*Олга Д. Жакић**

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности

Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића**

* zakic.olga@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Српска уметност 20. века: национално и Европа* (бр. 177013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Апстракт: *Велики уметнички опус југословенског вајара Ивана Мештровића у једном периоду његове богате каријере испуниле су скулптуре са мотивима сфинге. Њих можемо пронаћи у Видовданском храму и Римском павиљону Краљевине Србије, али постоји и још неколико скулптура сфинги малих димензија, које се чувају у Народном музеју у Београду и све су настајале од 1909. године. У уметности симболизма и сецесије, сфинга као оличење тајновитости, немилосрдности и анималне бруталности, исказивала је принцип фаталне жене. Код Мештровића пак сфинга еманира антички карактер заштитнице. Она је протекторка тајне југословенства и делује као примитивни архетип снаге југословенске нације. Овај текст анализираће скулптуре сфинги Ивана Мештровића и покушати да расветли њихово идејно порекло у контексту уметничких струјања тога доба и њихову пропагандну реторику у оквиру политичких прилика.*

Кључне речи: *сфинга, Иван Мештровић, југословенство, античка скулптура, femme fatale, Видовдански храм, заштитница*

Abstract: *The great artistic opus of the Yugoslav sculptor, Ivan Meštrović, was filled during a period in his great career with sculptures with the motifs of the Sphinx. We can find them in the Vidovdan Temple and the pavilion of the Kingdom of Serbia in Rome, but there are also several other sculptures of the Sphinx of smaller dimensions kept at the National Museum in Belgrade, all of which were created from 1909. In the art of the Symbolism and Secession, as the epitome of mysteriousness, ruthlessness and animalistic brutality, the Sphinx expressed the principle of the femme fatal. With Meštović, however, the Sphinx emanates its antique character of a female protector. She is the protector of the secret of the Yugoslavism and she acts as the primitive archetype of the power of the Yugoslav nation. This text will analyse the sculptures of the Sphinx made by Ivan Meštrović and it will try to shed some light on their notional origin in the context of the artistic trends of the era and their propaganda rhetoric within the scope of the political circumstances.*

Key words: *Sphinx, Ivan Meštrović, Yugoslavism, antique sculpture, femme fatale, Vidovdan temple, female protector*

Вајарска и архитектонска дела југословенског уметника Ивана Мештровића (1883–1962) била су непресушан извор интересовања јавности и уметничке критике. Код изузетног броја људи остао је упамћен као један од највећих вајара XX века, који је свој креативни печат оставио на просторима бивше Југославије, Европе и у другој половини свог живота – Сједињених Америчких Држава. Његова харизматична личност, као и оригинални уметнички таленат, допринели су томе да постане омиљени уметник српских владара и државника. Свој препознатљиви стилски израз пренео је на многобројну декоративну пластику и монументалне спомeничке скулптуре, од којих су неке биле израђиване наменски за величање политичко-друштвене идеологије југословенства. Мештровићева уметничка активност била је предмет

расправа домаће и стране критике са различитих становишта. Разумевање његовог дела углавном је било стављано под лупу идеолошких, верских и политичких разматрања. Вероватно најзначајнији назор под којим се посматрало Мештровићево стваралаштво јесте сагледавање кроз призму југословенске идеје.

Велики уметнички опус овог скулптора у једном периоду његове богате каријере испуниле су различите представе са античким мотивима сфинге. Ако се посматра његово целокупно уметничко деловање, да се закључити да је мали део свог стваралаштва посветио овом мотиву. Међутим, оно што издваја Мештровићеве представе сфинги јесте, првобитно, раритет приказивања самог мотива ових митских бића на нашим просторима, који је у уметности оживљен током XIX века. Надаље, ту је и специфичност његовог одабира и компоновања у идејне уметничке целине, које су биле предодређене да еманирају дух прастаре словенске нације и идеал југословенства. Вероватно да је вајар овај мотив први пут узео у проматрање током разрађивања идеје о настанку скулптура „Косовског циклуса“ (1908–1914), које је требало да постану уједињене чувеним „Видовданским храмом“. Током 1909. године настаје и Мештровићева декоративна скулптура „Сфинге“ у бронзи, мањих димензија, која се заједно са гипсаним моделом чува у Народном музеју у Београду. Реплику овог дела урађену у знатно већим пропорцијама, уметник је на захтев Њ. к. в. Александра Карађорђевића поновио 1933. године, за потребе уређивања степенасте терасе у Белом двору на Дедињу. Имајући у виду значењску слојевитост и симболику архајске представе сфинге, као и њену недовољну истраженост у нашој ликовној критици, циљ овог рада биће њена идентификација и расветљивање у идејним оквирима Мештровићеве уметности.

СФИНГА У МИТОЛОШКИМ НАРАТИВИМА

Сфинга представља митолошко биће са телом лава и главом човека и била је веома значајна фигура у легендама и уметности старог Египта, Асирије и Грчке. Најранији и вероватно најпознатији пример њеног приказивања у историји уметности јесте колосална „Велика Сфинга“ у Гизи, која датира из периода владавине четвртог египатског фараона Каф-Ра[1] (2575–2465. п. н. е). Она је заправо била портретна скулптура владара и сфинга је наставила да репрезентује овакав тип владарског приказа током целокупне историје древног Египта.

