmović 1940./41. godine, itekako vide. Oblikovanje torzalnog dijela Kristova tijela vrlo je slično s gotovo istovjetnim rješenjem završetka rebara prema udubljenom ošitu na način stiliziranog arkadnog presvođenja. Mišićni volumen ruku s prstima koji su kod Dujmovićeva Krista doduše izduženiji ali slične stiliziranosti na način *art décoa*, perizoma istog oblika u oba rješenja, te naglašena koščatost koljena i na jednak način riješena stopala kao jedan od najboljih detalja na obje skulpture, kao da potkrjepljuju uvid da je i Meštrovićevo „Raspelo” većim dijelom poprimilo osobine Dujmovićeva načina. Pridoda li se tome karakteristično



15. Šime Dujmović, *Krist*, kamen, detalj, 1940./41. (foto: V. Srhoj)
 Šime Dujmović, *Christ*, stone, 1940-41 (detail)

Dujmovićevo zabacivanje glave u stranu i njezino klonuće prema ramenu, onda su ta rješenja posebno upadljiva. O toj zanimljivosti gdje utjecaj izvođača prevagne nad onim majstora koji koncipira i potpisuje rad, pišu i ondašnje novine. Kritički intoniran tekst u *Dubrovniku* 1922. godine, ističe upravo tu osobinu cavtatskog raspela, naglašavajući da se tu više vidi ruka izvođača u kamenu nego Meštrovićeva. Time se pitanje velikog autorstva Ivana Meštrovića i „stilski nezamjetnog” utjecaja njegovih manualnih pomoćnika relativizira, kako su to zamijetili i tadašnji kritičari, o čemu svjedoči i bilješka Ljiljane Čerine koja članak nepotpisanog autora u listu *Dubrovnik*, donosi u izvodu.²¹

Meštrovićev kip „Gospa s djetetom”, smješten u glavnom oltaru mauzoleja obitelji Račić, na kojemu također radi Dujmović, kad se uspoređi s Meštrovićevim skicama, također se razlikuje od Meštrovićeva skiciranog izvornika. Naime, Meštrović na skici oblikuje lica Gospe

i Krista geometrijskim oštrim rezanjem kontura, gotovo na način Alekseja Javlenskoga, a Dujmovićeva izvedba znatno razmekšava konture i humanizira crte lica. Može li se i na tom primjeru ponovno relativizirati konačan izgled skulptura koje različito izgledaju u skicama majstora i u konačnici izvođača? Ili ideator kipa ima sva prava na skulpturu a šegrt koji u konačnici možda i bitnije preinači prvotnu skicu, baš nikakvih zasluga, utopljen u anonimnost manualne izvedbe? No da postoji tek jedna skica Meštrovićeve Gospe (ona zavedena pod brojem 18 u katalogu izložbe o Mauzoleju iz 2008. godine u Gliptoteci), dileme oko utjecaja na konačni izgled kipa ne bi bilo. Međutim, Meštrović je preinačavao prizor s Bogorodicom na glavnom oltaru Mauzoleja, o čemu svjedoče skice na kojima je majstor preuzeo jedno svoje ranije rješenje, reljef u drvu Bogorodice s anđelima iz 1917. godine. Tako je Bogorodica dobila prekrížene noge i prisniji odnos s djetetom, mada ne u onoj mjeri



16. Ivan Meštrović, *Bogorodica s djetetom*, lavirani tuš, 1919./20. (izvor: izložba Ivan Meštrović, *Gospa od Anđela* - Mauzolej obitelji Račić, Cavtat, 1920.-1922., Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2008., foto: B. Cvjetanović)

