

ТИЈАНА БОРИЋ

УМЕТНИЧКИ ОПУС
ИВАНА МЕШТРОВИЋА
У ДВОРСКОМ КОМПЛЕКСУ
НА ДЕДИЊУ

Уметнички опус Ивана Мештровића био је тема импозантног броја студија, научних радова, скупова и округлих столова, као и стручних текстова, монографија и периодичких публикација. Вајар ретке уметничке интелигенције, неприкосновени љубимац публике и суверена Краљевине Југославије, није престајао да својим уметничким делима континуирано буде у средишту интересовања стручне и шире јавности, као и непресушна жижа домаће и стране критике. Специфична затвореност и неприступачност Дворског комплекса на Дедињу и статус „зобрањеног града“ који је Дедиње имало након Другог светског рата, током читаве друге половине двадесетог века, условили су да „дворски“ опус Ивана Мештровића буде недовољно истражен и публикован. Имајући у виду сложеност и дубину теме, распарчаност и непотпуност архивских извора и грађе за разумевање настанка дела из ликовне збирке Краљевског и Белог двора на Дедињу, овај рад нема циљ да исцрпи све аспекте комплексних друштвених, политичких и културних значења уметничких дела Ивана Мештровића која се у овом специфичном окружењу налазе. Главни циљ овог рада јесте да се на једном месту обухвате и представе скулптурални и архитектонски радови које је Иван Мештровић остварио на дедињском дворском комплексу, или које је краљ Александар откупио од поменутог аутора за своје владарско седиште, с посебним освртом на природу и значај одабира ових уметничких дела.

Уметност Ивана Мештровића, а посебно његов опус који је везан за официјелно седиште владара, било у виду званичних наруџбина било у виду откупа, не може се разумети изван идеологије интегралног југословенства која почива на уверењу да су југословенска раса, нација, култура и политичка заједница нешто јединствено и аутентично. Државна и културна политика Краљевине СХС, а затим и Краљевине Југославије, заснивале су се управо на механизму



Сл. 1. Панорамски фотографски снимак Краљевске резиденције на Дедињу из 1933. године

етничког унитаризма, односно на негирању било какве културне, историјске или етничке посебности Јужних Словена и износиле су у први план јединствени расни тип, југословенски. Овај механизам фундаменталан је за разумевање архитектуре краљевског резиденцијалног комплекса као идеалног животног простора за идеалног Југословена. Мештровићеве скулптуре у овом амбијенту функционишу као уверљиве визуелне потврде племенског јединства, моралног дигнитета и аутентичности – свих оних жељених атрибута југословенске нације и њене културе.

Краљевски комплекс династије Карађорђевић заузима врх Дедињског брега и обухвата око шездесет и пет хектара земљишта које је краљ Александар Први откупио од српске Патријаршије својим личним средствима непосредно уочи женидбе с румунском принцезом Маријом, 8. јуна 1922. године.¹ Позиција резиденцијалне палате, коју је монарх лично одредио, стратешки је одабрана на највишој коти Дедињског брега тако да се краљевски дом може сагледати из различитих делова града, а уједно представља и изванредни видиковац на средиште и околину престонице.² Непосредну околину Старог двора на Дедињу сачињавају идилични парковски простори с каскадним терасама, дрворедима, фонтанама, павиљонима, монументалним степеништима и базенима (сл.1)³. Многобројни савременици писали су о краљевом нарочитом интересовању за архитектуру па не чуди податак, штавише потпуно је очекиван, да је у изради аркадијске слике краљевског резиденцијалног комплекса, поред бројних градитеља, декоратера, сликара и инжењера, улогу идејног творца преузео управо сам краљ Александар:

„Његово Величанство Краљ Александар I још као млад показивао је много интереса за уметност уопште, а како је по дужности имао да доврши и задужбину

свога узвишеног оца то је за архитектуру имао нарочиту љубав. [...] Све ове грађевине у овом доста великом етаблиману [Дворском комплексу] рађене су уз директно и перманентно суделовање Њ. В. Краља како у распоредима самих зграда и фасадама, тако и у унутрашњим распоредима и декорацијама.“⁴

У том огромном подухвату да се од новоствореног дедињског комплекса, кроз синтезу архитектуре и идиличног пејзажа, створи софистицирана сликовита представа југословенског идентитета, одлучујућу и утицајну улогу имао је краљев блиски пријатељ и дворски уметник Иван Мештровић.⁵ Пријатељство краља Александра и Ивана Мештровића трајало је готово пуне три деценије и оставило је видног трага у корпусу уметничких дела Краљевске збирке. Симптоматично је да су током последње две године владавине краља Александра готово све Мештровићеве скулптуре наручене и постављене већином у Дворски парк, дакле, на отвореном простору, којем је приступ био лимитиран, али одакле су се могле лако сагледати.⁶ Изражајна и сугестивна уметност Ивана Мештровића чинила је веома

Сл. 2. Ваза са коњаницима стрелцима, бронза



важну виталну карику у потврди комплексне идеологије југословенства, која је у овом периоду била озбиљно пољуљана. Идеали искреног југословенства у четвртој деценији двадесетог века били су покопани. Тридесете године отпочеле су диктатуром краља Александра, присилним наметањем југословенства, економском кризом и погоршањем општих услова живота. У време политичке нестабилности и међуетничких трвења који су паралисали читав друштвени живот, архитектура и нарочито јавна скулптура, којима су иманентне одлике непосредна комуникација, сликовита реторика и масовна пропаганда, биле су есенцијална средства у рукама власти за визуализацију апстрактног идеала заједнице Југословена, „симулакрум жељеног јединства нације и државе“.⁷

Позиције парковских скулптура Ивана Мештровића, једног од водећих апологета идеологије југословенства, унутар Дворског комплекса стратешки су одређене баш почетком четврте деценије двадесетог века. Распоред и иконографија ових дела била је далеко од насумичних и арбитрарних избора. Архивска документација

Сл. 3. Ваза са жетеоцима, бронза



и неколики сачувани мемоари недвосмислено сведоче о томе да су главну реч у конципирању архитектуре и скулпторских детаља у Дворском комплексу на Дедињу имали лично краљ Александар и његов одани саветник и главни архитекта, руски академик Николај Краснов.⁸