Током времена микенске цивилизације, а посредством Феничана и Сиријаца, лик сфинге су преузели Грци.[2] Старогрчки песник Хесиод био је први који је у својим спевовима описао ово створење. По предању, њена мајка Ехидна, добила ју је са својим братом Ортром, са којим је имала још једно дете – Немејског лава. Била је страшно чудовиште, описано у женском роду, које је поред тела лава имало и крила, а каткад, у неким приказима и девојачке груди. Одликује је узвишена мудрост и интелигенција којој је ретко ко могао да доскочи. Своју лукавост је користила за осмишљавање загонетки, које је користила како би тестирала

[1] В. више у Schneider 2002.

[2] Срејовић, Цермановић 1992: 395.

вредност мушкараца. Један од најпознатијих митова везаних за ово биће јесте прича о Едипу и Сфинги. Као освету краљу древне Тебе – Лају, грчки богови су одлучили да на обронке планине Стингиону, крај Тебе, пошаљу Сфингу, која ће кажњавати све мушкарце који нису умели да одговоре на њену загонетку коју су јој поверили музе. Многи су покушавали да реше ту загонетку, међутим, како нико није успевао, све више Тебанаца је морало да страда у Сфингиним смртоносним лављим канџама.[3] Храбри Едип, видевши да су људи у невољи, одлучио је да оде Сфинги и покуша да их спаси. Постављена му је загонетка која је гласила ко је то ко ујутру иде на четири ноге, дању на две, а увече на три. Како је то пророчанство предвидело, млади Едип је био једини који је знао одговор – човек. Сфинга, пошто су јој богови са Олимпа тако предодредили, бацила се са морске литице, раширивши крила, право у смрт, Теба је коначно била ослобођена, а нови краљ постао је Едип.

Божанском бићу и демону смрти, Сфинги, најчешће је била истицана њена апотропејска моћ. Мистична чуварка тајни, која је могла да види душу мушкарца, углавном је у виду скулптуре била постављана као заштитница испред светилишта и храмова. Њена улога је била да убије сваку недостојну особу која би покушала да приступи њиховом благу. У античкој Грчкој њен лик је такође био приказиван и на гробовима и штитовима ратника.

FEMME FATALE У УМЕТНОСТИ КРАЈА ВЕКА

Од времена ренесансе и обнове антике дошло је до поновног оживљавања представа сфинге у високој уметности. Као један од кључних мотива, сфинга је имала улогу у уметности крајем XIX века у концепту фаталне жене. На уметничкој сцени Европе, *fin de siècle* је био обележен многобројним различитим феноменима. И док им је формални језик био разнолик, што је било и парадигматска појава друге половине века, истовремено био је и композитни. Симболизам и сецесија,[4] два стилска и идејна правца којима је и Мештровић био близак,[5] неговали су идеју приказивања *femme fatale* – идејну културолошку и социолошку творевину тог периода. Типска фигура фаталне жене изражавала је деконструкцију тезе о борби полова.[6]

У овом периоду, либерализација женских права довела је до узнемиравања до тада, друштвено нормираног односа међу половима и последично, до подривања родног идентитета. Наука је још од времена Чарлса Дарвина (Charles Darwin) утемељила постулате дистинкције два пола и жену идентификовала као слабији пол, чије су духовне и интелектуалне способности на нижем ступњу од мушког пола. У еволутивном смислу, функција жене у природном одабирању јесте искључиво генеративна и најпре служи трансмисији мушких полних карактеристика, које се унапређују.[7] У Дарвиновом свету сексуалне селекције улоге полова биле су неоспорне андроцентричне. Женску другост додатно је устројио аустријски филозоф Ото Вајнингер (Otto Weininger) у свом канонском делу *Пол и карактер*[8] 1903. године. Његова књига, која је доживела огромни успех у првим декадама

[3] Kun 2002: 476.

[4] Ćurčin 1919: 84.

[5] Британски професор лингвистике и ликовни критичар и историчар културе Брам Дајкстра посматрао је и Мештровићеве сфинге кроз мушку фантазију о доминантној *femme fatale*, Dijkstra 1986: 327.

[6] Борозан 2018: 40.

[7] Richards 1983: 65.

[8] Vajninger 1986.

XX века, поимала је жену као анимално биће без душевне, моралне или умне суштине и без способности за индивидуални развој. Таква мизогина социолошка становишта накнадно су ширена популаризацијом Фројдових (Sigmund Freud) хипотеза о кастрационом комплексу.[9] Према тој теорији жене, свесне свог недостатка мушког полног органа, који им је с временом природа одузела, и тиме своје инфериорности, развијају фанатичну опсесију за мушком кастрацијом. Под претпоставком женске гениталне аномалије, она постаје биће вођено непрекидном инстинктивном жељом која потискује рацио и тиме се директно преображава у декадентну и девијантну *femme fatale*.

