

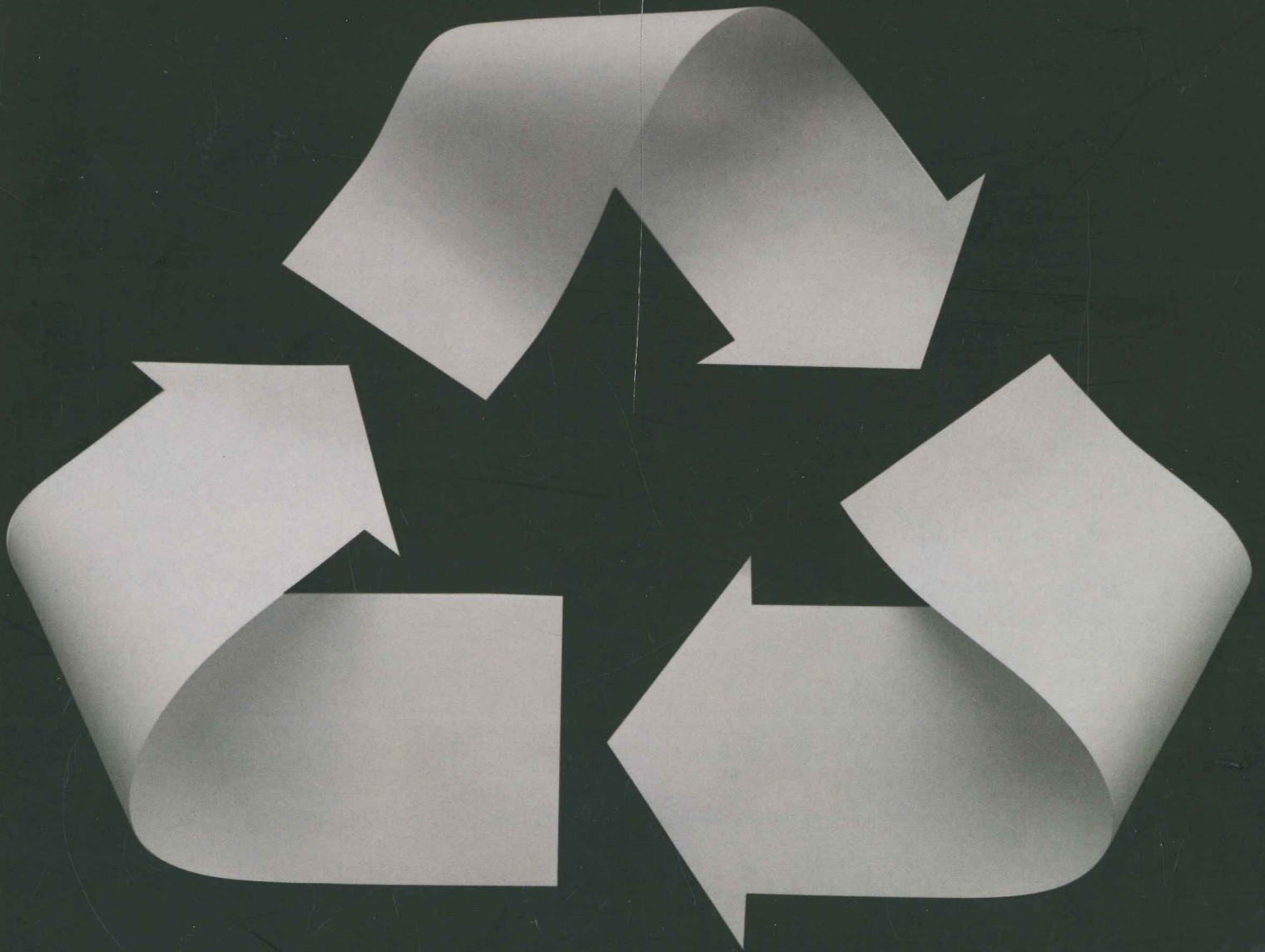
VIZURA

časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju

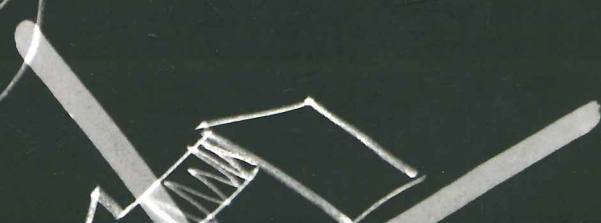
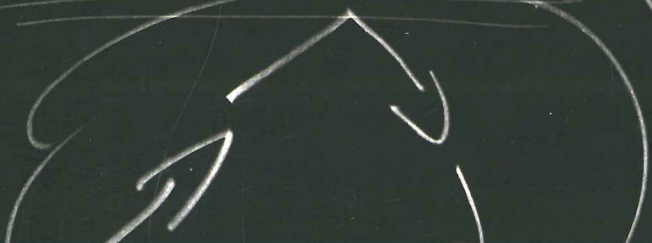
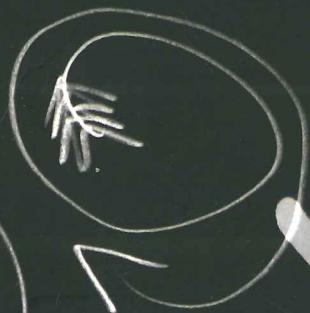
cijena : 20KM