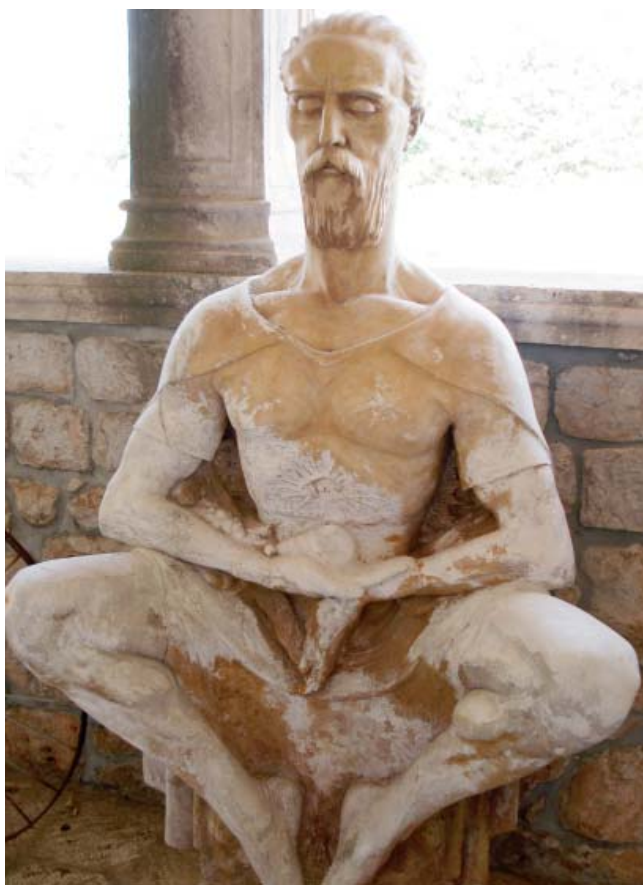
Ivan Meštrović, *Madonna and Child*, wet ink, 1919-20



17. Ivan Meštrović, *Gospa s Djetetom*, gips, 1921. (izvor: izložba Ivan Meštrović, *Gospa od Anđela* - Mauzolej obitelji Račić, Cavtat, 1920.-1922., Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2008., foto: B. Cvjetanović)

Ivan Meštrović, *Madonna and Child*, plaster, 1921

kao na trima dodatnim studijama (pod kat. brojevima 19 i 20 na Izložbi), kojima je Meštrović ispitivao mogućnost igre, odnosno introvertne okrenutosti majke i djeteta sebi. U konačnici je prevladala varijanta, i na gipsanom Meštrovićevom modelu i u Dujmovićevoj finalizaciji u kamenu, negdje između gotovo bizantinske stroge frontalnosti prvospomenutog rješenja u crtežu i ovih posljednjih. U kolikoj je mjeri Dujmovićev doprinos razmekšavanju i humanizaciji lika, čemu je i inače sklon, odredio konačan izgled kipa, ostaje otvorenim pitanjem. Zanimljiv detalj ruku Bogorodice i Krista pokazuje ipak jednu osnovnu razliku između Meštrovića i Dujmovića. Na „Česmi oslobođenja” i ostalim radovima Dujmović, baš kako to zapaža tesktopisac u *Dubrovniku*, prste najčešće shematizira i unificira tako da izgledaju izrazito izduženo i jednako ispruženo, dok Meštrović prste savija počesto i do *artdecoovske* distorzije prisposodobive načinu stiliziranja primjerice pramenova kose ili nabora tkanine. No, unatoč tim razlikama, prsti i kod Dujmovića i kod Meštrovića naglašavaju sličan geometrizam, kojemu je cilj veća dekorativnost a ne organska uvjerljivost, ljepota simetrije a ne prirodna operabilnost tih dijelova tijela.