Судбоносна фатална жена постала је доминантан мотив у европској уметности и литератури XIX века. Ослањајући се на религијски и митолошки наратив, уметници и књижевници су се све више фокусирали на фигуре жене опозитне патријархалним формама суверенитета, која је постала смртоносна за њене мушке противнике.[10] *Femme fatale*, антихероина модерног доба, пркосила је традиционалној слици жене као чедне чуварке дома – *femme fragile*. Она је подвојена пројекција мушких страхова и скривених пожуда. У уметности, ослањајући се на митолошке мотиве, фигура сфинге је имала посебан значај. За разлику од позитивне конотације, коју је она имала у староегипатској култури, концепт фаталне жене је крајем XIX века преузео њену симболику из грчке митологије – она је симболизовала женско чудовиште повезивано са окрутношћу и уништењем.

Архетипска фигура опаке жене, Сфинга, била је идеално одговарајућа за уметничко уобличавање феномена *femme fatale*, најпре због своје двојне природе. Загонетно и мистериозно створење сачињено од главе жене са лављим телом и девојачким грудима, савршено је истицало њену анималну, необуздиву природу, која је плашила мушкарце друге половине века.[11] Француски уметник Гистав Моро (Gustave Moreau) прославио је Сфингу на својим симболистичким платнима, а једна од најпознатијих његових представа јесте „Едип и Сфинга“ из 1864. године (сл. 1). Слика приказује младог Едипа на путу ка Теби, пред којим стоји злокобна Сфинга. Овде се сада види јасна разлика у односу на раније репрезентације мита о Едипу и Сфинги у XIX веку, попут представе Жана Огиста Доминика Енгра (Jean Auguste Dominique Ingres).[12] На Мороовом делу, Сфингине лавље канџе заривене су на Едипове груди, а њено млечно бело лице без икакве мимике, налик маски, вребајући посматра своју потенцијалну жртву. Уместо Едипа, она је та која има доминантну улогу, што на Енгровој ранијој представи није случај. Злослутној атмосфери на делу из 1864. године доприносе кости и удови Едипових претходника који нису успели да реше Сфингину загонетку. Моро је ово митско биће често и приказивао на гомили мртвих тела како би акцентовао њену супериорност. Све то доприносило је изражавању два опозитна архетипска принципа, не само добра и зла већ и борбе полова.

Франц фон Штук (Franz von Stuck) још један је уметник који је глорификовао Сфингину надмоћ на слици из 1895. године – „Пољубац Сфинге“ (сл. 2).[13] Проминентни немачки уметник, чија је уметност одражавала токове културних и социолошких

[9] Bernheimer 2002: 175.
[10] Zamani 2017: 64.
[11] Bade 1979: 18.
[12] Cooke 2014: 219–227.
[13] Борозан 2018: 45.

1. Гистав Моро, „Едип и Сфинга“ (1864)

1. Gustave Moreau, “Oedipus and the Sphinx” (1864)

2. Франц фон Штук, „Пољубац Сфинге“ (1895)

2. Franz von Stuck, “The Kiss of the Sphinx” (1895)

струјања с краја века, неретко је истраживао идејне концепте, међу којима и феномен фаталне жене, кроз традиционалне митове старе Грчке. На Штуковом прослављеном платну, представљен је мушкарац на коленима, у потпуности обузет чарима Сфинге, која му пружа пољубац смрти. Истовремено бивајући и жена и неумољива звер, она демонстрира пожуду и своју доминацију. Отворена сексуалност, која је овде приказана, на самој је граници са агресијом и смрћу. Композитна личност која сједињује женственост са застрашујућом природом носилац је, заправо, анксиозности о којима је било расправљано у другој половини XIX века у психологији и медицини.

ПОЧЕЦИ УМЕТНИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА ИВАНА МЕШТРОВИЋА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКЕ УМЕТНОСТИ

Представу сфинге (сл. 3) Иван Мештровић је први пут израдио за потребе „Косовског циклуса“. Била је предвиђена као јединствени и интегрални део уметничког пројекта „Видовдански храм“ (сл. 4). Он је представљао скулпторско-архитектонско дело и свеобухватну наративну целину, која је садржала више од осамдесет предмета насталих у прве две деценије XX века. Ово монумен-

3. Иван Мешшровић, Сфинга за „Видовдански храм“ (1909)

3. Ivan Meštrović, The Sphinx for "Vidovdanski hram" (1909)

4. Иван Мешшровић, Макеша за „Видовдански храм“

4. Ivan Meštrović, The model for "Vidovdanski hram"

[14] Игњатовић 2018: 77.

[15] Strajnić 1919: 10–11.

[16] Ćurčin 1919: 23, 84.

[17] Kraševac 2017: 175–176.

[18] Weidinger 2012: 138.

[19] Класичноархајски принцип о дихотомији аполонско-диониског начела разрадио је Фридрих Ниче у знаменитом делу *Рођење трагедије из духа музике* (*Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik*) из 1872. године.

[20] Ćurčin 1919: 83.