На западној тераси Краљевског двора, такозваној тераси рата и мира, биле су формиране две алеје, једна сеновита са дрворедом и друга сунчана са грмовима ружа. Ове алеје водиле су према југу до мало повишене платформе до које се стизало двама степеницама, које су у врху фланкирале две Мештровићеве декоративне бронзане вазе (сл.2 и сл.3).⁹ Овакве две истоветне вазе у мермеру Иван Мештровић урадио је 1909. године највероватније за врт свог озбиљног и имућног мецене и великог поштоваоца Карла Витгенштајна, бечког нафтног магната, чији су откупи осигурали уметнику како афирмацију тако и много значајнију материјалну егзистенцију, односно омогућили његова студијска путовања у Рим, а потом и Париз.¹⁰ На основу сачуваних плаћених рачуна Мештровићу знамо да је краљ Александар поручио изливање ваза у бронзи почетком 1933. године.¹¹ У сугестивном плитком рељефу представљени су с леве стране стрелци – коњаници а са десне жетеоци. У публикацији о комплексу дворова на Дедињу, информативном водичу Милована Ивановића, ови рељефи су протумачени као симболи снаге и богатства новостворене државе.¹² Међутим, време наручивања ваза и одабир њихове првобитне позиције, непосредно испред улаза на платформу која отвара величанствен поглед ка Авали и споменику Незнаком јунаку указује нам на дубље значење тих рељефа. Архаизована стилизација фигуралних представа ове строге плитке пластике и специфична иконографска решења (плошност, линеарност и репетиција), асоцирају на архајску грчку пластику и рељефне фризове који су одувек изражавали дорски, односно мушки принцип. И тема стрелаца – коњаника потцртава идеју рата, универзалног симбола борбе која уништава зло, успоставља мир и уједињује. Ова борба се на другој страни завршава идиличним пасторалним приказом жетелаца и ратара, препознатљивим симболом плодности, хармоније и слоге. Био је то у лапидарној и веома сугестивној форми приказ потенциране историје Југословенства, која је отпочињала ратовима с непријатељима а завршавала се златним добом мира и безбрижности. Кроз призивање праискона, сликовито, непосредним и рудиментарним архајским цитатима, призивало се време „националне Аркадије“ у којем је владала хармонија племена лишена конфликта и размирица свакодневице. Пројектована је, дакле, убедљива слика сагласја, елемент који је недостајао актуелној, одвећ компликованој стварности тридесетих година двадесетог века.¹³ Приказом сцена из народног

живота, славило се село, које је као симболични простор чувало аутентичне карактеристике нације, пре свега чистоту и неисквареност изворних идеала. Бронзане вазе биле су веома важан симболички и визуелни оквир споменика Незнаком јунаку на Авали, комплекса који је славио апотеозу југословенске нације, државе и династије. Визуелна кореспонденција ових двеју амбијенталних целина била је читљива чак и ноћу, уз помоћ светлосних снопова снажних рефлектора, који су на посебан начин доприносили жељеној мистичној атмосфери светилишта националног идентитета.¹⁴

На северној страни Краљевског двора испред главне библиотеке простире се партерна травна површина омеђена високом негованом живицом која је поглед усмеравала на скулптуру Милоша Обилића (сл. 4). Реч је о горостасној бронзаној фигури славног косовског јунака која је постављена на високи мермерни постамент. Краљ Александар је скулптуру Милоша Обилића наручио од Ивана Мештровића у децембру 1933. године и, по свему судећи, била је изливена у пролеће наредне године.¹⁵ Првобитно је била постављена на нешто нижи постамент, али је краљ Александар захтевао да се постоље скулптуре повиси на садашњу висину.¹⁶

Одговарајућом ликовном формом и скулптуралним средствима језика сецесије постигнуте су јасна монументалност и енергичност. Замишљен у театрално снажном искораку, без руку и ногу, извијеног масивног торза и гневног погледа, Милош Обилић је представљен уобичајеним речником јавне патриотске уметности који је био заснован још у деветнаестом веку. Симболично значење скулптуре утемељено је на реторици става и покрета који су јасна експресија неизмерне снаге и неустрашивости хероја.¹⁷ Монументална бронзана фигура Милоша Обилића висока је нешто више од два метра и стоји на веома узаном паралелопипедном постаменту постављеном на једностепену квадерну основу.¹⁸ На овај начин додатно су истакнуте мускулозне монументалне масе фигуре. Постоље готово исте висине као и скулптура изведено је од јабланичког камена, који својим теракот тоном упечатљиво контрастира зеленој патини бронзе и усмерава поглед посматрача увис, где се, оцртавајући се на позадини неба, уздиже статуа хероја. На овај начин, Милош Обилић је симболично уведен у пантеон националних хероја.

Подаци о покретању иницијативе и историји подизања споменика Милошу Обилићу на тераси краљевске резиденције на Дедињу штури су и недовољни. Међутим, о предусловима настанка и изради оригиналне Мештровићеве скулптуре Милоша Обилића сазнајемо доста из критика и текстова објављених у штампи.¹⁹ Наручена статуа заправо је одливак Мештровићевог Обилића из 1908. године, једног од фрагмената



Сл. 4. Тераса Милоша Обилића, фотографија из 1933. године

Видовданског храма, који је осмишљен у периоду непосредно пред Први светски рат, у врелој атмосфери националног буђења и еуфоричног братимљења народа Балкана и посебне тензије изазване анексијом Босне и Херцеговине. Према ауторовој потврди, рад на скулптурама такозваног Косовског циклуса започет је 1908. године у космополитској средини париског атељеа, у узнемиреној атмосфери бечке сецесије и под свежим утисцима сазнања о старим културама које је акумулирао и сабрао током многобројних путовања.²⁰ Разумевши важност историјског тренутка и пропагандну моћ репрезентативне уметности, Мештровић је, кажу, „радио неуобичајеном еуфоријом грозничаво као у ватри и са невероватном снагом, брзином и невиђеним предањем све душе своје, почео је да ваја и у гипсу лије своје радове најприје Милоша, па удовице па Срђу Злопоглеђу, па редом читав народ кипова и трупова (торза)“.²¹

Видовдански храм, никад неизведени грандиозни меморијални пројекат Ивана Мештровића, најзначајнији је споменик официјелног југословенског стила и представља есенцију хтења и сублимацију идеје о југословенској нацији. Косовски храм је био заснован на предратном еуфоричном пројугословенском ставу етничког јединства Јужних Словена и имао је функцију најснажнијег пропагандног оружја за стварање склопа свести о јединственом пореклу жељене многонационалне заједнице. Поетика Видовданског храма имала је упориште у мотивима епских песама косовског циклуса. Косовски мит образлаган је метафорички, не као културна матрица „једног племена“ већ као наднационални и ванвременски симбол страдања и уништења југословенске нације.²² Александар Игњатовић је то веома добро учео: „Иако су бројна

