

ГОДИШЊАК

за ДРУШТВЕНУ ИСТОРИЈУ
ANNUAL of SOCIAL HISTORY



Година XI
Свеска 2-3
Београд, 2004.

**ГОДИШЊАК ЗА
ДРУШТВЕНУ ИСТОРИЈУ**

ANNUAL OF SOCIAL HISTORY

Год. XI, свеска 2–3, 2004.

Београд, 2006.

Лектор

Мила Барјактаревић

Превод резимеа

Маша Милорадовић

Насловна слирана

Никола Костандиновић

Илустрација на насловној слирани

Парада за 1. мај, Београд, 1948.

Фотографија из књиге *Миланке Тодић, ФОТОГРАФИЈА И
ПРОПАГАНДА 1945–1958*, Бања Лука, Панчево, 2005.

Тираж

300

Штампа

„Чигоја штампа“ Београд, Студентски трг 13

e-mail: chigoja@eunet.yu

Годишњак за друшћивену историју

Издавач:
Удружење за друштвену историју

Главни и одговорни уредник
Милан Ристовић

Уредници свеске
Милан Ристовић, Дубравка Стојановић и Мирослав Јовановић

Редакција
Миле Бјелајац, Радина Вучетић (секретар), Љубодраг Димић,
Мирослав Јовановић, Предраг Ј. Марковић, Горан Милорадовић (секретар),
Милан Ристовић (главни и одговорни уредник), Дубравка Стојановић

Иносјрани чланови редакције
Снежана Димитрова (Благоевград), Јан Пеликан (Праг), Карл Казер (Грац),
Тетсуја Сахара (Токио), Андреј Шемјакин (Москва)

Адреса редакције: Годишњак за друштвену историју, Филозофски факултет,
Одељење за историју, Чика Љубина 18-20, 11000 Београд.
Телефон: 32-81-550/307

e-mail: mrstovi@f.bg.ac.yu
mjovanov@f.bg.ac.yu
[http:// www.udi.org.yu](http://www.udi.org.yu)

Editorial Board: Mile Bjelajac, Radina Vučetić (secretary), Ljubodrag Dimić, Miroslav
Jovanović, Predrag J. Marković, Goran Miloradović (secretary),
Milan Ristović (editor-in-chief), Dubravka Stojanović

Foreign Members of the Editorial Board
Snežana Dimitrova (Blagoevgrad), Jan Pelikan (Prag), Karl Kaser (Graz),
Tetsuya Sahara (Tokyo), Andrei Shemjakin (Moscow)

Adress: Annual of Social History, Odeljenje za istoriju, Filozofski fakultet,
Čika Ljubina 18-20, 11000 Beograd, YU. Telephone: 32-81-550/307

e-mail: mrstovic@f.bg.ac.yu
mjovanov@f.bg.ac.yu
[http:// www.udi.org.yu](http://www.udi.org.yu)

Ова свеска „Годишњака за друштвену историју“ изашла је захваљујући
финансијској подршци Министарства за науку, технологију и заштиту
животне средине Републике Србије

Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године

Апстракт: Текст говори о идеолошкој улози архитектуре Југословенског павиљона на Светској изложби у Паризу 1937. године. Просторне, формалне и семиотичке поставке националног павиљона функционисале су као део општег система конструкције идеологије југословенства и као покушај да се пред светском јавношћу утврди и центрира пожељна слика о југословенској нацији, држави и култури.

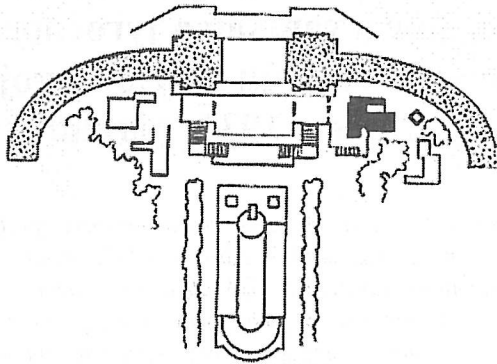
Као и све претходне изложбе, светска изложба „Arts et techniques appliquées a la vie moderne“ (Уметност и техника у модерном животу), одржана 1937. године у Паризу,¹ била је подстакнута перманентном принудом исказивања различитих националних, регионалних и колонијалних идентитета у једном тоталном просторном и дискурзивном оквиру. Средином четврте деценије XX века у свету је постојало 65 суверених држава; 42 су учествовале на Париској изложби, а чак је 38 подигло сопствене националне павиљоне. Највећи број њих наткривала је сенка тоталитарних режима, а међу њима се налазила и Краљевина Југославија. Само 12 земаља имало је уставну демократију са регуларно и демократски изабраним представницима власти.² У тај узак круг спадала је и Француска, чија је влада Народног фронта Леона Блума као ултимативан циљ изложбе навела поновно успостављање општег међунационалног поверења и хуманистичког ентузијазма „у времену у коме је изгледало да је цивилизација почела да губи поверење у своје вредности, снагу и дужности“.³ Упркос жељама генералног комесара изложбе Едмонда Лабеа, симболички сажетих у *Споменик мира* који је том приликом подигнут на почетку главне просторне осовине изложбе Trocadero-École militaire (сл. 1), контекст у коме се одржавала та до тада највећа међународна смотра уметности и културе, био је неповратно обележен претњом

¹ *Paris 1937: Cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie moderne*, Paris 1987; D. Ades, „Paris 1937: Art and the Power of Nations“, *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930–45*, London 1996, 58–62.

² E. Hobsbawm, „Foreword to“, *Art and Power: Europe: Europe Under the Dictators 1930–45*, London 1996, 11.

³ E. Labée, „Introduction“, *Le Livre d'Or officiel de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques*, Paris 1937, 24.

скорог рата. Иронично, ефемерни споменик који је требало да симболише нужност светског мира, био је уобличен по угледу на антички римски стуб – традиционални симбол војних победа.



Sl. 1. План Трокадера са Палатом Шајо, Спомеником миру и назначеном позицијом Југословенског павиљона, Светска изложба у Паризу 1937.