тално дело је настало на темељима традиције европског симболизма и сецесије.[14]

Са токовима средњоевропске уметности Мештровић је имао прилике да се упозна најпре у Бечу. У хабзбуршку престоницу уметник се отиснуо веома млад, као дете у коме је препознат изузетан вајарски потенцијал. Ту је завршио Ликовну академију, на којој је боравио од 1901. до 1905. године. Радећи на академији, истовремено је посећивао тамошње музеје и изложбе. Тамо је био слободан да проматра за њега нову, другачију уметност, те је тако своје узоре налазио у уметницима који су, с једне стране, одударали од строгости академизма, а с друге, поигравали су се са манирима сецесије и осталим правцима популарним на раздобљу два века.[15] Од 1905. до 1910. године Мештровић је излагао у бечкој „Сецесији“, а и поред његове изразите стилске индивидуалности и оригиналности, коју је годинама надграђивао, често се његова уметност посматрала у оквирима овог уметничког правца. У Бечу је био упућен у рад тамошњих сликара и вајара, као и других, блиских његовом уметничком сензибилитету. Милан Ћурчин, југословенски књижевник и публициста, који је живео и радио у Бечу и са којим је Мештровић сарађивао током живота, посебно истиче да је на душу младог вајара уметност античке Грчке оставила посебну импресију.[16] Боравак у Бечу за скулптора је био важан и због сарадње са богатим бечким индустријалцем Карлом Витгенштајном (Karl Wittgenstein), једним од водећих мецена сецесијског удружења уметника. Захваљујући успесима на изложбама овог друштва, и Мештровић је задобио Витгенштајнову наклоност. Он је постао његов мецена, пружајући му подршку од 1908. до 1910. године.[17] Вероватно да је у том периоду он могао да се заинтересује за митолошки мотив Сфинге. Надаље, у уметности сецесије то је био већ познат и обрађиван мотив. Један од славних примера јесте Климтово (Gustav Klimt) уље на платну „Музика“ из 1897. године.[18] На њему је аустријски сликар приказао алегорију музике – у виду младе девојке које свира античку китару и симболише аполонско начело и са њене леве стране – гротескну маску са ликом Силена, Дионисовог учитеља, репрезентујући дионискиј принцип.[19] Десни план слике заузима Сфинга као споменик инстинктивној снази, али и амбивалентна фигура која балансира аполонско-дионискиу дихотомију.

Године 1908. Иван Мештровић се преселио у Париз. Ту он остаје до наредне, 1909. године. Уметникова биографија бележи тамошњи боравак као нарочито плодотворан период у његовој каријери. Превасходно због тога што је управо тамо настао највећи број његових скулптура за „Видовдански храм“. Потом због изразито значајног за његово уметничко обликовање, дружења са тада не толико популарним, али без обзира на то, веома важним француским скулптором, Огистом Роденом (Auguste Rodin). Они су се први пут упознали у Бечу, али је њихово пријатељство званично започело након 1908. године, када је Роден присуствовао Мештровићевој француској изложби.[20] Често је млади југословенски вајар боравио у атељеу свог пријатеља, а на његову уметност то је имало доста утицаја. С једне стране, то га је инспирисало на стварање монументалне композиције, сачињене од индивидуалних и идејно сличних скулптура, које би биле повезане у једну архи-

5. Иван Мешшровић, Посшер и насловница кашалога „Међународне изложбе“ у Риму (1911)

5. Ivan Meštrović, The poster and the front page of the catalogue for the “International Exhibition of Art” held in Rome (1911)

тектонску целину, какав је требало да буде пројекат „Видовданског храма“.[21] С друге, њих је повезивала заједничка љубав према античком наслеђу, симболистички наратив, као и осећај за психолошку и телесну експресију и разраду детаља. Од Родена је Мештровић преузео и принцип намерног изостављања атрибута у традиционалној иконографији, одбацивање установљених анатомских мерила и пропорција, као и наглашавање лепоте и узвишености душе кроз мимику и гестикулацију.[22]

После Париза, Иван Мештровић одлази у Рим, где је на великој „Међународној изложби“ 1911. године (сл. 5) представио макету „Видовданског храма“ са скулпторалним фрагментима у српском павиљону. Ту је, међу осталим делима, публика могла видети и доминантну фигуру Сфинге, а целокупна изложба побројала је одличне критике.[23] Овде је Мештровић стекао интернационално признање, те је после тријумфа у Риму свој уметнички допринос давао и у другим европским метрополама. Његова макета „Видовданског храма“ са фрагментима излагана је и на „Првој далматинској изложби“ у Сплиту 1908. године. Мештровић је изложио седам скулптура које су тематски припадале овом циклусу.[24] Затим у Загребу 1910. године учествује на важној изложби „Мештровић–Рачки“, на којој ће публици представити и своју „Сфингу“.[25] У наредном периоду излагаће је и у Љубљани, Бечу, Паризу, Венецији, Лондону и многим другим градовима. О значају који је лично за вајарево схватање уметности имао овај мотив, говори и то да ће након „Видовданског храма“ Мештровић поново израђивати фигуру сфинге.