18. Šime Dujmović, *Svetovid*, gips, nedatirano (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Svetovid*, plaster, undated



19. Šime Dujmović, *Svetovid*, gips, nedatirano, detalj (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Svetovid*, plaster, undated (detail)

Među radovima pohranjenim u Muzeju hvarske baštine zanimljiv je motiv slavenskog boga Svetovida (Svevid; sl. 18). Rijedak motiv u hrvatskoj modernoj umjetnosti Dujmović je oblikovao izvan tradicionalnih kanona. Svetovid se inače prikazuje s četiri glave okrenute na četiri strane svijeta, a simbolika ga vezuje uz proroštvo i ratovanje, putovanje, trgovinu i zaštitu polja, a po nekim tumačenjima njegov je kristijanizirani parnjak Sv. Vid. Dujmovićev „Svetovid” nema nikakvih atributa, poput mača, luka ili roga iz kojega se pije, niti, što je uobičajeno u slavenskoj mitologiji, jaši na konju. Poza u kakvoj ga je zamislio Dujmović više podsjeća na mudraca u položaju za meditaciju. U rukama pridržava plodove, dok mu se u predjelu trbuha razaznaje rastvoreno „treće oko” u suprotnosti s poluspuštenim vjeđama očiju glave. Možda je Dujmović želio stvoriti sinkretičko božanstvo pridružujući slavenskom Svetovidu zaštitnika očiju i vida, kršćanskog mučenika Sv. Vida. Sama figura pati od disproporcije između povelike glave i tijela koje se vizualno sužava do skupljenih nogu, a ni spuštena ramena nisu dobro sljubljena s visokim vratnim stupom i glavom uopće. No, moguće da je Dujmović takvu disproporciju namjerno izveo jer je kip trebao biti na nekom povišenom mjestu gdje bi se, zbog motrišta odozdo, sve dovelo u ravnotežu.²²

Gipsana skulptura „Majka i dijete” (sl. 20) među Dujmovićevim djelima u Hvaru izdvaja se svojim neočekivanim realizmom, bez stiliziranja, secesijskih i *artdecoovskih* detalja. Majka koja doji dijete iskazuje

i onu drugu stranu Dujmovićevih oblikovnih mogućnosti, odterećenih potrebe za stiliziranjem, simboliziranjem, ili oponašanjem Meštrovića. Ako rad i nema stilskih osobina koje bi upućivale na Dujmovićev način, tj. ako to djelo i apstinira od svake stilske opredijeljenosti, radi se o jednom od, u klasičnom smislu, najuravnuteženijih kipova iz njegove radionice. Prirodnost kretnji majke i djeteta, odanost klasičnom idealu renesansne oblikotvornosti, brižna suptilnost majčina izraza, sanjarski izraz mirnog ženstva gotovo prisposodobiv ženskim likovima Francesca Laurane, daje ovom kipu bezvremenost klasične starine. Ali se to isto neće ponoviti na kamenoj bisti „Djevojke” (sl. 21), koja, iako oblikovana na sličan klasicizirajući način, nema tu izražajnu suptilnost. Ta je bista stereotipnija, tj. „ohladenija” do bezličnosti tipskog modela djevojke.

Od fragmentarnih skulptura koje čuva Muzej hvarske baštine tu su još „Kipar na djelu” (sl. 22), „U



20. Šime Dujmović, *Majka i dijete*, gips, nedatirano, detalj (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Mother and Child*, plaster, undated (detail)



21. Šime Dujmović, *Djevojka*, kamen, nedatirano (foto: V. Srhoj)
Šime Dujmović, *Girl*, stone, undated

obrani domovine” (sl. 23, lijevo) i jedan nerazaznatljivi muški torzo (sl. 23, desno) koji u naručju drži jedva naslutiv polegli lik. Cjeloviti izgled prve dvije skulpture donosi nam ilustrirani tjednik *Svijet* u svom osvrtu na Dujmovićevu hvarsku izložbu 1933. godine.²³ Od „Kipara na djelu” sačuvan je dakle samo torzo, ali se i iz njega vidi da je riječ o antikiziranom (mitiziranom) kipu atleta, koji poput grčkog junaka prijanja izradi animalističke teme. Taj se „kreativni sraz” pretvara tako u svladavanje pernate životinje (orla?) koju kipar/atlet obuzdava u boju dlijeta i materijala. Kip „U obrani domovine” također je slabo očuvan (poznat nam je iz reprodukcije u već spomenutom *Svijetu* iz 1933.), nedostaje mu dio poprsja i glava, te podnožje i dio kubure u ruci. I taj kip iskazuje onu realistički



22. Šime Dujmović, *Kipar na djelu*, gips, nedatirano (foto: V. Srhoj)
 Šime Dujmović, *Sculptor at Work*, plaster, undated

deskriptivnu, stilski neutralnu oblikovnost, poput „Majke i djeteta”, koja ne pridonosi Dujmovićevoj stilskoj profilaciji.