J. Seissel, *Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu*, Zagreb 1937, n. p.

У време припрема и одржавања Париске изложбе Краљевина Југославија се све више удаљавала од својих традиционалних савезника – Француске, Велике Британије и Чехословачке, приближавајући се Италији и Немачкој.⁴ Када је почетком 1937. године, након вишегодишњег оклевања, Југославија изненада одбила француски предлог о узајамној помоћи, Милан Стојадиновић писао је југословенском амбасадору у Паризу Божидару Пурићу да: „Француски политичари и новинари нису навикли на самосталну делатност наше државе у питањима спољне политике.“⁵ У исто време спроводиле су се опсежне припреме за дуго очекивани политички и привредни уговор између Италије и Југославије, који је потписан крајем марта. И док су италијански и југословенски режимски кругови тај чин тумачили као „оруђе мира међу суседима“,⁶ Француска и остале земље савезнице – укључујући традиционално најближег политичког партнера

⁴ О политичким и културним приликама у Југославији за време владе Милана Стојадиновића видети: Т. Стојков, *Влада Милана Стојадиновића*, Београд 1985; Н. Жутић, „Идеологија југословенства и њено распадање (1929–1939) – с посебним освртом на владу М. Стојадиновића“, *Историјски гласник*, св. 1–2, (1988), 63–90; Ј. В. Ноптнер, *Jugoslavija u krizi 1934–1941*, Rijeka 1972, 67–155; J. Rotschild, *East Central Europe Between the Two Wars*, A History of East Central Europe, vol. IX, P. F. Sugar, D. W. Treagold, (eds.), Seattle and London 1994, 201–280; С. К. Павловић, *Историја Балкана*, Београд 2001, 402–414; Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије*, књ. 1, Београд 1997, 329–395.

⁵ Наведено према: Ј. В. Ноптнер, *нав дело*, 1997.

⁶ „Мир и сигурност“, *Политика*, 26. 3. 1937.

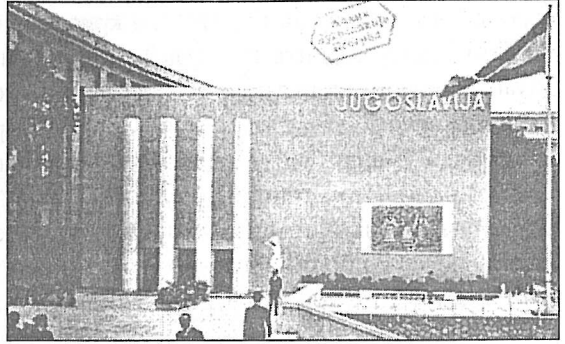
Чехословачку – осудили су га као кривоверје. Штавише, то је био први знак распада Мале Антанте и – судећи по речима чехословачког председника др Едуарда Бенеша, чија је посета Београду одложена због помпезног доласка грофа Ћана – мрачни сигнал уништења Средње Европе.⁷ Ни годину дана доцније, у време када је више од три стотине изложбених павиљона у Паризу већ било демонтирано, Стојадиновић је учинио наредни неизбежан корак посетивши у Берлину Адолфа Хитлера, са последицама које су Југославију дефинитивно увеле у немачки политички и економски *Großraum*.

Посматрање архитектуре југословенског павиљона на Париској изложби у контексту тих политичких маневара ни у ком случају не открива само његову „тоталитарну“ и „фашистичку“ димензију која се крије иза његове туробне монументалности и класификујућих елемената (сл. 2; сл. 2а), већ указује на потребу да се она посматра кроз систем идентификације југословенске нације и државе као монолитне и јединствене, упркос етничким, локалним и историјским разликама њихових конститутивних делова, који су оптерећивали југословенску свакодневицу. И Немачка и Италија биле су парадигме тог националног јединства које је прижељкивао још краљ Александар I Карађорђевић. О томе су, између осталог, говорили и пословично гротескни Стојадиновићеви покушаји да се окружи фашистичком помпом. Његова жеља да се изједначи с Мусолинијем и Хитлером и „занимање за методе ауторитативне државе“, полако су уносили нове елементе на југословенску политичку позорницу⁸, стабилизујући политичку фикцију о југословенском „народном и државном јединству“. У таквом контексту архитектура је представљала важан корпус идеологије и исказивања политичке моћи, о чему, уосталом, сведоче бројни примери архитектонске продукције у Југославији позних тридесетих година XX века, обележени монументалним огољеним класицизмом као симболичким изразом политике „чврсте руке“.⁹ Тако је и архитектура националног павиљона на париској изложби била део стварања пожељне спољашње представе о држави и нацији која испуњава улогу амортизације унутрашње националне кризе – управо у време када је уједињена југословенска опозиција споразумом у Фаркашићу из октобра 1937. године претила стабилности политичког здања Стојадиновићеве Југословенске радикалне заједнице.

⁷ E. Beneš, *Memoirs of Dr. Eduard Beneš*, London 1954, 31.

⁸ J. V. Hoptner, 121.

⁹ Видети: З. Маневић, „Архитектура и политика (1937–1941)“, у: *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 20, 1984, 293–306; А. Кадијевић, „Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века“, у: *Историјски часопис*, књ. XLV–XLVI, 1998–99, Историјски институт Српске академије наука и уметности, 2000, 255–272.



Сл. 2. и сл. 2а.

Јосип Сајсл, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937.

АСЦГ, 65 (Министарство трговине и индустрије Краљевине Југославије), Ф275, 833.

Наиме, у време када су се на политичком хоризонту све јасније почели оцртавати обриси новог међународног поретка, крајње неповољног за мале европске државе, Краљевина Југославија добила је прилику да своју нестабилну политичку позицију и перманентну кризу националног идентитета супституише једном сложеном и оперативном идеолошком сликом, која је једновремено обухватала поглед на југословенску државу, нацију и њену културу. Чињеница да је архитектура југословенског павиљона на париској изложби била ближа италијанском и немачком, него чехословачком или републиканском шпанском павиљону стога је сасвим разумљива. Одблесци идеалне тензије између апстракције и типичних облика класичне културе у реторичком апарату националног павиљона Италије, затим огољени, архаички и „метаисторијски“ класицизам немачког павиљона могли су да се препознају и у структури југословенског националног павиљона.

Исказати спољашњу чврстину државе и унутрашњу кохезију нације и у исто време када и сложеност амалгама њених конститутивних култура, био је мото излагачке политике Југославије на тој великој изложби. Тај двоструки циљ уједно је представљао кључ за тумачење југословенског националног павиљона, који је изграђен према пројекту харизматичног загребачког архитекте Јосипа Сајсла, победника на архитектонском конкурсном претходне године¹⁰.

¹⁰ За југословенски павиљон у Паризу расписан је општи анонимни конкурс почетком јуна 1936. године, када је Министарство трговине и индустрије образовало жири за оцену конкурсних радова. У састав жирија су ушли Петар Бајаловић, Едо Шен и Иван Вурник – архитекти и професори из Београда, Загреба и Љубљане. Видети: Министарство трговине и индустрије, бр.