ФИГУРА СФИНГЕ ЗА „ВИДОВДАНСКИ ХРАМ“

Да би се исправно разумела улога митолошког мотива сфинге, као дела који је требало да чини целину „Косовског циклуса“, односно „Видовданског храма“ ваљало би расправити идејну позадину овог великог уметничког пројекта. Иван Мештровић је започео своја размишљања о „Косовском циклусу“ већ током свог школовања у Бечу. До реинвенције косовског мита долази 1889. године у Крушевцу, граду кнеза Лазара, у коме су те године, на петстогодишњицу битке на Косову, одржане велике Видовданске свечаности. Видовдан је тада конституисан као национални празник, а то је уједно означавало и изградњу јединственог система сећања на херојство јунака палих за отаџбину.[26] Косовски мит је међу народом поновно оживљен 1904. године, када се одржало крунисање Краља Петра I Карађорђевића, 21. септембра у Београду. То се истовремено подударало са стогодишњицом од подизања Првог српског устанка 1804. године, који је отпочео као побуна против дахија, а последично довео до ослобођења Србије од Турака.[27] Видљива национална политика новог краља утицала је на реинтерпретацију косовског мита.[28]

Током вајаревог боравка у Паризу дошло је и до анексионе кризе (1908–1909), када је Аустроугарска окупирала просторе Босне и Херцеговине. За младог Мештровића ово су биле трагичне вести. Пред почетак Првог светског рата рекао је да је започео израду „Косовског циклуса“ тек онда „када је изгледало да је

[21] Грујић 2017: 280–281.

[22] Грујић 2017: 283.

[23] Mitrinović 1911: 564–569.

[24] Bulimbašić 2016: 131.

[25] Књижевници окупљени у загребачком Друштву књижевника, који су били једни од организатора, посебно су подржавали југословенску идеју. Ова изложба значајна је и утолико што је означила почетак Мештровићевог све активнијег политичког деловања, Bulimbašić 2016: 183.

[26] Borozan 2013: 264–265.

[27] Machiedo Mladinić 2009: 144.

[28] Borozan 2003: 278.

наша народна катастрофа потпуна и да је судбина наше расе запечаћена, на врхунцу наше народне невоље и у грозници која нас је све тресла".[29] Косовски мит тада је постао својеврстан симбол страдања јужнословенских народа, али и његове истрајности и борбе за слободу. Он је послужио као идеални симбол спајања различитих, али блиских словенских народа.

„Видовдански храм"Мештровић је замислио као скулпторалну, сликарску и архитектонску целину, која је обједињавала два циклуса – „Косовски циклус" и „Циклус Краљевића Марка". Требало је да означава жртвовање јужнословенских народа, борбе за ослобођење и такође да симболише коначно уједињење Јужних Словена. Осмишљен као *gesamtkunstwerk*, „Видовдански храм" је требало да велича косовске битке и јунаке који су бојевали пре много векова. Унутрашња политичка борба у тадашњој Краљевини Србији, као и све неповољнија ситуација на спољнополитичкој мапи и опасност која је претила током прве две деценије XX века, неумитно је водила ка стварању идеје југословенства, коју је и сам Мештровић прихватио. Био је предодређен да функционише као национални спомен-храм, југословенска Валхала, која учествује у процесу сакрализације нације.[30] Његов „Видовдански храм" у коначници био је ода отаџбини и представљао је споменик нове идеологије.

Композиције за „Видовдански храм", које је Мештровић парцијално излагао током година, све до Првог светског рата 1918. године, репрезентовале су историјске и хероје из епске поезије, попут Марка Краљевића, Срђе Злопоглеђе, Милоша Обилића, Удовице, Мајке Југовића, Косовке девојке, Гуслара и др. Најимпозантније замишљен је сам улаз у храм, у коме су фигуре каријатида водиле до велике сфинге, смештене на уздигнутом каменом постољу (сл. 6). Сфинга је била компонована тако

6. Иван Мешшровић, Каријашиде и сфинга на „Међународној изложби" у Риму (1911)

6. Ivan Meštrović, The caryatids and the Sphinx at the International Exhibition of Art" held in Rome (1911)

[29] Machiedo Mladinić 2009: 145.
[30] Макуљевић 2006: 290–291.

да стоји на крају колонаде, коју је чинило дванаест монументалних каријатида, одакле би се улазило у храм, док би у њему били смештени видовдански фрагменти, односно фигуре из „Косовског циклуса“ и „Циклуса Краљевића Марка“. Сфинга, као и каријатиде, израђене су у Паризу и представљене на „Међународној изложби“ у Риму, у српском павиљону, где су побрајале одличне критике.[31] У каталогу изложбе наводи се да је идеја била приказати синтезу велике историје српског народа.[32] Главни циљ овог излагања био је истаћи Краљевину Србију као стуб југословенског политичког програма и приказати значај југословенске идеје.[33] Књижевник Иво Војновић је Мештровићеве каријатиде описао као „мукле и горде носитељице свих терета и свих удеса“, док је сфингу окарактерисао следећим речима:

„Пружена у невиђеној пози несталих, неслућених божанстава, она се пружила као брдо на плочи, која затвара пропала царства и нестала бића. А на уздигнутоме, укоченоме лицу – исти профил планина с којијех силазе каријатиде носитељице терета живота.“[34]

У поетском заносу Војновић је у својим „Акордима“ Мештровићеву сфингу назвао и „Сфингом Косова“.[35] У њој је видео неустрашиву, исконску чуварку храма баштине јужнословенских народа. Описао ју је као узнемирујуће мирно божанство са демонском снагом звери, у чијим очима се могла наслутити неустрашивост. Њено лице, попут какве архајске маске, које је скривало прастаре тајне, и тријумфујуће анимално тело одавали су утисак непобедивости и храбрости.