Znakovito naslovljavajući jedno poglavlje svoje knjige *Hrvatsko kiparstvo 19. i 20. stoljeća - Klesari Splita i Dalmacije*, Grgo Gamulin dobro je opisao buđenje naše regionalne kiparske tradicije u 19. i na prijelomu prema 20. stoljeću, kao vrijeme pridizanja osviještenog kiparstva iz obrtničke skromnosti, s uvijek neizvjesnim rezultatom. „Zacijelo, krećemo se u prostorima -zanatstva i umijeća, ali nikada se ne zna kada će se na granici pojaviti i umjetnost, a i samo pitanje te granice (između umijeća i umjetnosti) neizvjesno je i ‘mobilno’”,²⁴ zaključuje Gamulin. Ta bi se tvrdnja s velikom sigurnošću mogla primijeniti i na Šimu Dujmovića koji je, potiskujući vlastiti izraz, služeći tradiciji i drugima (Meštroviću), na koncu ispustio priliku da posvjedoči svoje realne mogućnosti. Tom kiparu zamjetne vještine uvijek kao da je u prvom planu bilo po tuđim nacrtima što bolje savladati



23. Šime Dujmović, *U obrani domovine* (lijevo), nenaslovljeno djelo (desno), gips, nedatirano (foto: V. Srhoj)
 Šime Dujmović, *Defending the Homeland* (left), *Untitled Work* (right), plaster, undated

zadatak i prvesti materiju što vjerodostojnijem govoru (radilo se o gipsu ili kamenu), na štetu svoje individualizacije i pečata osobne poetike koja je imala dobre predispozicije s obzirom na savladani *techné*. Dujmovićeva -kiparska potisnutost čini se da je stvar stava (jednako kao i nesklonih okolnosti) prema kiparstvu kao zadatku koji se mora izvršiti u materiji, ne nužno i u umjetnosti koja bi nadilazila umijeće. Rad u sjeni velikog Meštrovića, s kojim se nije ni pomišljao uspoređivati i natjecati, s druge je strane Dujmovića zarobio čak ne u poziciji epigona, nego još neutješnijem položaju običnog klesara koji sebe vidi, kako je jednom spomenuo, kao fizičkog pomoćnika. Ni Dujmovićovo najambicioznije djelo, javna skulptura „Izvor novog života”, nije bilo više od kompilacije secesije, *art décoa* i Meštrovića i, izuzmemo li spomenuto proporcijsko

iščašenje, posvete zavidnom kiparskom umijeću. Ali opet bez većih autorskih ambicija.

U svezi relacije Meštrović - Dujmović, ideatora skulpture i provodioca ideje u tvarnost kipa, postavlja se još jedno dalekosežno pitanje o udjelu tvorca zamisli i manualnog izvođača. Do koje mjere priznajemo isključivo autorstvo djela majstoru koji je na određeni način rada utisnuo oznaku *branda*, dok se njegov manualni udio u radu svodi na sve manju mjeru? Ne govori li udio pomagača na egzemplarnom primjeru mauzoleja obitelji Račić u Cavtatu da je to autorstvo postalo gotovo maglovitom kategorijom, dok su brojne ruke pomagača „kvarile” i preinačavale Meštrovićev način? Može li se u tom smislu i Dujmovićev rad izvući iz sjene velikog meštra, priznajući mu makar onaj dio autorstva gdje je radeći za njega više govorio o sebi?

Bilješke

¹ BURMAS DOMANČIĆ, N., 2010.

² ČERINA, LJ., 2008., 58.