„Наш павиљон је грађевина правоугаоног облика, голих и равних зидова, чију мирноћу прекидају четири бела стуба од мермера из Призрена, између којих се налазе три улаза“ – писао је архитекта Иван Здравковић, службеник националног Музеја кнеза Павла: Цео изглед павиљона привлачи поглед и оставља снажан утисак својим мирним и равним површинама, уравнотеженом пластиком и складним облицима. Инстинктивно човек се упућује к њему и улази да види шта се у њему крије.¹¹ У сличном маниру говорио је и архитекта Сајсл, у невеликој публикацији која је имала амбицију да фиксира значења архитектуре павиљона, усмеравајући пажњу са политичких на поетичке токове његове интерпретације: „Главна форма павиљона замишљена је као једноставна плоха, чија мирноћа треба самостално да делује у тој околини.“¹²

И док је „закон хармоније и уједначености“ – како је архитектуру павиљона оценио његов пројектант – представљао исто оно што су одражавали једноставни облици југословенског павиљона на изложби одржаној у Паризу дванаест година раније, поетика новог југословенског павиљона – упркос намераваном отклону од политичке идеологије који просто зрачи из пропагандних приказа Сајсла и Здравковића – била је у бити веома политизована. Тумачећи архитектуру

21117/III од 5. 6. 1936. Архив Србије и Црне Горе (у даљем тексту АСЦГ) 66-829. На конкурс су приспела 24 пројекта, од којих је оцењивачки суд издвојио 12 који „нису задовољили правилно ситуирање и повољни приступ“ или су „због слабе унутрашње организације“ елиминисани приликом оцењивања. Додељене су укупно четири награде – прва је припала раду Марјана Иваћића и Ивана Савковића из Београда (пројекат бр. 6 под лозинком „Fiks 22“), друга награда била је додељена Јосипу Сајслу из Загреба (пројекат бр. 20 под лозинком „1937-Paris“), док су две треће награде поделили рад загребачких архитеката Ернеста Вајсмана, Крсте Филиповића и Звонка Кавурчића (рад бр. 23 са лозинком „PY“) и Марјана Хаберлеа и Хинка Бауера (рад бр. 17 са лозинком „PYP 37“). Пошто је оцењено да првонаграђени пројекат има „најусклађенију спољашњост“, а Сајслово решење „најбољи приступ“, одлучено је да се распише ужи позивни конкурс, на коме би учествовали награђени архитекти. Видети: Министарство трговине и индустрије, Извод из извештаја оцењивачког суда за натечај за израду идејних скица за југословенски павиљон на Међународној изложби у Паризу 1927, од 3. 9. 1936. године, АСЦГ 66-829. Из техничког описа и образложења пројекта које је Сајсл саставио 29. 11. 1936. године, сазнаје се да се „Распис за ужи натјечај поставља уз задатак [...] да павиљон има достојно репрезентирати Краљевину Југославију на овој међународној изложби, и да зато треба да буде монументалнији [него што су то предвидела решења у првом кругу конкурса]“, као и да се „код грађења прикаже наш домаћи материјал (у првом реду мрамор, оникс и бакар)“. АСЦГ 66-275, 833. У другом кругу конкурса Сајслово решење оцењено је као најбоље „Будући да је оцењивачки одбор нашао, да је спољашњост добра и да даје монументалан и репрезентативан карактер“: Сајслов рукопис са називом „Основа за југословенски павиљон на Изложби у Паризу 1937. године газрађена према опаскама осјењивачког одбора“ од 17. децембра 1936. године. АСЦГ 66-275, а. ј. 833. На основу тог пројекта Генерални комесаријат Краљевине Југославије расписао је у Паризу крајем јануара 1937. године лицитацију за градњу националног павиљона. АСЦГ 66-273, а. ј. 829.

¹¹ И. Здравковић, „Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу“, у: *Уметнички преглед*, год I, бр. 3, 1937, 27-28.

¹² J. Seissel, *Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu, Zagreb 1937*, n.p. (курзив А. И.)

павиљона и југословенску репрезентацију смештену у неколико његових пространих сала, Здравковић је истицао потребу приказивања оног што је „савремено, што одговара духу нашег времена“, а што је истовремено дубоко утемељено у „народној традицији“.¹³ Тај конструисани дуалитет истицао се и у највећем броју приказа објављених у француској штампи након свечаног отварања југословенске презентације 21. јуна 1937. године. Тако је, на пример, париски „L'Evenment“ наглашавао да „Главни павиљон отеловљује душевне и моралне снаге младе југословенске државе“, те да архитектуром свог националног павиљона „Југославија открива своје право лице: у исти мах снажно и здраво, мистично и пуно поштовања према традицијама својих отаца“¹⁴. На истом курсу стајали су и коментари у југословенској јавности, потекли из систематских објашњења генералног секретара југословенске изложбе – др Адолфа Цуваја¹⁵: „Има се заиста утисак да се улази у храм посвећен идеалним напорима наше земље [...] да даде све што поједини крајеви наше државе по својој традицији, култури и по својем посебном историјском развоју могу дати умјетничкој савремености.“¹⁶

Чињеница да су на париској презентацији Југославије учествовали проверени идеолози југословенства попут Јаше Гргашевића и Луја Војновића – који је радио „на пропаганди културних тековина наше земље“ и популарисању идеје „југословенске цивилизације“¹⁷ – сведочи управо о томе. Конструисање југословенског идентитета као истовремено аутентичног и јединственог, интегралног и целовитог, те сачињеног од низа комплементарних локалних култура и регионалних особености, заправо је тада базична улога југословенске презентације у Паризу и архитектуре националног павиљона. Та улога почивала је на политички мотивисаном знању о југословенству – знању које је обликовало официјелну идеологију владајућих политичких елита у време намесништва. Наиме, такозвано реално југословенство владе Милана Стојадиновића подразумевало је доктрину о јединственом оквиру развоја југословенске културе, посматране као синтеза „свих позитивних особина и стваралачких снага делова [јединственог] југословенског народа“.¹⁸ У таквој идеолошкој визури Срби, Хрвати и Словенци били су историјски и културно дефинисани делови или племена једног националног организма, при чему су њихова појединачна етничка својства прихватана и истицана као основа богатства југословенске кул-

¹³ И. Здравковић, *нав. дело*.

¹⁴ *L'Evenment*, (22. 6. 1937).