Израђена је у белом мермеру, као и фигуре дванаест девојака – каријатида, без националних обележја.[36] Колосалну скулптуру сфинге Мештровић је обрадио у свом препознатљивом геометризованом архајском маниру. Та сведена форма трансцендирала је нека давна, примордијална времена. Кроз њу, уметник је такође позивао на имагинарне прапочетке југословенске заједнице.[37] Мештровићеву монументалност у скулптури и неопримитивизам, који се чита у маниру обликовања ликова, може се упоредити са делима Франца Мецнера (Franz Metzner), такође једног од припадника сецесионистичког покрета. Мецнерове радове карактерисала је тзв. варварска модерност и визуелна стилизација, која је имала да призове давна, прехришћанска времена. Најбољи пример за то јесте његово кључно дело – скулптуре за „Споменик бици код Лајпцига“ (*Völkerschlachtdenkmal*), рађене од 1907. до 1913. године (сл. 7).[38] Био је то, попут „Видовданског храма“, скулпторско-архитектонски подухват, начињен да овековечи битку код Лајпцига 1813. године, у којој је Наполеон (Napoléon Bonaparte) коначно поражен.[39] Споменик је завршен, симболично, на стоту годишњицу боја. Мецнер је свакако могао да буде и Мештровићев узор када је у питању мотив сфинге, који је он употребио у својој композицији „Сфинга живота“ (1898).[40] Сфинга је за Мештровића представљала заштитницу националног светилишта, које је неговало и чувало косовску историју и традицију. Она је истовремено деловала као надисторијски репрезент истрајности и уједињења југословенског народа – „чији је идентитет надилазио етничке, језичке, конфесионалне и историјске поделе између заједница“.[41] Употребивши антички митолошки мотив у уметности, Мештровић

[31] Након што је одбио да заступа Хрватску у аустријском, или мађарском павиљону, Мештровић је, како сведочи у својој аутобиографији, предложио надлежнима у Краљевини Србији да се формира и српски павиљон, на коме ће учествовати и млади хрватски уметници, што се и догодило, Meštrović 1969: 16–19.

[32] Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia.

[33] Макуљевић 2006: 331.

[34] Strajnić 1919: 14.

[35] Vojnović 1919: 26–27.

[36] Коста Страјнић, ипак, наводи да су каријатиде имале физиономију и биле одевене у ношњу далматинских жена, Strajnić 1919: 14.

[37] Ignjatović 2007: 51.

[38] Clegg 2006: 145–149

[39] Петар Одавић био је један од оних критичара који су апсолутно оспоравали Мештровићеву оригиналност, као и аутентичност „Видовданског храма“, назвавши га „Мецнеровим имитатором“, Odavić 1934: 209–213.

[40] Jurković 2013: 167.

[41] Игњатовић 2018: 79.

7. *Франц Мецнер, Скулптурална декорација ентеријера „Споменика бици код Лајпцига“ (1907–1913)*
7. *Franz Metzner, Sculptural decoration of the interior of the “Monument to the Battle of the Nations at Leipzig” (1907–1913)*

је изразио и свој јасан политички став о питању југословенског дискурса. Он је постављен изван било којих конфесија и заговарао је религију крајњег националног пожртвовања, као заједнички именитељ свих јужнословенских народа. Сфинга је ту деловала као свештеница и симбол ове жртве за интеграцију новообразоване југословенске културе, а њен визуелни идентитет требало је да изражава дигнитет нације.

АНТИЧКА ЗАШТИТНИЦА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ НАЦИЈЕ

Године 1909, када је настала Мештровићева сфинга за „Видовдански храм“, уметник је начинио и још један модел сфинге, мањих димензија (100,3 x 40,8 x 80 cm). Израђена је у бронзи, према гипсаном моделу (101,5 x 40,5 x 79 cm), који се такође чува у Народном музеју у Београду, у збирци југословенске скулптуре.[42] По начину на који је она обликована, може се закључити да је ова сфинга мањих димензија настала пре велике сфинге из „Косовског циклуса“. На малој сфинги, чија је форма

[42] Грујић 2017: 294.

8. Иван Мешшровић, „Велика сфинга“ (1933)

8. Ivan Meštrović, “The Great Sphinx” (1933)

доста упрошћенија, Мештровић је обрадио груди и израз лица на начин који ће поновити у каснијој верзији. Задржао је такође и препознатљиву стилизацију косе, подигнуте у пунђу. „Косовска сфинга“ за „Видовдански храм“ је пак добила геометризована квадратаста крила, док су јој удови обликовани у једној волуминознијој форми. За разлику од мале сфинге, она има и потпорно постоље између њених груди и шапа, што додатно доприноси геометризацији саме скулптуре.