02 / 2008

broj 1-2



TEMA: SAVREMENA
UMJETNOST U BiH



Vizura,
časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju
broj 1-2

Izdavač: Gradska galerija Collegium artisticum
Terezija bb, 71 000 Sarajevo
Tel: 270-750; 204-352
Fax: 270-751
Mail: vizura@open.net.ba
www.collegium.ba

Za izdavača: Strajo Krsmanović
Glavni urednik: Aida Abadžić Hodžić

Urednički kolegij: Dunja Blažević, Sulejman Bosto, Fehim Hadžimuhamedović,
Vefik Hadžismajlović, Meliha Husedžinović, Dubravka Pozderac Lejlić,
Ugo Vlasisavljević, Mehmed Zaimović
Sekretar redakcije: Branka Vujanović

Fotografija: Damir Fabijanić, Denis Jeina, Maja Kordić, Amer Kuhinja,
Nenad Malešević, Goran Lizdek, Mehmed Pargan, Milan Radulović, Almir Žrno
Dizajn i layout: Nerina Čorbadžić, Adnan Suljkanović
Dizajn korica: Nerina Čorbadžić, Adnan Suljkanović
Dizajn uvodne ilustracije: Asim Đelilović
Mentor dizajna: Bojan Hadžihalilović

Lektura: Hadžem Hajdarević
Prijevod: Senada Kreso (engleski), Hana Stojić (njemački),
Nermina Štraus (francuski)

Marketing: MAG Plus

Cijena: 20 KM
Godišnja pretplata za Bosnu i Hercegovinu: 45 KM,
Godišnja pretplata za inozemstvo: 30 eura
Žiro račun: Kanton Sarajevo- Ministarstvo kulture i sporta, za Collegium artisticum,
broj 1291011000088531, Budžetska organizacija 2202010
(Vrsta prihoda 722631, opština: 077)
Časopis izlazi kao dvobroj, tri puta godišnje.

Tekstovi za časopis se dostavljaju u elektronskom zapisu. Tekstovi se objavljuju na bosanskom ili hrvatskom ili srpskom jeziku i ne mogu biti duži od 25.000 karaktera. Izuzev kraćih osvrti i prikaza, svi ostali tekstovi trebaju sadržavati ključne riječi i sažetke do 150 riječi.