¹⁵ Адолф Цувај био је генерални секретар Трговинске и обртничке коморе у Загребу, коме је Министарски савет поверио да буде генерални секретар изложбе. Његов помоћник био је Риста Шантић, трговачки аташе посланства Краљевине Југославије у Паризу. АСЦГ 65–273, а. ј. 824.

¹⁶ Скица интервјуа генералног секретара др Цуваја након отварања павиљона, АСЦГ 65–277.

¹⁷ Решење о исплати хонорара др Лују Војновићу, Министарство трговине и индустрије Генералном комесаријату изложбе, бр. 1236 од 22. 7. 1937. АСЦГ 65–248.

туре, али је истовремено инсистирано на националној хомогености и расном јединству.¹⁹

Комплексно знање о југословенству, које у исти мах прихвата идеју примордијалног јединства југословенске нације, синкретизам њених култура и нужност чврстог политичког, културног и економског оквира Југославије као целине, подразумевало је неколико стратегија представљања. С једне стране, древност и митска историја југословенске нације приказивани су опробаним средствима позивања на архајске и класичне културе старог света, као што је то било својствено за расправу око Видовданског храма Ивана Мештровића; с друге, пак, стране, потреба да се нагласи југословенска аутентичност у синтези регионалних култура, мобилисала је инструментаријум вернакуларних модела и идиома. Структурално устројство Сајсловог павиљона и пропагандних активности били су засновани на том дуалистичком, али комплементарном систему знања. Оно је, у извесном погледу, било читљиво у до крајности пројектованом и фиксираном систему кретања кроз павиљон, при чему су подједнак значај имале синтактичка и семантичка димензија архитектуре, карактер изложених предмета материјалне културе и уметничких дела, па чак и примењених материјала од којих је саграђена сама зграда павиљона. Сајслови рукописи сведоче да је архитектура била помно разрађена према опаскама Оцењивачког одбора, те да је жељени „монументалан и репрезентативан карактер националног павиљона“²⁰ био постигнут захваљујући инструкцијама које су пристизале са највиших места: Изложбеног одбора у Београду и идеолошке машинерије Стојадиновићевог режима²¹. Заправо, обећање „инстинктивног“ откривања садржаја и значења југословенског павиљона о коме је надахнуто писао Иван Здравковић, уопште није било „инстинктивно“ – било је крајње артифицијелно и условљено идеолошким механизмима исказивања пожељног политичког знања и спровођења моћи.

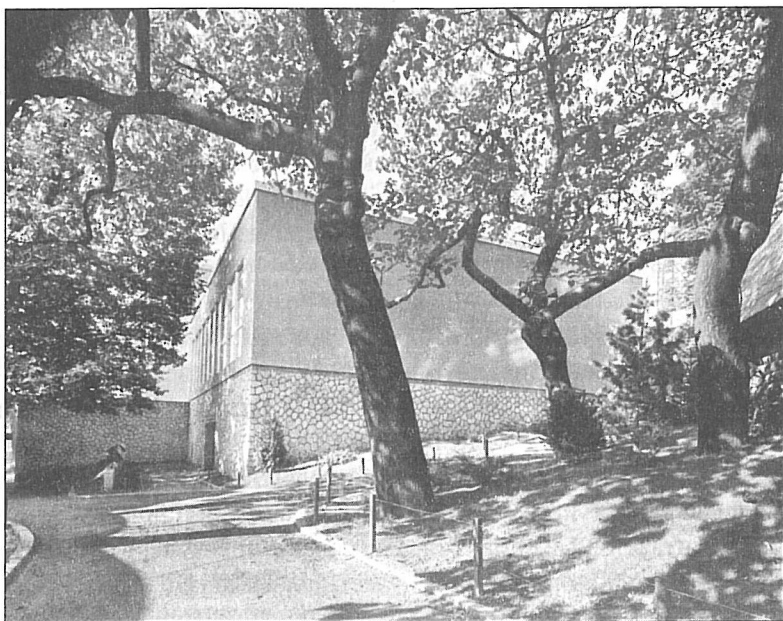
Најважнији сегмент националног павиљона била је целина приступне терасе и улазне фасаде. Једноставна форма, коју чине равна зидна површина и више аплицираних елемената, почивала је на хоризонталној тераси, издигнутој

¹⁸ Програм Југословенске радикалне заједнице (ЈРЗ), АСЦГ 37 (37), ф–12, а. ј. 79.

¹⁹ Видети: Н. Жутић, *нав. дело*, 73; Љ. Димић, *нав. дело*, 329.

²⁰ J. Seissel, „Osnova za jugoslovenski paviljon na Izložbi u Parizu 1937. godine razrađena prema opaskama ocjenjivačkog odbora“. АСЦГ 66–275, а. ј. 833.

²¹ Сајслово архитектонско решење настало је као компромис између основне концепције, сугестија Генералног комесара Адолфа Цуваја и председника Изложбеног одбора Јаше Гргашевића. Тако је, на пример, Сајсл писао да „и из Београда [поред Париза, односно самог Цуваја] са стране Изложбеног одбора добивам сталне приједлоге“ и да се коначно „споразумео с госп. инсп.[ектором] Јашом Гргашевићем, који је био у Загребу“, те да се „решење за вањску фасаду обавезно мора слати и у Београд на мишљење“. Сајслово писмо др Цувају, 16. 1. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833, (курзив А. И.).



Сл. 3. Јосип Сајсл, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937, бочни изглед.

J. Seissel, *Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu, Zagreb 1937*, n. p.

изнад терена на који се ослањала системом потпорних зидова (сл. 3). Већ први поглед на тај архитектонски мотив открива сугестивну реторику Сајслове визије: „киклопски“ потпорни зидови, изведени од великих комада делимично обрађеног брачког камена, слободностојећи мермерни стубови без базе и капители, те скулптура Томе Росандића „Борац“, постављена на фасаду павиљона тик испред њих, представљали су јединствену визуелну целину. О чему је говорило такво необично решење? То је била слика драме рађања југословенске нације у предворју историје, нације чији корени леже у неидентификованом митском простору на које указује семиотика тих облика – киклопски слог зидања, Росандићев „L'Effort“ мештровићевске синтаксе и архаични стубови налик античким; то је била представа титанске борбе Југословена – чији је расни потенцијал дословно приказан колосалним мермерним кипом – за сопствено место у заједници европских народа. У исти мах та визуелна представа центрирала је универзалистичку димензију југословенског идентитета и његову укорененост у тобоже заједничку европску цивилизацијску баштину. Тако је један француски критичар – по свој прилици руковођен пропагандним коминикеом Генералног секретаријата изложбе – истакао управо ту димензију југословенског идентитета:

„Југословенски павиљон, стојећи осамљен на тераси Трокадера, изгледа отмен и узвишен као антички храм. [...] Кип човека који се бори са хаосом од Росандића, приказује симболички конструктивне снаге нације.“²²

Метафора борбе с хаосом из које настаје „толико омиљена ведрина и хармонија античког храма“²³ била је у тесној вези са представом о југословенству као виталном, јединственом и примордијалном и као истовремено сублимном, а Сајслов павиљон славио је ту драму трансформације из архајске етнице у цивилизовану нацију. У таквој идеолошкој визури, нација је сачувала своју примордијалну срж упркос различитим историјским и културним утицајима; истовремено, *Blut* Росандићевог „Борца“ и југословенски *Boden* архаичних Сајслових стубова били су дубоко укотвљени у савремене расне теорије које су југословенску нацију виделе као „једну расну целину“, а „висок узраст и високо-степену брахикефалију“ Југословена детерминистички условљене природним и биолошким факторима²⁴.

Тотална анализа примордијализма била је саставни део баштине тумачења југословенске уметности као отеловљења оригиналне снаге и неспутане „расне“ воље. Стога је изостанак Мештровића (у склопу апстиненције највећег дела хрватских и словеначких уметника са југословенске презентације у Паризу)²⁵ био успешно супституисан присуством његовог вишедеценијског следбеника Росандића, чија је скулптура у том случају имала исту улогу као и скулптуре Мештровићевог Видовданског циклуса у сличним контекстима приказивања југословенске уметности и културе. О томе сведочи непрестано залагање генералног комесара Цуваја да се испред фасаде павиљона постави „велики репрезентативни кип, најбоље један коњаник“, који би, разуме се, следио визуелни идентитет Мештровићевог „Марка Краљевића на Шарцу“²⁶.

На сличном комплексу идеја почивао је и примитивистички класицизам мермерних стубова на фасади павиљона, чијих двадесет вертикалних жлебова непогрешиво указује на канелуре архајских дорских стубова. Они су били не само идеално средство пропаганде „главног грађевног материјала“²⁷ Југославије већ је њихова главна улога био отклон од „искључиво утилитарне базе“²⁸

²² S. Gilles-Defalon, „La pavillon yougoslave“, у: *Beaux-Arts*, 23. 7. 1937.

²³ Исто.

²⁴ У. Круљ, „О расама Балканског полуострва“, у: *Српски књижевни гласник*, књ. XIV, бр 2, 1925, 113–114.

²⁵ Видети: Lj. Stojanović, „Jugoslavenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937“, katalog izložbe, Beograd 1987.

²⁶ Писмо Адолфа Цуваја министру трговине и индустрије Милану Врбанићу, 3. 2. 1937. АСЦГ 66-275, а. ј. 833.

²⁷ Сајслов рукопис у коме објашњава архитектуру павиљона, 14. 8. 1937. године. АСЦГ 65-277.

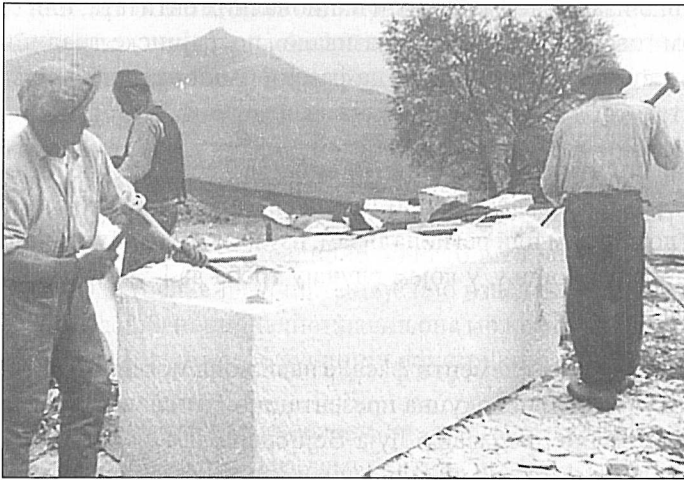
²⁸ J. Seissel, „Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu 1937“, *Грађевински вјесник*, бр. 8, 1937, 125.

архитектуре – будући да су стајали слободно у простору и нису имали конструктивну улогу. Истовремено, такво решење представљало је поетичку визију модерности (будући да су стубови били од бетона, обложени мермерном оплатом перфектне прецизности), засновану на идеализованој традицији која се и прихвата и преозначава. Као отеловљење модерног *Zeitgeist*-а, ти се стубови дорског, вирилног сензибилитета могу тумачити као наставак оне „титанске“ традиције коју, на најбољи начин, приказују киклопски зидови на којима почива сам павиљон. У том светлу, визуелни след елемената фасаде југословенског павиљона: *подзиди са „киклопским“ зидовима – Росандићева скулптура – стубови*, ваља разумети у склопу кохерентне семиотичке целине, која – како је то наговестио наведени француски коментатор – симболише иницијацију из хаоса у ред, прелазак примордијалне древности у савременост. О томе на најбољи начин говори неколико фотографија изложених у сали националног павиљона, које приказују процес грађења мермерних стубова на улазу: пролазећи покрај четири стуба на свом путу ка унутрашњости, сваки посетилац бива опчињен њиховом „отменошћу и узвишеношћу“²⁹ да би, убрзо након тога, пред њим био демонстриран исечак њиховог „природног“ амбијента. Наиме, фотографије су приказивале кршевити пејзаж мајдана „Набрегово“ крај Прилепа и групу радника који обликују блокове мермера, материјала којим су ти стубови били заоденути (сл. 4, 5). Тај приказ горштакског амбијента био је сасвим близак традиционалним европским замишљањима античке хармоније природе и културе – баш као што су то били и поменути „киклопски“ зидови или канеловани стубови. Управо је то био циљ њиховог приказивања: замрзнута слика примордијалне нације – упркос њеној објективној модерности коју су приметили неки иронични француски извештачи³⁰, нације чија је модерна култура укореењена у аутентичну природност. Повратак Југословена својим архајским коренима функционисао је у метафоричкој идентификацији с античком културом (канеловани стубови) и архајском *techné* (примитивни начин клесања камена), у исто време када је читав склоп павиљона говорио о софистицираној модерности, а та је идентификација била важан механизам приказивања младе напредне државе и древне виталне нације.