После скоро две и по деценије, сада у једном другачијем политичком окружењу, Иван Мештровић поново израђује фигуру сфинге (сл. 8). Било је то за потребе декорације Белог двора Његовог краљевског величанства краља Александра I Карађорђевића на Дедињу у Београду 1933. године. Југословенски монарх је тада, за потребе уређења нове резиденцијалне палате, међу многобројним скулптурама, наручио и једну реплику сфинге за „Видовдански храм“ из 1909. године. Било је предвиђено да она буде постављена у близини скулптуре Милоша Обилића, на каскадно спуштеној тераси, испред базена, која је и названа „Тераса са сфинксом“ (сл. 9).[43]

Монументална сфинга из Белог двора била је израђена од врхунског белог мермера увезеног из Грчке.[44] Имала је димензије 307,5 x 95 x 216 cm. Баш као и њена претходница из „Видовданског храма“, представљена је са лављим телом, лицем и грудима жене, и крилима. Одликује је робусна израда и геометризовани облик. Постављањем извесног постоља испод њених груди поновљено је затварање у једну троугласту форму, те је тако и овде добијена стилизована и упрошћена форма, типична за Мештровићеву скулптуру. Још једном, вајар је постигао да сама форма и стилска израда, која се позива на архајску античку скулптуру, еманира сирову и примитивну расну снагу. Управо је то и била њена симболика и на томе је почивала семиотика „Видовданског храма“, а сличну функцију имала је и сада, две и по деценије касније.[45] Судбина скулптуре из Белог двора била је таква да је она оштећена током Другог светског рата и након тога предата Народном музеју у Београду на репарацију. Сфинга у мермеру је тада пре-

[43] AJ, фонд Двора 74, ф. 365.

[44] AJ, фонд Двора 74, ф. 370–202.

[45] Борић 2008: 188.

9. „Тераса са сфинксом“ у Белом двору на Дедињу

9. “The Terrace with the Sphinx” at the White Palace in Dedinje

бачена на рестаурацију у вајарску радионицу Венчачког мајдана у близини Аранђеловца, где је до данас и остала – у парку Буковичке бање. Године 1957. за потребе Белог двора, она је замењена бронзаним одливком и постављена на исто место поред базена у палати.

Иако се краљу Александру ово дело изузетно допало, о чему сведочи и чињеница да се још једна, минијатурна верзија сфинге у бронзи нашла у његовом кабинету, у своје време су сфингу изузетно оспоравали.[46] У критикама је можда најжустрији био Мирослав Крлежа који је записао:

„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.“[47]

Из ових речи да се разумети јасно препознавање националистичког контекста у коме је настала Мештровићева скулптура. До Првог светског рата и потоњег проглашења Краљевине Срба Хрвата и Словенаца 1. децембра 1918. године, у уметности Ивана Мештровића тежило се ка инсистирању на етничком јединству кроз успостављање реторике југословенства, која је заговарала заједништво свих јужнословенских народа. Његова скулпторално архитектонска дела имала су функцију репрезентације идеализованог расног идентитета југословенске нације.[48] Тридесетих година у Краљевини Југославији *de facto* долази до велике политичке кризе, која је претила да уруши везивно ткиво државе – идеал о националном јединству равноправне југословенске заједнице. Етничка растакања су све више долазила до изражаја. Тежња да се кроз уметност прикаже национална стабилност и учврсте темељи државности, још један је од симптома неизвесних политичких збивања и националног разједињавања тог времена. Из разговора Мештровића и краља Александра непосредно после доношења Видовданског устава и спровођења диктатуре виде се забринутости поводом политичких дешавања, као и тежња ка одржању и обнови интегралног југословенства.[49] Иван

[46] Борић 2008: 188.

[47] Борић 2008: 191.

[48] Ignjatović 2006: 242–243.

[49] Meštrović 1969: 183–190, 199.

Мештровић, дворски уметник и миљеник краља, кроз своја је дела подстицао обнову идеала о неодвојивости различитих етнија које је требало да повезује заједничка југословенска религија. Скулптура сфинге симболисала је стожер сигурности и издржљивости. Она је отеловљивала имагинарну, прастару мајку заштитницу – мајку свих Југословена. Некада чувајући тајне античких муза, сада је штитила и бранила тајне југословенства. Кроз своје монолитне фигуре сфинги Мештровић је говорио о неумитности националног идентитета који је почивао на жртви, вишевековним борбама и уједно истрајности.

Извори:

Архив Југославије, фонд Двора 74, 365.

Архив Југославије, фонд Двора 74, 370–202.

Литература:

Борић Т. 2008, *Уметнички опус Ивана Мештровића у дворском комплексу на Дедињу*, Наслеђе IX, 179–192.

Борозан И. 2018, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд.

Грујић В. 2017, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд.

Игњатовић А. 2018, *Видовдански храм Ивана Мештровића, стварање Југославије и парадокси национализма*, Дан вредан века 1. XII 1918, ур. Р. Цукић и др., Београд, 75–92.

Макуљевић Н. 2006, *Уметност и национална идеја у XIX веку – систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд.

Срејовић Д., Церамовић А. 1992, *Речник грчке и римске митологије*, Београд.

*

Bade P. 1979, *Femme fatale: Images of evil and fascinating women*, New York.

Bernheimer C. 2002, *Decadent subject: The idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*, Baltimore–Maryland.