Tiraž: 500
Štampa: Bemust

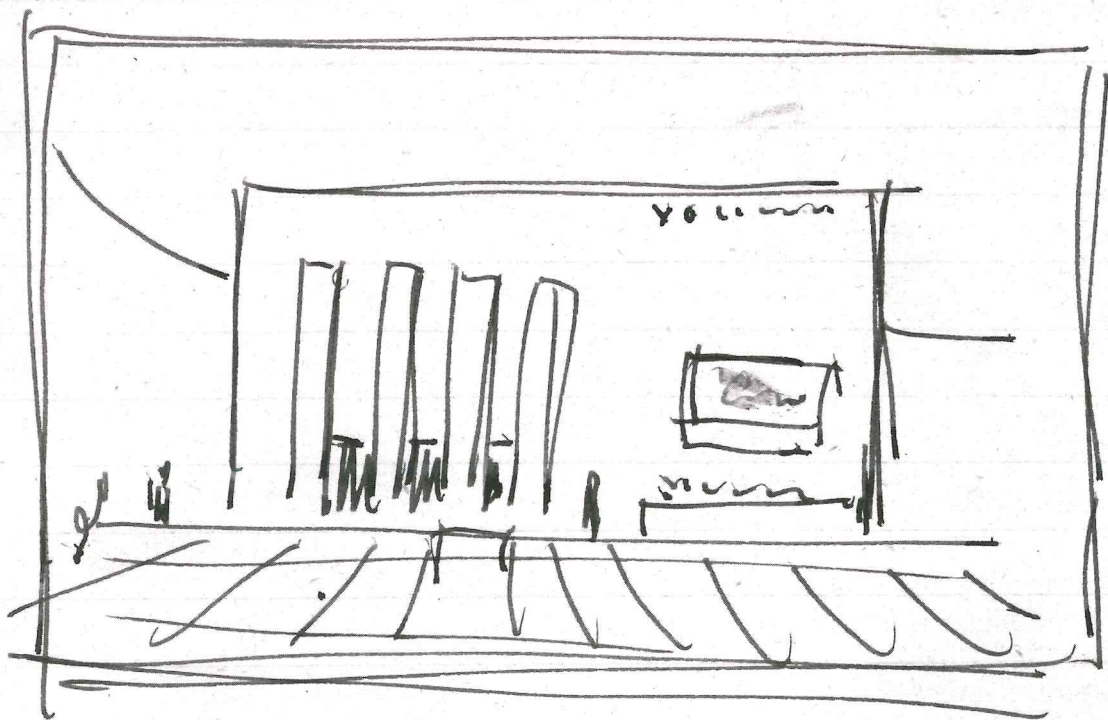
Catalogue general



de la participation Yougoslave
à l'Exposition Internationale

de Paris

1937



PERIFERNA IMPERIJA I UNUTRAŠNJA KOLONIZACIJA: JEDAN ISTORIJSKI PRIMER

Aleksandar IGNJATOVIĆ*

Istraživanje arhitektonske reprezentacije Kraljevine Jugoslavije na svetskim izložbama u Parizu između dva svetska rata tavori na marginama istoriografije.¹ Jugoslovenski izložbeni paviljoni uglavnom su uzimani u razmatranje kada je trebalo potvrditi utvrđene kategorizacije i stilsko-formalnu tipologiju međuratne arhitekture. Budući da je arhitektura jugoslovenskih državnih paviljona – arhitekta Stjepana Hribara na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925. godine i arhitekta Josipa Sajsla na *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* 1937. godine – po pravilu izmicala čvrstim formalno-stilskim kategorizacijama, i kako je njihov hibridni arhitektonski identitet prelio poput hijatusa u gustom tkanju srpske istoriografije koncentrisane na problem „arhitektonskog modernizma” ili „nacionalnog stila”, marginalna pozicija ovih efemernih građevina sasvim je razumljiva. Međutim, arhitektonsko prikazivanje Jugoslavije na svetskim izložbama u Parizu svedoči ne samo o karakteru zanimljive, ali zanemarene arhitekture nacionalnih izložbenih paviljona i njihovih slikovitih appendixa – „Bosanskog kioska” 1925. i „Bosanske kuće” 1937. godine, već o pre-

PERIPHERAL EMPIRE AND INTERIOR
COLONY: A HISTORICAL EXAMPLE
Aleksandar Ignjatović
ABSTRACT

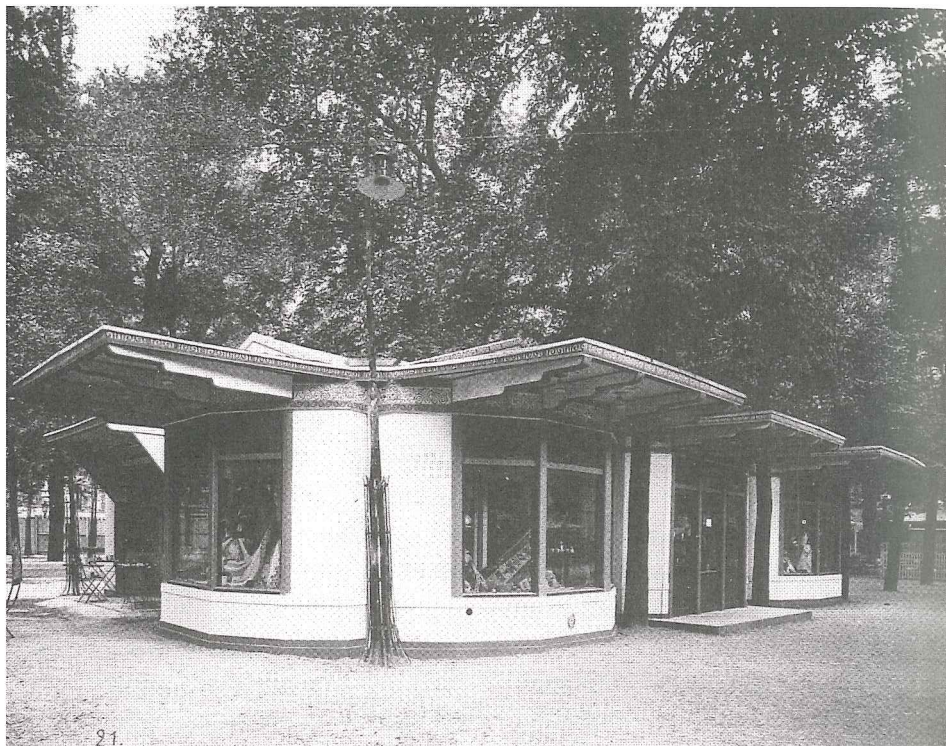
The presentations of the Kingdom of Yugoslavia at the Paris World Exhibitions held in 1925 and 1937 were the paradigms of imperialist model of culture that was taken over from the then French culture of imperialism. That culture is evident in the relationship between the exhibition pavillions designed by architect Stjepan Hribar for the World Exhibition 1925 and by architect Josip Sajsl at the World Exhibition in 1937, when compared to the additional, minor structures that were erected for those exhibitions, i.e. the „Bosnian Kiosk” designed by architect Branislav Kojić and the „Bosnian Hut” designed by architect Đorđe Krekić and sculptor Vojta Braniš. In the context of relations to the main national pavillions, these small structures played a number of significant ideological roles. Their architecture, despite their stylistic and formal drawbacks, may be interpreted as a confirmation of the Yugoslav imperialist order that figured equally strongly in political and economic spheres, as a reflection of the French imperialist influences.

Josip Sajsl, Skica za naslovnu stranu kataloga Jugoslovenskog paviljona na Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne Paris, 1937. Arhiv Jugoslavije, Beograd, 65-275-833.