Мермерна оплата армиранобетонских стубова није била само део *insignia* које су имале за циљ да хармонизују модерност индустријске културе са универзалним типским класичним вредностима“ што је, уосталом, било опште место обновљеног интересовања за неокласичну архитектуру у првој половини XX века. Семиотика Сајслових стубова извирала је из онога што се назива „ду-

²⁹ J. Seissel, *нав. дело*.

³⁰ „Уређење [југословенског] павиљона доказује сигуран укус и сјајне могућности овог младог народа“ (курзив А. И.): *La Croix*, 23. 6. 1937.



Сл. 4, 5. Каменолом „Набрегово“ крај Прилепа Јарослава Штрехе, фотографије вађења мермера, 1937.

АСЦГ, 65 (Министарство трговине и индустрије
Краљевине Југославије), Ф275, 833.

ховна фузија између људи и њихове земље³¹, отеловљење „националног духа“ – баш као што је мермерни Росандићев „Борац“ представљао монументализацију „расног типа“, неодвојивог од горштакког амбијента приказаног на наведеним фотографијама. Заправо, фотографски наратив приповедао је оно што и

³¹ A. D. Smith, „The Return to Nature and Roots“: *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, Oxford and New York 2003, 36.

глобално значење фасаде националног павиљона: југословенски идентитет замишљен је као јединствен, аутохтон и првобитан, а његова савременост неизбежно условљена традицијом и „природним“ окружењем.

С друге стране, декоративна мозаичка композиција Мила Милуновића „Три девојке“ на фасади националног павиљона (која приказује Српкињу, Хрватицу и Словенку одевене у стилизоване народне ношње)³², увела је један комплементаран и само наизглед конкурентан наратив у семиотичку структуру павиљона, јер је приповедала о нацији издељеној на „племена“. То је, заправо, било сведочанство развоја Југословена након поделе на етнице – својеврсна синтеза југословенских етничких традиција и култура. У питању је идеализована сцена, која у слици хармоније природе и културе оцртава обриси златног доба југословенске нације – заустављено време изван историје, аркадијску идилу изворне народне културе и природно богатство Југословена – а не југословенских „историјских“ покрајина. Заправо, приказивање југословенског идентитета као синтезе различитих племенских култура у овом случају не треба разумети као фузију регионализама, историјских и националних ентитета, или онога што се у политичком говору тога времена називало „покрајинске традиције“. О томе говори захтев комесара Цуваја да се на фасади националног павиљона не може наћи

„Никакав политички или војнички амблем. Треба могуће потенцирати сељачки карактер државе, но при томе избјегавати све што би могло подсјетити на локализам или регионализам, изузев једино случај да треба приказати [народну] ношњу, у којем случају треба да [...] буде Србин, Хрват и Словенац“³³

Тако су и визуелни елементи фасаде павиљона могли бити интерпретирани у истом кључу као и целокупна презентација Југославије на париској изложби или пропагандно предавање Луја Војновића „La civilization yougoslave“: културне различитости само су спољашњи варијетети примордијалног јединства расе и нације.

Осим тога, фигуралне представе жена биле су уобичајене ознаке етничких разлика – фокуси и симболи у конструкцији, производњи и трансформацији етничких категорија³⁴ – те се Милуновићев мозаик добро уклопио у општи националистички миље Париске изложбе. Репрезентација родних идентитета

³² Видети: I. Simeonović-Čelić, *Milo Milunović: nepresušna težnja suštini slikarske materije i boje*, Beograd i Podgorica 1997, 107–108, 137–138.

³³ Писмо генералног комесара Цуваја архитекти Сајслу датовано 12. 1. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

³⁴ F. Anthasis and N. Yuval-Davis, „Women and the Nation-State“, у: *Nationalism*, J. Hutchinson, A. D. Smith, (eds.), Oxford and New York 1994, 312–316.

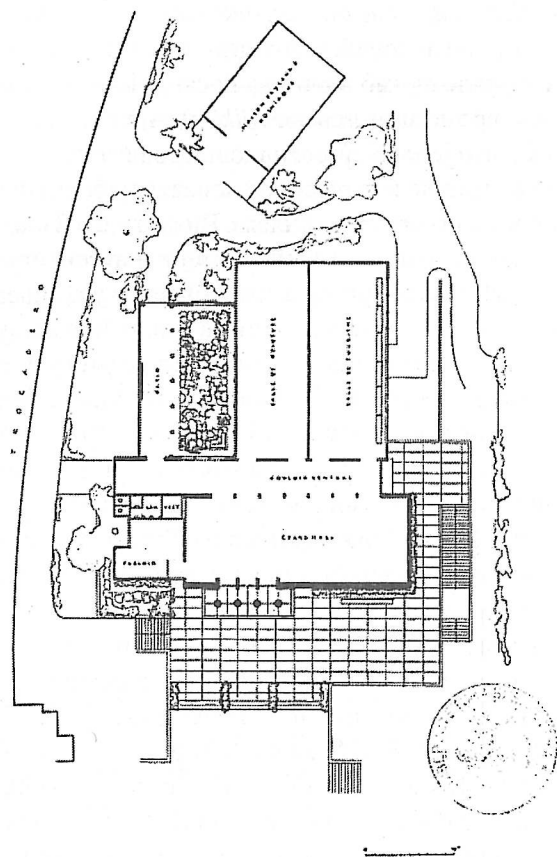
у функцији конструисања идеализоване слике нације потврђивала је доминантне стереотипе идеологије југословенског национализма. „Фертилне“ Милуновићеве Југословенке стајале су као антитеза Росандићевом „активном“ „Борцу“; оне су представљале време замишљене *völkisch* Аркадије, које је уследило након борбе са хаосом, што је тако сугестивно предочавала Росандићева скулптура. На исти начин као што се из предворја повести, у борби са околним племенима, староседеоцима и агресивним силама Византије и Запада током историје наметнула југословенска нација као јединствена и аутентична, тако је и Југославија као држава рођена из борбе за „ослобођење и уједињење“ Југословена. У том семиотичком кључу представа на мозаику добија своју препознатљиву позицију. Приказане девојке истовремено су вршиле улогу националне дихотомизације (у односу према „другима“) и националне диверзификације (у оквиру композитне целине југословенске нације), баш као што су то чинили костимирани певачи наручени за церемонију отварања југословенског павиљона.³⁵

Поред тога, мотивација за избор мозаика као технике – а не композиције у рељефу како је то првобитно било планирано – била је условљена потребом да се укаже на богато културно наслеђе Југославије и на њену специфичну „цивилизацијску“ утемељеност. То се перманентно истицало у највећем броју међународних презентација југословенске културе, те у оним контекстима у којима је ваљало указати на европску оријентацију југословенске државе. Конотација мозаика у смислу везе са римским и византијским наслеђем одредила је ту другу значајну улогу „Три девојке“, која се односила „на велику традицију манастирских мозаика“³⁶. Парадоксално је било то што највећи број „манастирских“ слика на тлу Југославије уопште није био изведен у техници мозаика, те се тај елемент на фасади националног павиљона може разумети као упечатљив пример измишљене традиције у функцији конструкције националног идентитета.