Borozan I. 2013, *Kruševac kao ideološki topos i konstruisanje kosovskog mita u 19. veku*, Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini, ur. A. Milosavljević, Beograd–Kruševac, 261–286.

Bulimbašić S. 2016, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.–1919.) – umjetnost i politika*, Zagreb.

Clegg E. 2006, *Art, design & architecture in central Europe 1890–1920*, New Haven – London.

Cooke P. 2014, *Gustave Moreau and Ingres*, Burlington Magazine 156/1333, 219–227

Ćurčin M. 1919, *Ivan Meštrović*, London.

Dijkstra B. 1986, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*, New York.

Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia, Zagreb.

Ignjatović A. 2006, *Od istorijskog sećanja do zamišljanja nacionalne tradicije: Spomenik Neznanom junaku na Avali (1934–1938)*, Istorija i sećanje, ur. D. Aleksić i dr., Beograd, 229–252.

Ignjatović A. 2007, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd.

Jurković H. 2013, *Aura and horror: Essay on the typology of the self-portrait in symbolist painting*, Decadence, aspects of Austrian symbolism, eds. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Vienna, 76–102.

Kraševac I. 2017, *Moderna umjetnost i naručitelji: Kuća Wittgenstein ispunjena „Mestrowitz-statuama“*, Izazov moderne: Zagreb Beč oko 1900, Zagreb, 195–201.

Kun N. A. 2002, *Legende i mitovi stare Grčke*, Beograd.

Machiedo Mladinić N. 2009, *Političko opredeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića*, Časopis za suvremenu povijest 1, 143–170.

Meštrović I. 1969, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb.

Mitrinović D. 1911, *Reprezentacija Hrvata i Srba na Međunarodnoj Izložbi u Rimu*, Savremenik VI/9, 564–569.

Niče F. 1983, *Rođenje tragedije*, Beograd.

Odavić P. 1934, *Skulptorska dela g. Meštrovića*, Etnolog 7, 209–213.

Richards E. 1983, *Darwin and the Descent of Woman*, The Wider Domain of Evolutionary Thought, eds. D. Oldroyd, I. Langham, Dodrecht, Boston–London, 57–111.

Schneider T. 2002, *Lexikon der Pharaonen*, Albatros, Berlin.

Strajnić K. 1919, *Ivan Meštrović*, Beograd.

Vajninger O. 1986, *Pol i karakter: načelno istraživanje*, prev. I. Šosberger, Beograd.

Vojnović I. 1919, *Chords*, Ivan Meštrović, ur. M. Ćurčin, London, 24–29.

Weidinger A. 2012, *Gustav Klimt at the Belvedere – The past and the presence*, 150 Years of Gustav Klimt, eds. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Vienna, 31–281.

Zamani D. 2017, *Under the spell of Sphinx: Salome and her sisters in the art of the late nineteenth century*, Battle of the sexes: Franz von Stuck to Frida Kahlo, ed. F. Krämer, Frankfurt, 62–78.

Olga D. Žakić

THE MOTIF OF THE SPHINX IN THE ARTISTIC OPUS OF IVAN MEŠTROVIĆ

During his fruitful artistic career, Ivan Meštrović made several figures of the Sphinx in the first three decades of the 20th century. The representation of this motif has a long tradition, spanning back to the culture of Ancient Egypt, Assyria and Ancient Greece. This motif will reach its culmination in the second half of the 19th century, in the concept of the femme fatale of the end of the century, so popular in the European arts. The first Sphinx by Meštrović was made as a sculpture for the composition of "Vidovdanski hram" (Vidovdan Temple) in 1909. The sculptor intended it to have the apotropaic function – it was supposed to represent the protector of the national mausoleum dedicated to the heroes of the Battle of Kosovo and the fighters for the fatherland. It also symbolised the racial, primordial force of all south Slavic nations. Through the figure of the Sphinx for "Vidovdanski hram," the artist articulated his national stance, by supporting the policy of H.R.H. Petar I Karađorđević that advocated the unification of different south-Slavic entities. In the same year, 1909, Meštrović made two more small decorative figures of the Sphinx, kept at the National Museum in Belgrade. The sculptor also made a replica of the Sphinx for "Vidovdanski hram", commissioned by H.R.H. Aleksandar I Karađorđević, for the needs of the decoration of the cascade terrace of the new residential palace in Dedinje. It was stylised in the geometricized and archaic manner, while also exhibiting monumentality and the closed nature of the form. As opposed to the sculptures from 1909, the Sphinx from the Court was created in the politically changed times, which had to have an impact on its concept. The

third decade of the 20th century was marked by political fights and tense relations among the nations in the then Kingdom of Yugoslavia. King Aleksandar advocated the idea of integral Yugoslavism, however, the policy of the times led more and more to the disturbing of the inter-national relations. The Sphinx for the terrace of the royal residence now had another rhetoric. It symbolised the guardian of the Yugoslavism and the mother of a nation whose identity did not rest on religious, ethnic, linguistic or historical differences. The colossal Sphinx by Meštrović emanated the super-historic power and invincibility of Yugoslavs and it symbolised their victims and perseverance throughout history.