етноцентрична тумачења Видовданског храма посезала за аргументима идентификације српства и југословенства, Мештровићево позивање на 'српску' историју било је тек политички оперативна метафора – управо зато јер је имала моћ структурирања југословенства са српским етничким предзнаком, као и моћ амортизовања анимозитета према 'анационалним' облицима Видовданског храма у круговима пословично конзервативних србијанских елита. Заправо, Видовдански храм требало је да евоцира златно доба југословенске нације, чији су темељи почивали у прошлости много даљој него што је то време Косовске епопеје. То је било доба у коме 'смо били једно', време које су истовремено лоцирали бројни научни и историографски наративи. Семиотичка структура Видовданског храма била је чврсто укотвљена у њих и стога су све особине храма југословенства које су 'препознавали' и 'откривали' бројни његови тумачи, чиниле суштински садржај идеалне југословенске нације, скуп њених моралних вредности и трезор њене културе.²³

Посезање за универзалним митолошким симболима архајског света имало је за циљ постизање идеје древности и поновне евокације идиличног златног доба, времена у коме није било сукоба, у коме је владала вечна хармонија и опште сагласје, док се употребом особених ликовних средстава изведених из речника сецесије позивала „модерност“ новостворене, односно оживљене југословенске заједнице, баш као и њено право на оспоравану европску припадност. Мештровићева робустна уметност далеко изнад педантног академизма и конвенционалности такође је тумачена као расна одлика динарског уметника.²⁴

Главна везивна нит, кохезиона матрица свих ових идеја, била је изнађена управо у легендарном косовском миту и његовим херојима као чуварима природности, јединствености, неискварености и непресушне варварске снаге јужнословенских народа. Јунаци бојних поља, косовског посебно, у нашој средини, имали су још од деветнаестог века великог удела у галерији националних хероја као примери врлине и узорног пута, који ваља следити, а ликовно обликовање митских јунака било је директно условљено епском конструкцијом. У пантеону националних хероја Милош Обилић је заузео посебно место. Митски витез и војвода кнеза Лазара слављен је у епским песмама и легендама као херој натприродне снаге која је потицала од чудесног рођења и отеловљење части и достојанства коју је пркосно одбранио жртвујући свесно сопствени живот.²⁵ Не чуди стога што је у Мештровићевом храму фигура Милоша Обилића добила важно место тик уз Марка Краљевића, Срђу Злопоглеђу и Бановић Страхињу. У приказу самог лика уметник је употребио

драматичну торзију тела, јаке контрасте светлости и таме и упечатљива средства (изостављање удова) за усредсређивање посматрачевог ока на суштину – приказ неизмерне снаге. Иван Мештровић је статуу Милоша Обилића излагао на Првој далматинској уметничкој изложби у Сплиту 1908. године, затим у уметничком удружењу „Манес“ у Прагу исте године, а потом 1910. године уз осамдесет скулптура и на чувеној самосталној изложби у бечком Павиљону сецесије. Одједи и реакције су били изузетни, а европска културна јавност узбуркана.²⁶ Поводом изложбе у бечкој „Сецесији“, један бечки критичар веома је добро уочио најбитније карактеристике колосалне Мештровићеве уметности, пре свега, грандиозни ритам маса, површи и линија и динамичне контрасте светла и таме.²⁷

Истовремено с Милошем Обилићем, настао је још један, једнако популаран косовски фрагмент, глава Срђе Злопоглеђе (сл.5). Суверени владалац скулпторском формом подједнако је монументалан и у детаљу.

Сл. 5. „Срђа Злопоглеђа“, бронза



Грубом стилизацијом косе, изражајном фацијалном експресијом, напетим окретом главе и импресивном обрадом набреклих жила на врату постигнуто је лако читање овог епског јунака као оличења разорног презривог гнева, разјарености, побуне и букнуле жеље за осветом. Главу Срђе Злопоглеђе Иван Мештровић је излагао са *Косовским фрагментима* 1911. године у оквиру Уметничког павиљона Краљевине Србије на Великој међународној изложби у Риму.²⁸ Годину дана касније он ју је поклонио народу Италије. Постоји у новинама један занимљив, непотврђен али и неоспорен податак да је 1922. године Мештровић поклонио „Високим Младенцима Краљу Александру и Краљици Марији“ бронзану Злопоглеђину фигуру.²⁹ Оно што је сигурно јесте да је 1919. године, заједно са 42 скулптуре које су чиниле опус Видовданског храма, бронзани одливак и гипсани модел ове главе доспео у државну својину у виду јавног откупа Министарства просвете.³⁰ До реализације самог храма никад није дошло, а ова два примерка главе Срђе Злопоглеђе и даље се налазе у оквиру збирке Народног музеја.³¹

Оснажен сензационалним одјецима изложбе у Бечу и жељан да упозна југословенску интелигенцију са својом уметношћу, Иван Мештровић је исте године бечку изложбу пренео у Загреб. Најпре је, у пролеће и лето 1910. године, излагао своје *Косовске фрагменте* заједно са сликаром Мирком Рачким у Уметничком павиљону у Загребу. Препознавши у Мештровићу пионира југословенске националне уметности, формирала се такозвана Мештровићева школа, група младих уметника која се најбоље представила на изложби Хрватског уметничког друштва „Медулић“ коју је уметник са својим пријатељима и следбеницима приредио у Загребу, под звучним симболичним геслом „Нејуначком времену у пркос“. На изложби је највише пажње привукла колосална коњаничка скулптура *Краљевић Марко на Шарцу*, коју је у грозничавој еуфорији, у полетном патриотском заносу предратног тренутка, Мештровић моделовао у Загребу. Ова скулптура висине близу пет метара, која је доминирала и Уметничким павиљоном Србије на Међународној изложби у Риму 1911. године, није сачувана. Остали су многи изванредни утисци, критике и коментари тог симболичног пикторалног амблема, који је недвосмислено одсликавао мото изложбе „Медулић“, али и отворено пројугословенски став. Сачуване су, међутим, студије целине и студије главе јунака и главе његовог Шарца у којима се пластично афирмише концепт националне расне аутентичности. Конституисање иконографског лика Марка Краљевића, као идеалног националног хероја, отпочиње у српској култури средином деветнаестог века и утемељено је на основу епске традиције.³² Иван Мештровић је дуго