1

O državnim paviljonima Kraljevine Jugoslavije na svetskim izložbama između dva svetska rata videti: Aleksandar Ignjatović, „Politika predstavljanja jugoslovenstva: jugoslovenski paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu 1937. godine”, *Godišnjak za društvenu istoriju*, god. XI, sv. 2-3 (2004), 65-84; Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*. (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2003), 86-88, 91-92; Aleksandar Kadrijević, „Ideološke i estetske osnove uspona evropske monumentalne arhitekture u četvrtom deceniji dvadesetog veka”, *Istorijski časopis*, knj. XLV-XLVI (1998-1999), Istorijski institut Srpske akademije nauka i umetnosti, (2000), 270; Bojana V. Popović, „Učešće Kraljevine SHS na Međunarodnoj izložbi modernih primenjenih i industrijskih umetnosti u Parizu 1925. godine”, *Zbornik Narodnog muzeja*, br. 16/2, (1997), 233-244; Želimir Košćević, „Jugoslovenski paviljon Pariz 1937”, *Moment. Časopis za vizuelne medije*, br. 10, (maj-jun 1988), 88.

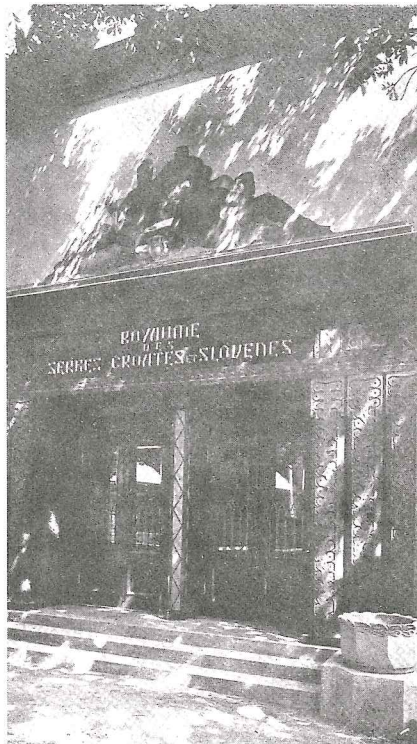
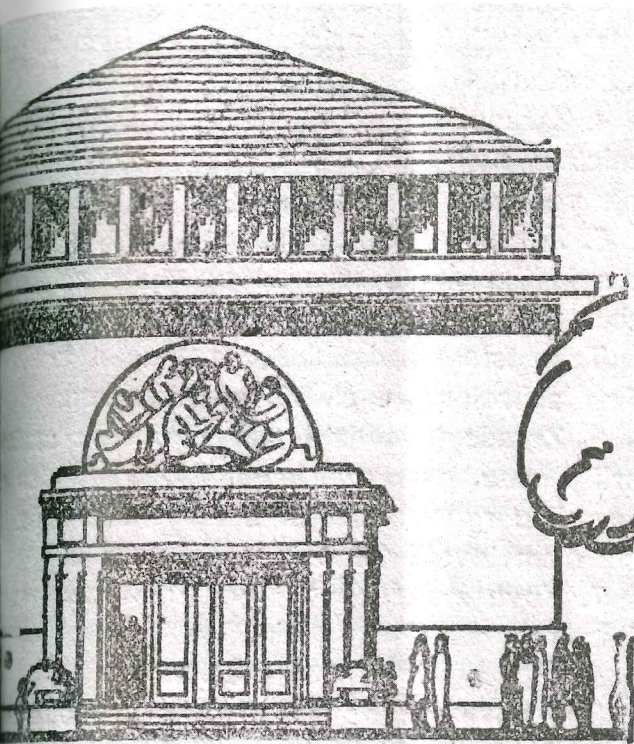
Arhitektura paviljona kojima se Jugoslavija predstavljala na ovim pariskim izložbama, izbor prikazanih eksponata i, naročito, odnos između centralnih paviljona i malih „satelitskih“ građevina bosanske atribucije, jesu važna svedočanstva tog imperijalističkog zahvata



poznatljivom ideološkom poduhvatu i jasnom sistemu vrednosti. Naime, oblik prisustva Kraljevine Jugoslavije na ovim smotrama otkriva da je u korenu njenog političkog i ekonomskog ustrojstva, kao i dominantnog modela kulture, ležao imperijalistički zahvat, preuzet iz francuskog imperijalističkog iskustva. On je podrazumevao ne samo političke i ekonomske mehanizme upravljanja, već čitav niz kulturnih vrednosti i oštru distinkciju razdvojenih kulturnih entiteta: matice i periferije. Istovremeno, taj preuzeti koncept potvrđivao je poslovičnu i permanentnu vezanost jugoslovenskih, pre svega srpskih intelektualnih elita za francuski kulturni i politički prostor. Arhitektura paviljona kojima se Jugoslavija predstavljala na ovim pariskim izložbama, izbor prikazanih eksponata i, naročito, odnos između centralnih paviljona i malih „satelitskih“ građevina bosanske atribucije, jesu važna svedočanstva tog imperijalističkog zahvata.