³ Na mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu, pored Dujmovića, radi i Starograđanin Juraj Škarpa, kiparska osobnost također formirana u radijusu Meštrovićeva utjecaja. U izradi kiparskih elemenata Mauzoleja sudjeluju, od domaćih majstora, još Svitoslav Peruzzi, Živko Lukić, Lovro Roguljić, te Talijani Giovanni Ardini, Lucio Baruffetti i stanoviti Grassi.

⁴ PETRIĆ, M., 1980., 3.

⁵ Biografski navodi uzeti su iz opsežnijeg biografskog govora koji je pred umjetnikovom kućom prigodom posthumnog postavljanja spomen ploče 1969. godine, pročitao Davor Domančić. - DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1969., 18-23.

⁶ DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1960., 70.

⁷ BURMAS DOMANČIĆ, N., 2010.: „Polemika se razvija i oko izgleda spomenika, i oko mjesta na kojem će se postaviti, i oko financiranja. Uključena je tadašnja konzervatorska služba na čelu s don Franom Bulićem, arhitekti, gradski vijećnici, Crkva. Ministarstvo voda najprije odobrava financiranje, pa ga ukida, pa opet odobrava, uglavnom oko spomenika nije ništa išlo glatko (...) Svakako je radi ovoga posla naš majstor ostavio posao na Akademiji i vratio se trajno u Hvar 1923.”

⁸ S.G., 1927., 443.

⁹ KRAŠEVAC, I., 2011., 123.

¹⁰ ROJE DEPOLO, L., 2008., 26.

¹¹ SRHOJ, V., 2007., 283.

¹² S.G., 1927., 443.

¹³ PROTIĆ, M., 1982., 30.

¹⁴ PROTIĆ, M., 1982., 31.

¹⁵ GAGRO, B., 1975., 39.

¹⁶ KLIČINOVIĆ, B., 2004., 142.

¹⁷ KOLUMBIĆ, T., 2004., 2: „Zanimljivu priču u vezi s ovom skulpturom doznali smo od arheologa, sveučilišnog profesora iz Hvara dr. Marina Zaninovića. Spomenik slobodi je nakon uklanjanja s rive završio u konobi njegova oca Alviža Zaninovića, koji je prijateljima što su navraćali u njegovu konobu morao objašnjavati tajnu ovoga kipa. Jednom se požalio prijatelju da mu je već dosadilo odgovarati na radoznala pitanja, a on mu je savjetovao: To je lako riješiti. Pokrij kip starim vrećama i više nećeš imati problema. Naravno, Zaninović nije skulpturu prekrpio vrećama, ali ona je dugo bila prekrivena prašinom zaborava i nemara.”

- ¹⁸ U Periodičnom izvještaju Centra za zaštitu kulturne baštine otoka Hvara u broju 16. iz 1969. godine popisana su sva poznata djela Šime Dujmovića i njihov smještaj kao i popis dokumenata i svjedodžbi koje je ostavio za sobom. Niko Duboković Nadalini navodi da je Dujmović i „svojom oporukom stavio na raspolaganje Centru sve radove koje posjeduje u vlastitoj kući”. DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1969., 17.
- ¹⁹ KOVAČIĆ, J. 1999., 147-148.
- ²⁰ KOLUMBIĆ, T., 2004, 4.
- ²¹ „U pogledu Raspeća je primjetiti, da Hristovi prsti, zgrčeni u vrsima, ne odgovaraju Meštrovićevom modelu i njegovoj volji. On ih je htio pružene, priljubljene uz drvo križa, a vajar koji ih je iz modela u kamen prenio, preinačio im je položaj iz tehničkih razloga. Nadalje uočava se se kako je Kristova glava okrenuta prema lijevom ramenu, a time prema sjevernom prozoru, te je zbog nedovoljnog prodora dnevnog svjetla, izražajnost njegova lica nevidljiva.” ČERINA, LJ., 2008., 53.
- ²² Fotografija „Svetovida” reproducirana u zagrebačkom listu *Svijet* 1933. godine, povodom Dujmovićeve izložbe te godine u Hvaru, ukazuje upravo na tu mogućnost jer je snimka napravljena iz podnožja kipa na povišenom podestu. Taj kip (u nepoznatom materijalu) također je bogatiji detaljima i cizeliraniji od onoga gipsanog koji se čuva u Muzeju hvarske baštine.
- ²³ ***, 1933., 252.
- ²⁴ GAMULIN, G., 1999., 43.