и темељно тражио идеални лик најпопуларнијег и најистакнутијег српског митолошког јунака опеваног у небројеним спевовима. Фигуре коњаника и коња срасле су у једну усаглашено повезану и нераскидиву целину згуснуте снаге и енергије, која се симблично тумачи вишезначним јединством народа и земље. Шарац је представљен као тешки ониски вучни коњ широких сапи. Неоседлан и масиван ат знатно подвлачи акумулирану, горштакчи сирову снагу хероја. Марко је представљен са снажно извијеним мускулозним телом, без костима и без националних обележја, потпуно наг, не би ли му се истакао и читао ванисторијски и ванвременски контекст титанске снаге и љуте освете. Детаљном обрадом набреклих мишица постигнут је приказ тренутка бесног јахачевог стиска коња у сапи и ударца песницом отпозади. Отклоном главе, грубо стилизованим детаљима и наглашеном експресивношћу, Марково лице одаје жељени утисак динарског осветника хероја. У форсирано изобличеном љутом лицу многи савременици препознали су „обележја праве хрватске или српске бркате главе“.³³ Промисљеним одабиром

Сл. 6. Студија „Марка Краљевића на Шарцу“, бронза





Сл. 7. „Аутопортрет Ивана Мештровића“

ликовних средстава у погодном историјском тренутку узаврелих националних страсти народа Балкана и еуфоричним покличима за уједињење, колосална коњаничка скулптура изазивала је нескривено дивљење и истовремено проносила снажну пропагандно-политичку поруку неугасле изворне животне снаге и презира према кукавичкој успаваној стварности.³⁴

На Краљевском двору на Дедињу налази се одливак студије *Краљевића Марка на Шарцу* (сл.6). На кубичном постољу од мермера она је данас смештена у такозвани Салон свадбених дарова, у оквир једне плитке нише на јужном зиду просторије. Скулптуру је краљ Александар наручио од Мештровића у лето 1933. године.³⁵ Могло би се претпоставити да је и ова скулптура, попут многих других фрагмената Видовданског храма, била намењена јавном простору, али политичка клима била се знатно изменила и, у атмосфери све гласнијих етноцентричних распри, постављање оваквог споменика у јавни простор официјелног владара било би схваћено као исувише упадљива провокација „једне стране“. Поред наручене скулптуре Милоша Обилића, додавањем још једног српског јунака у жељеној „галерији“ југословенских националних хероја, у којој је требало остварити привид једнаких вредности и важности свих етничких диверзитета, унела би се неравнотежа и појачале све учесталије прозивке суверена на рачун његове „србоцентричне варијанте идеологије југословенства“.³⁶ Стога

је за њу пронађен мање експониран простор у оквиру једне од приватних просторија краљеве резиденције. Занимљив је податак да је исте године кад је наручен *Марко Краљевић*, краљ Александар поручио изливање уметничког аутопортрета у бронзи (сл. 7).³⁷ Масивно робустна бронзана биста постављена је у библиотеци краљеве резиденције. Колико се вајар поистоветио са идејом коју је проносио кроз читаву Европу у предратном добу, сведочи и употреба истих ликовних средстава и репертоара епске конструкције у конституисању сопственог лика. Снажан отклон главе, пркосно намрштен поглед и дубока моделација истичу идентичне вредности динарског типа, расне карактеристике које је користио за приказивање косовских јунака.³⁸

У плодном опусу Ивана Мештровића женски ликови заузимају посебно место. Истовремено с великим јунацима косовске епопеје, Мештровић ствара и њихове женске пандане. Још 1907. године настао је читав низ женских актова назван *Удовице*. Отеловљујући удовице палих косовских јунака које су чиниле саставни део Видовданског храма, Мештровић је истраживао интензитете сензибилности једног другачијег моделовања у односу на оно примењено код мушких протагониста. Он се поигравао чулном материјализацијом путености и готово аналитичком моделацијом. Таквим приступом обликовања форме Мештровићеве *Удовице* добијале су индивидуалне карактеристике националних хероина, које оплакивањем погинулих јунака и неутешним болним присећањима величају мртве и рањене, сведоче и потврђују њихову мужевност и херојску димензију. У низу *Удовица* истиче се скулптура *Сећање*, настала у Паризу 1908. године, која је изазвала толико дивљење управе музеја „Белведере“ у Бечу да је била одабрана и маркирана за откуп (сл. 8).³⁹ *Сећање* је отеловљење Вукосаве, митске косовске лепотице, ћерке кнеза Лазара и супруге Милоша Обилића. Болно свечано, тугом окамењено лице Вукосаве еманира неутешну жалост и дубоку меланхолију. У том незаборавном болу она чува сећање на своје најдраге и оваплоћује дух народа који неизоставно боје дубока меланхолија и древна патња безбројних балканских удовица, жена из историје али и пребогатог света епике и лирике.

Торзо Вукосаве замишљен је у потпуности у складу са атмосфером којом ју је обавила народна песма. Меким широким обликовањем, хармонично распоређеним масама, савршеним осећајем за уједначеност и континуитет линије и форме, Мештровић је постигао сугестивну јачину лепоте заустављене у тренутку извијености тела од бола, болно погнуте главе и грчевито прекрштених ногу. Композицијом доминира дубоко сентиментални тон и трагична нема озбиљност. Ова фигура се може посматрати из различитих визура које је чине увек новом и управо кроз те живе углове



Сл. 8. „Сећање“, мермер

сагледавања избија она суштински важна национална одлика – животворна снага која се недри из самог катартичког, болног сећања.

Мермерна статуа *Сећање* откупљена је 1919. године, кад и сви остали *Видовдански фрагменти*, али нису сачувани подаци о мерменој студији за *Сећање*, у виду попрсне бисте која се налази у улазном холу Белог двора (сл. 9). И студију одликује идентично флуидна обрада мермера, углачаног до прозачности, потпуна заобљеност форме и гипка моделација тела. Претпоставка је да је ову студију кнез Павле откупио или добио од аутора, будући да она одговара његовом уметничком укусу и сензибилитету.⁴⁰ Касније је студија за *Сећање* послужила као инспирација за фигуру *При купању*, коју је леди Каудреј, велики мецена и љубитељ уметности, откупила за свој парк у Енглеској.

У току рада на истраживању моделације женских ликова, Мештровић ће се конзистентно бавити и изразом кроз блоковиту затворену форму. Боравећи

у свом родном крају у лето 1908. године, он је извео композицију *Моја мајка*, која ће постати узорни модел за реализацију читавог низа Богородица а потом и чувене скулптуре *Повијест Хрвата* (сл. 10 и сл. 11). Ту скулптуру Мештровић је урадио 1932. године и наменио ју је за вестибил Музеја хрватских старина у Загребу.⁴¹ Иако је музеј требало да буде изведен још 1931. године, до почетка изградње није дошло. Краљ Александар откупљује ту скулптуру у мају 1934. године.⁴²

Стварни услови политичког и културног друштва Краљевине Југославије на почетку четврте деценије двадесетог века били су далеко од идеалистичке визије о југословенству као исконском, монолитном и ван-историјском феномену. Краљ Александар је био више него ко други свестан да ће морати да направи уступак својој идеологији и прихвати као датост реално југословенство, које је почивало на идеји „амалгама различитости“, тј. да се у јединственој народној заједници поштују и подједнако прихватају културни диверзитети њених „племена“.⁴³ У тој светлости треба посматрати и ову поручбину. Како је *Милош Обилић* препознат као величање и давање већег значаја српској страни то је *Повијест Хрвата* требало да смири националистичке прозивке и уравнотежи конкурентну страну.