Kulturna potvrda imperijalizma

Imperijalizam obično „označava praksu i stav dominantnog metropolskog centra koji vlada udaljenim teritorijama“, dok je „kolonijalizam, koji je gotovo uvek posledica imperijalizma, [...] stvaranje naseobina na udaljenoj teritoriji“.² Međutim, imperijalistički zahvat i kolonijalna praksa ne moraju da se odnose samo na udaljene, prekomorske teritorije



sasvim lijevo: Branislav Kojić, Bosanski kiosk na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Arhiv Muzeja primenjenih umetnosti, Beograd

lijevo: Stjepan Hribar, Skica za Jugoslovenski paviljon na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Novosti, 5. april 1925.

desno: Detalj Jugoslovenskog paviljona na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Oficijelni jugoslovenski katalog, str. 5.

i kulture. Tome u prilog govori ne samo poznati primeri carske i sovjetske Rusije, već i iskustva zapadnih zemalja kao što su Francuska i Velika Britanija. Naime, političke elite ovih zapadnih zemalja promovisale su sopstvene kulturne i političke periferije kao svojevrsne unutrašnje kolonije s obzirom na permanentni i preovlađujući ideološki dualitet asimilacionizma i segregacionizma. Zaista, u okviru diskursa nacionalizma razvijanje i konstruisanje unutrašnjih perifernih kultura nije neobična pojava. One su imale ulogu „izvora ‘autentičnog’ jedinstva nacije, a istovremeno su bile predmet podjarmljivanja od strane hegemonog, centralnog sistema vrednosti koji su otelovljavali nacionalna država i njene institucije.“³ Štaviše, proces stvaranja nacionalnih identiteta po pravilu je zasnovan na akulturaciji političkih, kulturnih i socijalnih marginalnih entiteta, što veoma nalikuje praksi kolonijalizma.⁴

„Biti kolonizovan“ – kako je to pokazao Edvard Said – „označava istovremeno mnogo različitih stvari, u različitim vremenima i na različitim mestima, kojima je zajednički status inferiornosti.“⁵ Iz takve perspektive, kratko, ali burno istorijsko iskustvo Kraljevine Jugoslavije više je nego obećavajuće. Kao i imperijalni mehanizam carske i sovjetske Rusije koja je „gutala sve zemlje i ljude uz svoje granice“,⁶ i srpske političke, ekonomske, vojne i kulturne elite nakon 1918. godine zauzele su veliku teritoriju. Proširivanjem granica Srbije pod egidom jugoslovenstva sa srpskim etničkim predznakom, stvoren je čvrst imperijalni poredak sa jednim metropolskim središtem i nizom internih, podređenih entiteta. Taj proces bio je izdanak imperijalističkog sistema politike, ekonomije i kulture koji je

2

Edward Said, *Kultura i imperijalizam* (Beograd: Beogradski krug, 2002), 49.

3

Robert Shannan Peckham, "Internal Colonialism: Nation and Region in Nineteenth-Century Greece", in Maria Todorova, ed., *Balkan Identities: Nation and Memory* (New York: New York University Press, 2004), 41-42.

4

Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government* (Cambridge: Polity, 1994).

5

Edward W. Said, "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors", *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2, 1989, 207.

6

Ibid., 51.

gore: Jugoslovenski paviljon i Bosanska koliba na Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne Paris, 1937, osnova. Josip Seissel, Jugoslovenski paviljon na Medjunarodnoj izložbi u Parizu, Zagreb, 1937.

dole: Josip Sajsi, Jugoslovenski paviljon na Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne Paris, 1937. Josip Seissel, Jugoslovenski paviljon na Medjunarodnoj izložbi u Parizu, Zagreb, 1937.

nakon 1918. godine bio dodatno utvrđen, delatan i sveprisutan u globalnim evropskim i svetskim okvirima. Kraljevina Jugoslavija operisala je kroz centralni sistem moći i vrednosti koji dominira nad periferijom – geografskom i kulturnom. Ako su političke elite bliske Dvoru i ideološkom okruženju jugoslovenstva sa srpskim etničkim predznakom novonastalu državu svojatale kao svojevrsnu „srpsku imperiju nastalu širenjem Srbije na ostale srpske zemlje [...]”,⁷ kao izdanak koji je ponikao iz jednog semena, onda se i politika predstavljanja tih novih osvojenih/oslobođenih područja može razumeti kao jedna od važnih alatki teritorijalnog zaposedanja i preoznačavanja teritorija, etnija i kultura koje su nakon Prvog svetskog rata ušle u sastav nove države. Tim pre što kod imperijalizma „nije reč samo o vojnicima i oružju, već i o idejama, oblicima, slikama i izmišljanjima”.⁸