Унутрашња структура павиљона (сл. 6) – уосталом, као и приступни део и прочеље – организована је око два доминантна система приказивања југословенског идентитета: модерног, прогресивног и индустријског лика Југославије као државе, и синтезе различитих регионалних и вернакуларних југословенских култура са јединственим етничким извориштем. У тој дијалектици модерно/традиционално и интегрално/партикуларно, коју су симултано градили архитектонски оквир и изложени предмети унутар њега, те читав низ пропратних манифестација, функционисала је та контролисана конструкција југословенског идентитета. Централни део павиљона чинио је „Grand Hall“ – дворана која се пружала читавом ширином фасаде. Тај велики простор био је у потпуности обложен углачаним мермерним плочама, изузев једног бочног зида, који је био

³⁵ Видети: АСЦГ 65–274, а. ј. 831.

³⁶ Рукопис Сајсловог објашњења павиљона. АСЦГ 65–277.



Сл. 6. Јосип Сајсл, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937, основа.

J. Seissel, *Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu*, Zagreb 1937, n. p.

остакљен. Намеравани ефекат дематеријализације додатно је био наглашен сјајном алуминијумском облогом челичних стубова,³⁷ што је у извесном смислу имало улогу стварања слике о Југославији као модерној индустријској држави. Поред тога, такав неутрални оквир био је савршено погодан за излагање „скулптура неколико наших најбољих вајара [...] које су распоређене са пуно укуса“³⁸ – баш као што је централизована Стојадиновићева Југославија, окренута рапидној индустријализацији и модернизацији, била замишљена као идеалан контекст развоја различитих племенских култура. Одвојене надсветлима дифузно осветљеног „Coulour Centrale“-а, у продужетку су се налазиле још две просто-

³⁷ Видети: АСЦГ 65–274, а. ј. 830. Видети и Записник првог састанка намештеника додељених на рад Главном комесаријату у Паризу, 5. 6. 1937. АСЦГ 65–273, а. ј. 824.

³⁸ И. Здравковић, *нав. дело*, 27.

рије, и скривено двориште које је водило ка исходној тачки тог система помно каналисаног кретања кроз павиљон.

Наредна тачка била је „Salle de Tourisme“, издужена дворана у којој су непрестано репродуковани „дијапозитиви великих размера“³⁹, серија слика „по фотомеханичком систему“⁴⁰ које су приказивале природне пејзаже и водите градова Југославије. Међутим, у питању није био само комерцијални туристички приказ већ, напротив, сложена представа трансформисања територије у национални пејзаж, пејзаж који је требало да се посматра као „отаџбина“ нације и место њеног рађања, живота, рада и регенерације.⁴¹ Стога су приказани крајолици морали бити национализовани и културно означени системом разлика у односу на све друге, а ту су улогу преузели занимљиви објекти што их је по налогу приређивачког одбора замислио сликар Миливоје Узелац: „Узелац намерава на ове [зидове са пројектованим дијапозитивима] причврстити у рељефу лутке у наравној величини, обучене у лијепе народне ношње.“⁴² Разуме се, ту идеју одмах је одобрило Министарство трговине и индустрије⁴³. На тај начин обитавалиште нације конструисано је као део аутентичног националног идентитета и међусобно повезан, тотализујући оквир складног и хармоничног живота различитих култура, репрезентованих „богатством костима појединих њених покрајина“.⁴⁴ Штавише, у истој сали стајала је велика државна мапа на којој је био приказан „целокупан изглед југословенских градова“.⁴⁵ То је био можда најснажнији говор хомогенизације нације путем визуелне представе, својерсно „гео-тело“ нације,⁴⁶ које је апстракцију националних замишљања трансформисало у опипљив и ограничен конструкт.

„Главна сликарска моћ Југословена“⁴⁷ била је предмет поставке суседне „Salle de Peinture“, а њен визуелни идентитет усклађен је са претходном двораном. Структурална и визуелна повезаност тих простора била је хотимична – уосталом, као и читав систем кретања у оквиру павиљона: „Иза овога простора води посјетиоца пут у сусједну дворану, која је посвећена модерној умјетности, а која има надсвјетло. Кров изнад сале за модерну умјетност извео би се

³⁹ J. Seissel, *нав. дело*, н.р.

⁴⁰ Допис генералног комесара Цуваја министру Врбанићу, 25. 2. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

⁴¹ О национализацији пејзажа видети: G. Herb and D. Kaplan, *Nested Identities: Nationalism, Territory and Scale*, Lanthan 1999.

⁴² Допис генералног комесара Цуваја министру Врбанићу, 25. 2. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

⁴³ Решење о декорацији Туристичког салона, Министарство трговине и индустрије, Трговински музеј, бр. 3621 од 26. 2. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

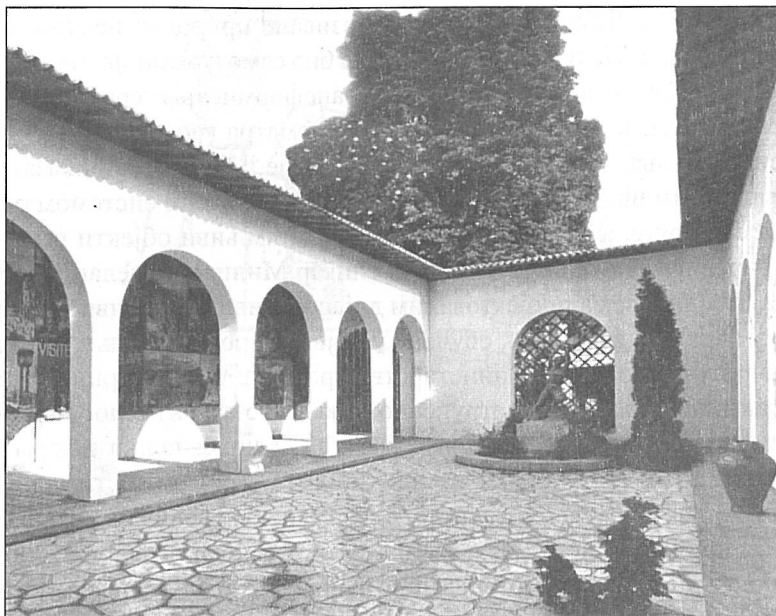
⁴⁴ И. Здравковић, *нав. дело*, 28.