Сл. 9. Студија за „Сећање“, мермер





Сл. 10. „Моја мајка“, мермер



Сл. 11. „Повијест Хрвата“, мермер

Скулптура *Повијест Хрвата* добила је веома упечатљив архитектонски оквир тачно наспрам главног улаза у Краљевски двор. Мермерна фигура у седећем ставу постављена је под окриље вртног павиљона од белог камена са острва Хвара, који су осмислили архитекта Николај Краснов и мајстор пејзажне архитектуре Едуар Андре (сл. 12). Павиљон се састоји од доминантног октогоналног средишта, наткривеног осмоделним кровом, који фланкирају два четвртаста бочна простора. Постављањем хијератичне монументалне скулптуре *Повијест Хрвата* у средиште затворене стране павиљона, на пиједестал, читав амбијент је задобио готово сакралну димензију, па се и сама архитектонска опна неретко доживљава као њен храм.

Композиција скулптуре је веома једноставна, блоковита и њом доминира достојанствен израз постигнут једноставним истицањем само једне хоризонтале и вертикале. Реч је о женској фигури која седи у карактеристичној пози египатских писара, с

прекрштеним ногама налик некој оријенталној свештеници.⁴⁴ Жена је одевена у ношњу Далматинске Загоре која је веома стилизована, али на којој се и даље јасно читају сви они карактеристични детаљи народног костима: специфично зачешљана и уплетена коса, покривна марама, кошуља и плашт. Све је подређено утиску савреног мира и склада. Површине су прочишћене, лице озбиљно и без експресије, руке приљубљене уз тело, склопљене и положене на хоризонталну плочу, а плашт прати линију тела са тек неким стилизованим набором у виду веома нежних плитких усека. Том скулптуром Мештровић се позива на један препознатљив концепт мајке као симбола нације који је конституисан и разрађен у визуелној култури деветнаестог века.⁴⁵ Бујне груди указују управо на древну симболику плодности Мајке земље.

Хоризонтална плоча на којој почивају руке склопљене у молитвени гест представља фрагмент историјског споменика на којем је глагољицом исклесан



Сл. 12. Вртни павиљон у Парку Краљевског двора на Дедињу



Сл. 13. Врт Сфинге у парку Краљевског двора

натпис „Повијест Хрвата“. Глагољски натпис, као традиционални маркер идентитета хрватске нације, призива древност и особеност Хрвата на основу легенде да је ово архаично словенско писмо изумео свети Јероним, један од најпоштованијих светитеља западнохришћанског света, за кога се верује да је био Далматинац.⁴⁶ Народна ношња мајке – земље везана је за подручје Загоре, где је управо пронађено највише народних споменика. Истицање националног костима симптоматично се интензивирало у временима појачаних међунационалних сукоба, па не чуди појава овакве ликовне репрезентације Хрватске баш када су се на тој територији Краљевине Југославије чули све гласнији локалпатриотски поклич и критике упућене официјелној политици.⁴⁷ Јавно представљање националне историје одувек је служило за подизање свести нације о важности и специфичности сопствене прошлости, што је имало веома важну улогу у култури

национализма. Мајка Хрватска, дакле, чува своју децу, бди над њима и моли се за њих. Издигнута на сасвим ниско камено постоље, она као да извире из самог тла, односно свог народа и земље, и нуди јасну аргументацију о праву на специфичност и посебност у актуелном времену. Символичним гестом откупа *Повијести Хрвата*, краљ Алесандар је, сада већ очајнички, покушао да састави попуцале шавове своје државе и официјелно промовише свој пристанак да југословенски национални идентитет прихвати као комплексну симбиозу аутономних, културноисторијски засебних етничких група.

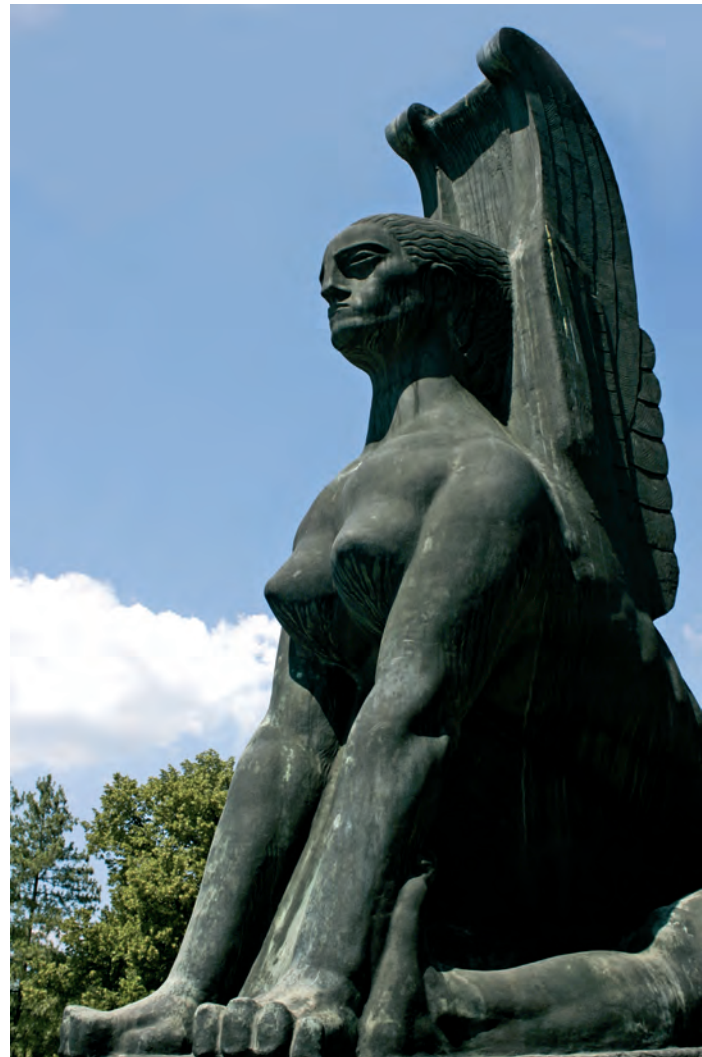
Крајем 1933. године, краљ Алесандар је наручио фигуру за базен који се налази на каскадно спуштеној тераси испод *Обилића* (сл. 13).⁴⁸ Била је то монументална мермерна фигура сфинге, реплика скулптуре која је направљена 1909. године за Видовдански храм, где је с колонадом каријатида требало да представља позадину планиране приступне дворане.⁴⁹ Постављањем чувара храма интегралног југословенства као да се желео призвати поново тај идентитет који је, две и по деценије касније, неповратно нестало у политичком ковитлацу савремених збивања на историјској сцени Краљевине Југославије. Скулптура митског бића с телом лавице, главом жене и крилима орла била је начињена од специјално нарученог мермера из Грчке који се дуго и пажљиво одабирао.⁵⁰ Мермерна сфинга је, претпоставља се, током Другог светског рата била оштећена па је пребачена на репарацију у Буковички парк у Аранђеловцу. У том периоду је изведена њена бронзана редакција, која се и данас налази у Врту сфинге (сл.14).