Ne samo dominacija kulturnog, ekonomskog i političkog modela centar-periferija, već i čitav niz drugih kulturnih parametara smeštaju jugoslovenski slučaj u sferu imperijalizma. O tome govori takmičenje u „evropejstvu” i prihvatanju „takozvanih evropskih vrednosti”⁹ od strane državnih elita, koje su permanentno pokušavale da sa Jugoslavije – koju su na Zapadu često posmatrali kao artificijelnu versajsku tvorvinu i državu bez tradicije, na rubu civilizovanog sveta¹⁰ – uklone negativan pečat. Jedan od pokušaja da se to učini bilo je učvršćivanje dihotomije između centralnog sistema vrednosti jugoslovenskog društva – kao dela zapadne civilizacije, i orijentalne ili egzotične periferije kojom se vlada. Oštro razlikovanje suprotstavljenih kulturnih entiteta figurisalo je, inače, kao

struktura dugog trajanja u okviru evropske i, posebno, francuske kulture imperijalizma. Vezujući se za francusko iskustvo, savez srpskih elita (dinastičkih, političkih, vojnih i ekonomskih) održavao se kroz dominaciju centra i potiskivanje periferije. Ona je u potpunosti prožimala društveni, ekonomski i politički život Kraljevine Jugoslavije, uz nametanje „oslobodilačke kulture” iza koje su stajali i država i vojska (gde su rukovodeća mesta po pravilu bila rezervisana isključivo za Srbe), kao i Srpska pravoslavna crkva (koja je bila neformalna državna crkva). U takvoj konstelaciji moći, uprkos retorici oficijelnog, ali pritvorenog jugoslovenstva, mnoge teritorije priključene srpskoj „matici” figurisale su kao svojevrsne unutrašnje kolonije. Bile su to zemlje i etnije potisnutih lokalnih i istorijskih tradicija, političke marginalizacije i glavna izvorišta ekonomske moći nevelike, ali delatne jugoslovenske imperije. Štaviše, u očima nekih zapadnih autora, a poglavito Francuza, nova državna tvorovina posmatrana je i kao balkanska naslednica Otomanske imperije u kojoj su Srbi imali odlučujuće važnu ulogu. U takvoj percepciji Jugoslavije identifikacija Srba i Jugoslovena nije bila neobična, a to je, na izvestan način, dodatno osnaživalo imperijalističke ambicije srbijanskih elita.¹¹ Tako je stvaranjem prve jugoslovenske države imperijalistička konstrukcija antipoda: Métropole et les colonies dobila svoju malenu balkansku refleksiju. Iako se procesi imperijalizma u međuratnoj Jugoslaviji mogu pratiti u okviru političkog diskursa i ekonomskih zakonitosti, oni su se razvijali i kroz kulturnu produkciju, potrošnju i reprezentaciju. U tom kontekstu, jugoslovenski državni

7

Tihomir Cipek, „Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca – *ancien régime*”, *Dijalog povjesničara-istoričara*, knj. 2, 291-305, navod na str. 295.

8

E. Said, *Kultura i imperijalizam*, 46.

9

Maria Todorova, *Imaginarni Balkan* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1999), 77.

10

Videti: M. Todorova, *op. cit.*, 203-242.

11

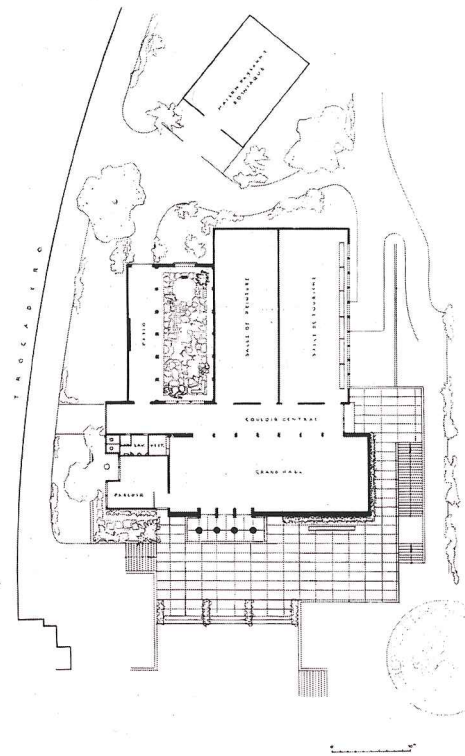
Videti npr.: Pierre de Lanux, *La Yougoslavie. La France et les Serbes*, (Paris, 1916).

12

E. Said, *op. cit.*, 124.

paviljoni na svetskim izložbama imaju strateški važno mesto, uprkos marginalnoj poziciji u narativima arhitektonske historiografije. Svako odvajanje politike i kulture „dovodi do jedne temeljne krivotvorine. Kultura je rasterećena bilo kakvih zapleta sa moći, predstave se smatraju apolitičnom slikom”.¹² Stoga tumačenje arhitekture tih nevelikih struktura, izvan inertne i moćne, ali netačne ideje da su arhitektonska dela politički i ideološki autonomna, otvara niz problema koji čekaju na buduća razrešenja. Jedan od njih jeste odnos između „oficijelnih” državnih paviljona i pratećih depadanasa, paviljona-satelita, koji su i 1925. i 1937. godine poneli isti, bosanski identitet. Taj odnos jeste svedočanstvo o internim ideološkim mehanizmima koji su figurisali u jugoslovenskoj državi i koji su generisali odnose moći u jugoslovenskom društvu. Drugim rečima, dihotomija između središnje zone društva i njegove periferije, ugrađena u politički i ekonomski sistem, ležala je u osnovi politike predstavljanja Jugoslavije na ovim izložbama.