⁴⁵ *Исто*.

⁴⁶ A. D. Smith, „Territory and 'Homeland'“, у: *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, 132.

⁴⁷ И. Здравковић, *нав. дело*.

као [индустријски] шед-кров⁴⁸ – писао је пројектант павиљона Сајсл. Такав просторни и визуелни поредак речито је говорио о Југославији јединством модерности и аутентичне народне културе.



Сл. 7. Јосип Сајсл, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937, Регионално двориште.

J. Seissel, *Jugoslavenski paviljon na Međunarodnoj izložbi u Parizu, Zagreb 1937*, n. p.

Завршни простор у оквиру националног павиљона био је „Cour Régionale“, регионално двориште у које се ступало преко маленог трема (сл. 7). Замишљено као „задња просторија павиљона“ и као „коначно одмориште публике“, то покрајинско двориште, чији је архитектонски лик био „инспириран старом карактеристичном националном формацијом атријума са двориштем и фонтаном“⁴⁹, представљао је есенцију конструисане традиције на којој је почивала замисао југословенског идентитета предочена југословенским павиљоном на Париској изложби. Имагинарна југословенска покрајина у чијој су архитектонској поставки критичари препознали „далматинско двориште“⁵⁰ и „нарочити

⁴⁸ „Технички опис и образложење пројекта за Југославењски павиљон на Изложби у Паризу 1937. године“ [курзив А. И.], sastavio Ing. arch. Josip Seissel u Zagrebu, dne 29. novembra 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

⁴⁹ Рукопис Сајсловог објашњења павиљона. АСЦГ 65–277.

⁵⁰ И. Здравковић, *нав. дело.*

стил јадранске обале⁵¹, била је слика синтезе измишљене традиције и природног оквира примордијалне југословенске нације. Она је извирала из култивизације југословенске аутентичности, која је у стварности стално измицала напорима идеолога југословенства да установе јединствени етнички основ нације. Ослањајући се на резултате читавог *apparatus*-а научних истраживања, која су извор древног и природног југословенства поставиле у динарски масив са својим варијететима, идеализована југословенска регија сместила се под његово окриље. Најважнија идеолошка улога архитектонског наратива у коме су грубо малтерисани зидови, дрвене греде, препуштене стрехе с покривачем од ћерамиде, лучни отвори и „киклопско“ поплочање чинили упадљив контраст у односу на обиље стакла, метала и сјајног, полираног мермера у суседним просторијама, било је исказивање примордијалних етничких изворишта, те процеса непрестане регенерације нације, који је могућ захваљујући опстанку и одржавању управо тих корена симболички сажетих у тај атријум. „Одмориште“ посетилаца павиљона било је уједно и одредиште на путу националног ходочашћа ка древности, које се подударало са осмишљеном путањом кретања кроз павиљон. „Откривање“ имагинарне југословенске регије као прапостојбине „народног јединства“, испуњавало је циљ националне унификације. Чињеница да су у лучним нишама тог сликовитог простора биле изложене „многбројне панораме југословенске земље“⁵² говори управо о томе: културни диверзитет Југославије био је уоквирен „природним“ амбијентом изворног и архаичног југословенства, амбијентом који трансцендира реалност одређене територије и нацију смешта у сопствени имагинарни *ethnoscape*.⁵³ На тај начин „регионализам“ који заступа овај простор мора бити схваћен као архетипска структура изворног југословенског идентитета, а не као подражавање неке конкретне регионалне традиције. Тај сликовити простор представљао је идеалну формацију која у исто време указује на заједнички корен југословенских културних посебности и праобраз унифициране савремености којој се тежило. У тој примордијалистичкој визури, изданци различитих историјских судбина југословенских „племена“ били су важни, али тек бледи одблесци „откривеног“ југословенства – оне „метаисторијске силе [...] коју заборависмо у вртлогу наших историја и кивних судбина“.⁵⁴

⁵¹ „La Pavillon Yougoslave“, *La Liberté*, (22. 6. 1937).

⁵² Исто.

⁵³ Тешко преводив термин „ethnoscape“ користи се у смислу што га је утврдио Е. Смит: *ethnoscapes* представљају „поетске пределе“, „у којима су предео и људи субјективно стопљени независно од времена, и у коме припадају једни другима“: А. Д. Smith, „Sacred Homelands“, *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, 136.

⁵⁴ М. Ђурић, „Културна мисија Словена“, у: *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 8, 1924, 612.

Закључак

Целокупно представљање Југославије и њене културе на Међународној изложби у Паризу 1937. године почивало је на идеји југословенског идентитета као истовремено древног и модерног, национално унисоног и културно хетерогеног. Структура националног павиљона функционисала је као визуелна и архитектонска репрезентација тог система знања о југословенству и не може се посматрати као изолован артефакт. Као и поставка у оквиру самог националног павиљона, „изложба народних радова“ у централном међународном павиљону изложбе⁵⁵, тако и читав низ пропратних манифестација – од гостовања загребачког и београдског балета у дворани *Theatre des Champs Elysées*, „Југословенског хора *Тирило и Методије*“, који је, по налогу Краљевског посланства у Паризу, радио „пропаганду за нашу националну музику“⁵⁶, па све до фолклорних игара здружених плесних група са програмом који је био право огледало „шароликог света југословенства“⁵⁷, и архитектура павиљона била је саставни део пројектованог идеолошког паноптикума о југословенској нацији, култури и држави.

⁵⁵ Видети: АСЦГ 65–273, а. ј. 829.

⁵⁶ Видети: Посланство Краљевине Југославије у Паризу, писмо комесару изложбе др Цувају, пов. бр. 820 од 13. 5. 1937. године: АСЦГ 65–275, а. ј. 833. Министарство трговине и индустрије издвојило је чак 25.000 француских франака за ту сврху. Видети решење министра Врбанића о исплати хора „Тирило и Методије“. Министарство трговине и индустрије, Трговински музеј, бр. 22307 од 15. 6. 1937. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.

⁵⁷ Том приликом заједно су наступале групе Маге Магазиновић из Београда и Ане Малетић из Загреба. АСЦГ 65–275, а. ј. 833.