Мештровић се често служио мотивом сфинге у визуализацијама југословенске идеје па се у његовом опусу она среће од Видовданског храма и Римског павиљона Краљевине Србије до Споменика незнамом јунаку на Авали. Познати иконографски мотив још од старих цивилизација Египта, Асирије и Старе Грчке, сфинга представља соларни симбол и као таква одувек је била чувар краљевских домова и моћи која је „према непослушнима немилостива а добре штити, бдије на рубу вечности, над свим што је било и што ће бити“.⁵¹ Сфинга седи обично на стени, има крила али не лети и тиме се везује и за земљу, обједињујући тако народ и владара. Често се као мотив среће у сецесији, када се афирмише као архетипски симбол нагонских енергија.⁵² Мештровићева *Сфинга* је чувала тајну југословенства, упозоравала на његову неминовност и неизбежност и призивала ону карактеристичну примитивну, расну снагу на којој је почивала семиотика Видовданског храма. Она је такође била симбол мајчинске заштите, на шта недвосмислено указују њене наглашене груди.

Композиција *Сфинге* изведена је с много смелости и много новитета. Фигура је затворена у један троугао, услед чега су и стопала подигнута веома неприродно на горе. Својевремено је, попут других скулптура Мештровићевог косовског циклуса, изазивала међу критичарима уједно и велико дивљење и жестока оспоравања.⁵³ Упркос томе, краљу Александру се засигурно много допала, чим је Иван Мештровић израдио, врло могуће као поклон, минијатурну бронзану верзију *Сфинге*, која се налазила ,и још увек стоји, у краљевом кабинету.

Реактивирањем идеолошко-пропагандне реторике *Видовданских фрагмената* и њиховом имплементацијом у оквиру Дворског комплекса, краљ Александар је још једном покушао да стане на пут разједињујућим процесима југословенског национализма. Традиције предратног интегралног југословенства сменили су сукоби интереса конкурентних етнија. Модел културне и државне политике морао се преозначити. Било је, међутим, исувише касно и тридесетих година Мештровићеве фигуре више су говориле о дубокој политичкој кризи која је потресала све поре Краљевине. Сада више ни напредно постављање споменика с јасним атрибутима српског или хрватског идентитета није давало резултате. Последњи трзај суверена, коме су се урушили идеали и визија јединствене аутентичне и монолитне Југославије, био је да жртвује прошлост зарад будућности. У том светлу треба посматрати и симболично церемонијално подизање у ваздух остатака средњовековног града Жрнов на Авали, 19. априла 1934. године, као нужно одстрањивање историчности топоса на којем је требало да никне свеж храм југословенске нације. Краљ Александар, међутим, и сам је пао као жртва сопствене „религије“ само пола године касније.

У конституисању националног југословенског идентитета Иван Мештровић је имао одсудну улогу. Иако није био званични дворски уметник, Мештровић је идеолошки и суштински везан за личност краља Александра и представља перјаницу, стожер и браник идеологије, која је у погодном, показаће се и веома кратком, историјском тренутку, имала своје оправдање и доживела врхунац, али готово парадоксално – и почетак краја. Модерност Мештровићевог ликовног језика, хваљена и оспоравана, била је протежирана од стране владара и државног апарата, јер се поистовећивала с



Сл. 14. *Сфинга*, бронза

модерношћу нове државе. Опус који је Мештровић остварио на Двору не може се разумети изван контекста политичке пропаганде коју је у раном периоду свог живота он апологетски проносио. Међутим, и симболични уметников гест поклањања и посвете специјала часописа индикативног наслова, *Нова Европа*, кнезу Павлу поводом свог педесетог рођендана, 1933. године, сведочи о томе да је време старих идеала замрло и да Иван Мештровић заузима нов идеолошки курс, који ће га одвести новим и другачијим поднебљима и културним климама.

НАПОМЕНЕ:

- 1] АЈ, Фонд Двора 74 ф. 545-557.
- 2] Краљевски двор заједно са Дворском капелом градили су у периоду између 1924. и 1929. године архитекти Живојин Николић, Николај Краснов и Виктор Лукомски. Сlikовита у упечатљива архитектура Краљевског двора необичан је спој балканске фолклорне архитектуре, византијске градитељске традиције, класичног архитектонског репертоара и архитектонског речника академизма. Занимљиво је нагласити да су ову грађевину савременици доживљавали као ремек-дело националног стила. Б. Трпковић, *Стари двор на Дедињу*, Свеске ДИУС, бр. 16, Београд, 1985, 100–105; М. Ивановић, *Дворови на Дедињу – српски забрањени град*, Београд, 1993; А. Кадјијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 1997; АЈ, Фонд Двора 74 ф. 372, ф. 365.
- 3] Парковске површине уредио је чувени мајстор пејзажне архитектуре Едуар Андре. Б. Трпковић, *нав. дело*, 102.
- 4] П. Ј. Поповић, *Краљ Александар Први, љубитељ архитектуре, уметности и технике уопште*, у: Југославија на техничком пољу 1919–1929, Београд, 1930, 43, 48.
- 5] I. Meštrović, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb, 1969, 217; А. Игњатовић, *Југословенство у архитектури 1904–1941*, Београд, 2007.
- 6] У мемоарима Иван Мештровић наводи податак да је краљ имао жељу да *Видовданске фрагменте* негде изложи, па и на Двору, и да дозволи посетиоцима да их два-три пута у току недеље могу видети. Краљевски комплекс на Дедињу, додуше, није био отворен за посетиоце, али је представљао узорни модел у који су биле упрте очи нације и који се лепо сагледавао из града. I. Meštrović, *нав. дело*, 274.
- 7] А. Игњатовић, *нав. дело*, 192. Више о поменутих функцијама јавних споменика видети: Р. Curtis, *Sculpture 1900–1945*, Oxford, 1999; Ј. Вакош, *Monuments and Ideologies*, Centropa 1/2, New York, 2001, 101–107.
- 8] П. Ј. Поповић, *Краљ Александар Први, љубитељ архитектуре, уметности и технике уопште*, у: Југославија на техничком пољу 1919–1929, Београд, 1930; АЈ, Фонд Двора ф. 370-555.
- 9] V. Vouk, *Slike sa Dedinja*, Naš vrt, sv. 11/12, Zagreb, 1934, 191. Данас се ове бронзане вазе налазе на самом главном улазу Краљевског двора, где фланкирају камену ограду масивног колског прилаза.
- 10] L. Schmeckebier, *Ivan Mestrovic sculptor and patriot*, New York, 1959, 15, 54.
- 11] АЈ, Фонд Двора 74 ф. 350-144, 350-145.
- 12] М. Ивановић, *нав. дело*, 8.
- 13] Према расположивој документацији, пре свега рачунима о исплаћеним изведеним уметничким делима, Иван Мештровић је ове две бронзане вазе урадио 1933. године. АЈ, Фонд Двора 74 ф. 370; Б. Трпковић, *нав. дело*, 103.
- 14] А. Игњатовић, *нав. дело*, 216, са старијом литературом.
- 15] АЈ, Фонд 74 ф. 350-343; ф. 350-344.
- 16] АЈ, Фонд 74 ф. 313-202.
- 17] Видети: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда – споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006; М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе, III, Београд, 2001.
- 18] Овакво решење, далеко од конвенционалних академских схватања односа фигуре и постаментa, постало је уобичајена концепција европских јавних споменика. М. Тимотијевић, *А la France! – Подизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану*, Српско-француски односи 1904–2004, ур. М. Павловић, Ј. Новаковић, Београд, 2005, 199.
- 19] В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Београд, 1983, 39–91; *Идеје српске уметничке критике и теорије 1900–1950*, књига 3, ур. М. Б. Протић, Београд, 1981, 60–73.
- 20] „Мисао о Видовданском храму зачела се у мени одмах непосредно након сам напустио школу али се тада нисам осећао довољно јак да почнем изводити на широј основици. Тек послје анексије Босне и Херцеговине 1908. кад је изгледало да је наша народна катастрофа потпуна и да је судба наше расе запечаћена на врхунцу наше народне невоље и у грозници која нас је све тресла, усудих се да почнем рад на неким фрагментима и у тој и у идућим годинама израдох што је од њих остало“; М. Ćurčin, *Ivan Meštrović*, Nova Evropa, Zagreb, 1933, 13.
- 21] А. Адамец, *Иван Мештровић 1883–1962*, Каталог изложбе САНУ, Београд, 1984, види напомену 39.
- 22] „Мени је лебдјело пред очима да покушам дати једну синтезу популарних народних идеала и њихова развитка, да изразим каменом и градњом, како је дубоко у свакоме од нас усађена успомена на највеће моменте и најодлучније догађаје у нашој повијести – стварајући у исто доба једно средиште за наду и будућност, усред природе и под ведрим небом“; G. Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX i XX stoljeća*, Zagreb, 1999, 150.
- 23] А. Игњатовић, *нав. дело*, 50.
- 24] Д. Митриновић, *Титан словенске пластике Иван Мештровић*, Сабрана дела, том I, Сарајево, 1990, 398.
- 25] Милош Обилић је по предању син виле и змаја. Натчовечанску снагу добио је када га је подојила кобила, одакле му је наденуто име Кобилић, касније усвојено као Обилић. На Лазаревој вечери, уочи боја на Косову, био је прозван да ће издати кнеза. Тада се пред свима зарекао да ће у бици убити султана, што је у одбрану своје части и јунаштва учинио.
- 26] Славни професор Јозеф Штриговски тачно је прочитао Мештровићево национално значење на сензационалној изложби у бечкој „Сецесији“. Пишући о семиотици *Видовданских фрагмената* он је доказивао да Мештровићева уметност поседује „снажан расни израз“. Мештровића је Штриговски исправно видео као пропагандисту и лучоношу југословенских националних тежњи и том приликом настале су његове често цитиране значајне речи: „Тешко нама ако Мештровића схвате његови сународници и ако се у знаку његове уметности уједине.“ О рекацијама на Мештровићеву изложбу у „Сецесији“ види: К. Страјнић, *Иван Мештровић*, Београд, 1919; А. Адамец, *Иван Мештровић 1883–1962*, Каталог изложбе САНУ, Београд, 1984; В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Београд, 1983.
- 27] „Можда је баш због таквог ритма уметник каткада одломио прирамену руке својих ликова да би око усмерио у одређеном правцу или да би избегао пресек који би нарушио хармонију. Сва ова торза не остављају утисак нечег недовршеног и човек без чуђења прихвата утисак што га је уметник желео постићи“; А. Адамец, *нав. дело*, 12, напомена 55.