Ta politika bila je nasleđe tradicije velikih svetskih izložbi na kojima su evropske imperijalne sile organizovale posebne kolonijalne sekcije. U tom pogledu francuski primer bio je više nego uočljiv – počev od 1878. godine, na svim međunarodnim izložbama paviljoni kolonija postali su neizbežan deo predstavljanja Francuske; štaviše tokom treće i četvrte decenije XX. veka organizovane su zasebne kolonijalne izložbe, na kojima je najvažnije bilo upravo predstavljanje razlike između matice i kolonija.¹³ Svaka od tih smotri utvrđivala je sliku imperijalnog poretka „kontrastiranjem metropolitanske „civilizovanosti” i



Iako se procesi imperijalizma u međuratnoj Jugoslaviji mogu pratiti u okviru političkog diskursa i ekonomskih zakonitosti, oni su se razvijali i kroz kulturnu produkciju, potrošnju i reprezentaciju. U tom kontekstu, jugoslovenski državni paviljoni na svetskim izložbama imaju strateški važno mesto, uprkos marginalnoj poziciji u narativima arhitektonske historiografije

Slika 1: Helen Baldesar, Dušan Smiljanić, Bosanska soba, Jugoslovenska izlagačka sekcija u Gran Paleu, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Oficijelni jugoslovenski katalog, str. 21.

13

Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities: architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2000); Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley: University of California Press, 1992); Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: World Exhibitions, 1851-1939*. (Manchester: Manchester University Press, 1988); Sylviane Leprun, *Le Théâtre des colonies: scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*. (Paris: L'Harmattan, 1986); Charles-Robert Ageron, "L'Exposition Coloniale", *Les Lieux de Mémoire*, vol. I, Pierre Nora, (ed.), (Paris: Gallimard, 1984).

14

P. A. Morton, *op. cit.*, 5.

15

Značenje francuske reči *Métropole* je i „majčinska zemlja“ ili „majka zemlja“: P. A. Morton, *op. cit.*, 323 n. 15.

16

O obrascima percepcije Bosne i Hercegovine unutar kulture jugoslovenstva videti: Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenski identitet u arhitekturi između 1904. i 1941. godine*, rukopis doktorske disertacije (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005), 177-195.

17

U skladu sa vladajućim ideologijama jugoslovenstva – koje su bile bazirane na principu prirodnog prava, dok su doktrinu državno-istorijskog kontinuiteta prihvatala tek selektivno i koje su, sve do 1939. godine (kada je kreirana Banovina Hrvatska), *de facto* potpuno negirale postojanje „istorijskih pokrajina“ – Bosna i Hercegovina nikada nije bila organizovana kao administrativno niti političko telo u korpusu Jugoslavije kao države. Istovremeno, ova jugoslovenska politička himera bila je konstantno prisutna u političkom govoru i bila je permanentno održavana diskursima kulture.

18

Videti: A. Ignjatović, *op. cit.*, 189-191.

19

Videti: „Kraljevski dvorac u Beogradu“, *Ilustrovani list*, god. IV, br. 22 (1-8. 6. 1922), 4; „Kraljevski dvor u Beogradu. Snimci dvorskog fotografa Milana Šimića“, *Reč i slika*, god. I (avgust 1926), 21-24.

kolonijalnog „varvarstva“¹⁴; na svakoj od njih arhitektura je bila sredstvo da se izgradi ovakva ideološka shema. Jezikom arhitekture pripovedala se inherentna i suštinska razlika između prosvetene, racionalne i civilizovane „majčinske zemlje“ – *Métropole*¹⁵ i osvojenih oblasti, kolonija ili onoga što se u političkom govoru utvrdilo kao *la plus grande France*. Taj odnos, sa svim stepenima hijerarhije, vrednostima i političkim mehanizmima koji su ih obezbeđivali, može se, u izvesnom smislu, pročitati i u relaciji Kraljevine Jugoslavije naspram formalno nepostojeće, ali faktički prisutne Kraljevine Srbije. Kao „stožer“ oslobođenja i ujedinjenja, savez srpskih elita generisao je mnogostruke odnose u svim sferama društvenog života, a njihov važan deo bilo je ne samo politička i ekonomska dominacija nad novoosvojenim teritorijama, već i stvaranje i prikazivanje drugog – onoga koga treba prosvetiti, preobraziti i nacionalizovati, prikazati u „izvornom“ stanju, ekonomski iskoristiti ili politički obespraviti.