Literatura

- BURMAS DOMANČIĆ, N., 2010. - Nira Burmas Domančić, Šime Dujmović - kipar kojega smo zaboravili, *Kruvenica*, 12, Hvar.
- ČERINA, LJ., 2008. - Ljiljana Čerina, Saznaj tajnu ljubavi, riješit ćeš tajnu smrti i vjerovati da je život vječan, Katalog izložbe, Gliptoteka HAZU / Galerija I., Zagreb.
- DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1960. - Niko Duboković Nadalini, Rad kipara Šime Dujmovića, *Bilten Historijskog arhiva komune hvarske*, 2, Hvar, 70.
- DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1969. - Niko Duboković Nadalini, Akademski kipar Šime Dujmović (1887.-1968.), *Periodični izvještaj Centra za zaštitu kulturne baštine komune hvarske*, 16, Hvar, 18-23.
- DUBOKOVIĆ NADALINI, N., 1969. - Niko Duboković Nadalini, Akademski slikar majstor Šime Dujmović, *Periodični izvještaj Centra za zaštitu kulturne baštine općine hvarske*, 16, Hvar, 17.
- GAGRO, B., 1975. - Božidar Gagro, Hrvatska skulptura građanskog perioda, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, Katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 33-43.
- GAMULIN, G., 1999. - Grgo Gamulin, Klesari Splita i Dalmacije, u: *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. Stoljeća*, (ur.) Milan Mirić, Zagreb, 43-45.
- KLIČINOVIĆ, B., 2004. - Božena Kličinović, Secesija u hrvatskom kiparstvu, u: *Secesija u Hrvatskoj*, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb, 136-143.
- KOLUMBIĆ, T., 2004. - Tin Kolumbić, Kad će izložba Šime Dujmovića?, u: *Slobodna Dalmacija*, 3. veljače 2004., 4.
- KOLUMBIĆ, T., 2004. - Tin Kolumbić, Sloboda nikad dočekana, u: *Slobodna Dalmacija*, 21. prosinca 2004., 2.
- KOVAČIĆ, J., 1999. - Joško Kovačić, Dvije dječake skulpture Šime Dujmovića, *Periodični izvještaj Centra za zaštitu kulturne baštine komune hvarske*, 163, Hvar, 147-148.
- KRAŠEVAC, I., 2011. - Irena Kraševac, Hrvatsko kiparstvo u doticaju s art decoom, u: *Art deco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb, 119-141.
- PETRIĆ, M., 1980. - Marinko Petrić, Šime Dujmović, akademski kipar (Hvar, 2. 7. 1887.-26. 1. 1968.), *Periodični izvještaj Centra za zaštitu kulturne baštine komune hvarske*, 119, Hvar, 3.

PROTIĆ, M., 1982. - Miodrag B. Protić, *Skulptura XX. veka*, Jugoslavija / Spektar / Prva književna komuna, Beograd-Zagreb-Mostar, 27-34.

ROJE DEPOLO, L., 2008. - Lida Roje Depolo, *Gospa od anđela - mauzolej obitelji Račić u Cavtatu*, Katalog izložbe, Gliptoteka HAZU / Galerija I., Zagreb.

S. G., 1927. - prof. S.G., *Spomenik oslobođenja na obali luke Hvara*, *Svijet*, 15, Zagreb, 443.

SRHOJ, V., 2007. - Vinko Srhoj, *Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31, Zagreb, 283-296.