УМЕТНИЧКИ ОПУС ИВАНА МЕШТРОВИЋА У ДВОРСКОМ КОМПЛЕКСУ НА ДЕДИЊУ

- 28] А. Адамец, *нав. дело*, 50. О павиљону Србије на Међународној изложби у Риму 1911. види: К. Амброзић, *Павиљон Србије на Међународној изложби у Риму 1911*, Зборник радова Народног музеја, бр. 3, Београд, 1960/1961; Д. Тошић, *Учешиће Србије на изложби у Риму 1911. у извештају архивске грађе*, ЗЛУМС 16, Нови Сад, 1980.
- 29] Ђ. Загорац, *Нушић режира свадбу*, Вечерње новости, 10. 6. 2007. Увид у досадашње доступне пописе и инвентаре уметничких дела не даје никакав податак о постојању главе Срђе Злопоглеђе у колекцији Дворског комплекса на Дедињу.
- 30] АЈ, Фонд Двора 74, ф. 350.
- 31] О проблему градње и предлога позиције Видовданског храма видети: И. Мештровић, *нав. дело*, нарочито 158–160; Д. Кечкемет, *Ivan Meštrović*, Zagreb, 1970, G. Gamulin, *нав. дело*, 150.
- 32] О лику Марка Краљевића види: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006; исти, *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, Зборник Народног музеја, 16/2, Београд, 1995/1996, 187–193.
- 33] К. Страјнић, *нав. дело*, 17.
- 34] Поводом изложбе у Риму, у новинама је освануо следећи текст: „Идите у српски павиљон у то чудо римске изложбе и поконите се генију Ивана Мештровића! Народ који је могао родити таквога уметника не може пропасти тешко оном ко би се усудио дигнути руку на неодвисност тога народа“ (К. Страјнић, *нав. дело*, 17).
- 35] АЈ, Фонд 74 ф. 350-144.
- 36] А. Игњатовић, *нав. дело*, 195; Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књига 1, Београд, 1996.
- 37] АЈ, Фонд Двора 74 ф. 350-144. Истоветне карактеристике применио је на студији за фигуру Петра Петровића Његоша која се налази на Белом двору, али подаци о њој тренутно нису доступни.
- 38] Н. Макуљевић, *нав. дело*, Београд, 2006, 229.
- 39] *Сећање, Удовице и Удовица са дететом* одабрала је стручна комисија, али је престолонаследник Франц Фердинанд лично интервенисао и није дозволио откуп и постављање скулптура у дворца „Белведере“, препознавши у њима речиту и снажну пројугословенску пропаганду. L. Schmeckebier, *Ivan Mestrovic sculptor and patriot*, New York, 1959, 19; А. Адамец, *нав. дело*, 49.
- 40] Иван Мештровић у својим сећањима пише како је још као млад (1908. године) кнез Павле изражавао посебно интересовање за његове скулптуре: „Тада сасвим млади и њежни Павле се држао друкчије и ишао је чешће гледати неке моје ствари, које су још од изложбе остале у некој двораници музеја, заједно са сликама мојих другова, као неки добровољни почетак неке галерије“ (I. Meštrović, *нав. дело*, 17).
- 41] М. Ћурчин, *нав. дело*, садржина у сликама XVIII.
- 42] М. Ивановић, *нав. дело*, 6.
- 43] А. Игњатовић, *нав. дело*, 33–42. Занимљиво је у том контексту сагледати део из последњег разговора који су водили краљ Александар и Мештровић, а који је наведен у Мештровићевим мемоарима: „Знадем да је једини главни и озбиљни проблем решење питања између Хрвата и Срба. Упркос потешкоћама с Талијанима, у спољним пословима могу забележити потпуни успех, али у унутрашњима, морам признати, доживео сам потпуни неуспех. Али шта да радим? Треба провести једнакост између Срба и Хрвата, тако рећи, почам од ових што Вас пред вратима чувају. Један, један – одговорио сам“ (I. Meštrović, *нав. дело*, 233).
- 44] Овај препознатљив и неуобичајен став Мештровић је раније користио на рељефу *Богородица са Анђелима* и фигури *Весталка*. А. Адамец, *нав. дело*, 53.
- 45] О томе види: И. Борозан, *нав. дело*, 124–125; Н. Макуљевић, *нав. дело*, 112–118.
- 46] *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. A. Badurina, Zagreb, 1985, 297–299.
- 47] Н. Макуљевић, *нав. дело*, 136–137.
- 48] АЈ, Фонд Двора 74, ф.350-145
- 49] К. Страјнић, *нав. дело*, 14.
- 50] АЈ, Фонд Двора 74, ф.311-443/444/445
- 51] J. Shevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, 1989, 592.
- 52] К. Šorske, *Fin-de-Siecle u Beču – Politika i kultura*, Beograd, 1998, 211.
- 53] Бранко Лазаревић с одушевљењем истиче: „Основни је израз ретко сложен: и снага, и иронија, и сумња, и туга, и сазнање, самоуверење, и тајна и смрт. Мештровићев Сфинкс је у основном ставу сфинксова али није ни грчки ни асирски ни египатски ни хититски. Он је углавном оригинални израз целе те творевине која треба да изражава и симбол смрти, и чувара, и бога и човека, и господара и Господа, и тајну и снагу живота и смрти“ (Б. Лазаревић, *Иван Мештровић*, Српски књижевни гласник, Београд, 1. 2. 1927, 193). С друге стране, Мирослав Крлежа оштрим тоном пише: „... Оно перверзно геометризирање људских облика, она сфингоидна жена псето са стопалима приљубљеним уз руке, оно упропаштавање форме до потпуног брисања живота, стилизација ради стилизације, Египат без вјере у Озириса, све то уз догме националног стила и помпозну агитацију дјелује отуђујуће“ (М. Крлежа, *Панорама погледа, појава и појмова*, Сарајево, 1982, 761).

Summary: Tijana Borić

ARTISTIC OPUS OF IVAN MEŠTROVIĆ IN THE ROYAL COMPLEX IN DEDINJE

The Artistic opus of Ivan Mestrovic has been the subject of numerous studies, researches, conferences and round tables, as well as publications, monographies and articles. However, specific reticence and inaccessibility of The Royal Compound at Dedinje as well as the status of the Forbidden City that this place hold after the WWII during the entire period of the second half of the 20th century, resulted with the fact that “the court opus” of Ivan Mestrovic stays marginally researched and published. Having in mind the complexity and depth of this subject, as well as the fact about the fragmentary archives and the absence of resources necessary for complete understanding of the origin of the artefacts from the Art Collection of The Royal and The White Palaces at Dedinje, this publication does not aim to exhaust all the aspects of complex social, political and cultural meanings of the works of art of Ivan Mestrovic that are located in this specific surrounding. The main goal of this article is to cover entirely and to present at one place sculptural and architectural works that Ivan Mestrovic accomplished at The Royal Compound or that HM King Alexander purchased from this author for his headquarter with special attention paid to the character and significance of the choice of these artefacts. Ivan Mestrovic had a key role in constitution of Yugoslav national identity and his works of art were, doubtlessly, filled with expressively strong political propaganda. Although, Mestrovic was not official court artist, he was ideologically and essentially tied with personality of HM King Alexander and he represented bard, support and bulwark of an ideology that in suitable and it would be shown as very short political moment had its justification, reached it climax, but at the same time almost ironically the beginning of its end.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Panoramic photograph of the Royal Residence in Dedinje from 1933

Fig. 2. Vase with horsemen – marksmen, bronze

Fig. 3. Vase with harvesters, bronze

Fig. 4. Miloš Obilić' Terrace, photograph from 1933

Fig. 5. Srdja Zlopogledja, bronze

Fig. 6. Study of Prince Marko mounted on Šarac, bronze

Fig. 7. Auto portrait of Ivan Meštrović

Fig. 8. Remembrance, marble

Fig. 9. Study for Remembrance, marble

Fig. 10. My mother, marble

Fig. 11. History of Croatians, marble

Fig. 12. Garden pavilion in the Royal Palace Park in Dedinje

Fig. 13. Sphynx Garden in the Royal Palace Park

Fig. 14. Sphynx, bronze