***, 1933., ***, *Izložba kipara Šimuna Dujmovića*, *Svijet*, 13, Zagreb, 252.

Summary

Between Originality and Imitation - the Case of Šime Dujmović, a Sculptor in the Shadow of Meštrović

Šime Dujmović (1887 - 1968), a sculptor from Hvar, is an almost unknown and unrecognized artist in the sphere of Croatian art. If one is aware that he created most of his 'oeuvre' as the executor of numerous statues conceived by Ivan Meštrović, and that he considered himself merely a technical assistant to the great master, the silence surrounding Dujmović's name can be seen to be partly his fault, due to the fact that he never emphasized his share in this work, and did not attempt to 'bring into question' Meštrović's art by individuating his own style. By abstaining from a personal style and manner, which might have taken him on the journey to sculptural individuality, Dujmović's status in Croatian sculpture was lower than his ability deserved. It seems that, to this considerably skilled sculptor, it was more important to follow other people's designs and carry out a given task to the best of his abilities, transforming matter into the most appropriate expression, at the expense of his own poetics which, considering his mastery of the *techne*, had much potential. Dujmović's repression of his sculptural talent seems to be rooted in his attitude towards sculpture as a task which had to be carried out in a given material, not necessarily as a work of art which would have surpassed craftsmanship (although it is also rooted in the unfavourable circumstances of his life). Writing about the nineteenth- and twentieth-century sculptors and carvers of Split

and Dalmatia, Grgo Gamulin described a plethora of obscure figures who shaped the Croatian sculptural tradition at the turn of the century when sculpture started to elevate itself with a new consciousness, leaving behind the modesty of craftsmanship but for an always uncertain destination. 'Certainly, we find ourselves in the area of craftsmanship and skill, but one never knows when art will appear on that boundary, and the very question of that boundary (between craftsmanship and art) is uncertain and "mobile", Gamulin concluded. This statement can largely be applied to Šime Dujmović, who repressed his own expression and, by following tradition and other sculptors (Meštrović), in the end missed his opportunity to demonstrate his real abilities. Nonetheless, a small number of his works, such as his most ambitious project, the public sculpture *Source of New Life*, demonstrate that he did attempt to be individual, but from the wrong angle, that of the perfection of technical skill. Even if this sculpture was nothing more than a compilation of art nouveau, art deco and Meštrović, it confirmed that Dujmović was a master sculptor with enviable sculptural skill and that this technical ability had once again obstructed his path to individual expression. Not even in this most ambitious of his works were his authorial aims put first; instead, they were eclipsed by his skill in carving after models instead of shaping his own recognizable stamp.

This paper deals with some of his other sculptures (*Svetovid, Mother and Child, Sculptor at Work, Defending the Homeland*) but it also highlights his contribution to the sculptural physiognomy of the mausoleum of the Račić family, in which Dujmović executed his most difficult works for Meštrović (*The Crucified Christ, The Entombment, Madonna and Child*, cherubim heads and other decorative elements). The paper also mentions other numerous works on which Dujmović worked for Meštrović (*Amor and Psyche, Woman with a Harp*, the monuments *Gratitude to France, To the Unknown Hero*, and *Our Lady of Petropolje*). Through an evaluation of the contribution assistants made on projects for master sculptors such as Meštrović, and a consideration of the recognizability of his 'hand' in the final appearance of the work, a question emerges which touches on the heart of the relationship between Meštrović and Dujmović: what is the ratio between the creator of the idea and the manual assistant in its execution? Can authorship

be 'boiled down' to the conception of a work of art, or should some credit also be given to the assistants who frequently 'spoiled' or altered the master's style? By considering the case of Dujmović, this paper provides answers by giving specific examples of cases in which an assistant's contribution is significant and unmissable, without expressing an individual style. A rhetorical question which poses itself here is whether in such a manner Dujmović's work (but also, more generally, the work of other numerous assistants and colleagues in the workshops of master sculptors anywhere) could be taken out of the shadow of the great master by acknowledging at least that part of his authorial input in which he spoke about himself while working for the master sculptor.

Keywords: Šime Dujmović, Ivan Meštrović, sculpture, Island of Hvar