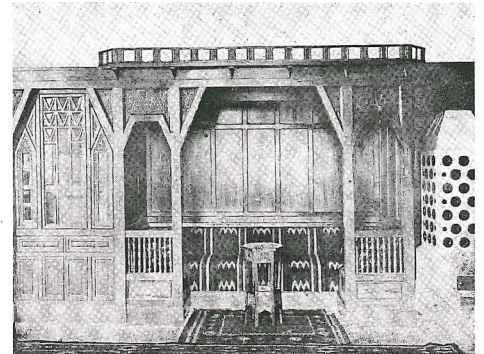
U arhitektonskom diskursu svetskih izložbi ta dihotomija održavala se suprotstavljanjem „modernih“ oblika koji su reprezentovali kulturu metropole brojnim „narodnim“ arhitektonskim idiomima kao markerima kolonijalnog identiteta. Za kulturu imperijalizma ta razlika bila je retorička figura od najvećeg značaja. Stoga, bosanska atribucija jugoslovenskih paviljona-satelita, te razlika njihovog arhitektonskog identiteta naspram arhitekture „oficijelnih“ paviljona Kraljevine Jugoslavije, nagoveštava da se radi o jasnom tragu imperijalističke prakse.

Jugoslovenski imperijalizam: razlika između „matice“ i „kolonije“

Tokom svih godina postojanja Kraljevine Jugoslavije, Bosna i Hercegovina figurisala je kao složen istorijski, geografski i kulturni entitet koji je ispunjavao nekoliko sistemskih ideoloških uloga. Ta je pokrajina u sastav nove države ušla opterećena kompleksnim kulturnim nasleđem, neiskorišćenim prirodnim bogatstvima i ideološkim potencijalom za amortizaciju ili rasplamsavanje etničkih i konfesionalnih animoziteta. Ove uloge bile su zasnovane na određenoj epistemološkoj platformi koja je menjala svoje obličje u zavisnosti od političkog konteksta. Tako je u međuratnom periodu Bosna i Hercegovina figurisala kroz nekoliko oblika percepcije, odnosno nekoliko modela reprezentacije. U vizuri velikosrpskog nacionalizma Bosna i Hercegovina – za razliku od Kosova i Metohije ili Makedonije – nije posmatrana kao „izvorna“ matična zemlja ili nacionalna tapija na osnovu istorijskog prava, već kao etnički resurs „najautentičnijeg“ dinarskog tipa koji je, inače, slovio i kao nepatvoreni jugoslovenski rasni tip. Ambivalencija između „srpskog“ i „jugoslovenskog“ izvornog identiteta dostizala je vrhunac upravo na tumačenju etničkog i kulturnog nasleđa Bosne i Hercegovine. S druge strane, u sinkretističkom fokusu jugoslovenstva, raznovrsnost kulturnih tradicija i istorijskog nasleđa Bosne i Hercegovine figurisali su kao paradigma sinteze Istoka i Zapada, pravoslavlja, katoličanstva, bogumilstva

i islama, tradicije i modernosti – sinteze na osnovu koje se utvrdio ovaj oblik ideologije jugoslovenstva, konkurišući ekskluzivnim etno-nacionalizmima i integralnom jugoslovenstvu.¹⁶ Međutim, najviše upadljiva bila je kulturološka konstrukcija Bosne i Hercegovine kao internog jugoslovenskog drugog. Ona se zasnivala na potrebi da se Jugoslavija predstavi kao prosvjećena i civilizovana evropska država koja preuzima imperijalistički model kulture, zemlja u kojoj se različiti regionalni identiteti, kao i prirodna bogatstva, istovremeno eksploatišu i kultivišu. U odnosu na taj sistem predstavljanja Bosna i Hercegovina bila je pravi rudnik, budući da je obilovala ne samo šumskim, vodnim i rudnim bogatstvom, već i „egzotičnom” baštinom islamske urbane kulture i „bošnjačkim” austrougarskim nasleđem, koji su u ovoj orijentalističkoj vizuri imali funkciju asimetričnog drugog. Na taj način se kroz gorštačko i „orijentalno” nasleđe Bosne gradila predstava o savremenom jugoslovenskom identitetu kao prema inherentnom pandanu. Neiscrpano bogatstvo šuma, ruda i reka bili su neodvojiv deo istog diskursa kojim je Bosna i Hercegovina, u izvesnom smislu, postala prava jugoslovenska kolonija – baš kao što je to bila i ranije, u toku tri decenije pod vlašću Austro-Ugarske Monarhije.

Upravo je ovakva pozicija Bosne i Hercegovine – prave jugoslovenske političke himere,¹⁷ bila deo predstavljanja Kraljevine Jugoslavije na izložbama u Parizu 1925. i 1937. godine. Inače, konstrukciju Bosne i Hercegovine u imperijalističkom ključu legitimisale su i druge oficijelne arhitektonske prezentacije jugoslovenske države. One su se zasnivale na uobičajenom mehanizmu stigmatizacije drugosti, koja u građenju predstave o svakom identitetu učestvuje kroz dijalektiku uključivanja i otklona. Tako je niz „bosanskih soba” u okviru oficijelnih sedišta Kraljevine Jugoslavije, kao što su to, na primer, Novi dvor – prva zvanična rezidencija jugoslovenskog suverena, ili zgrada Ministarstva trgovine i industrije u kojoj je apartman ministra dr Mehmeda Spahe bio oblikovan u „orijentalnom” maniru,¹⁸ imao ulogu alatke građenja poželjnog kulturnog identiteta. Ovi, inače intimni prostori, nisu bili skriveni daleko od očiju svakodnevne javnosti. Naprotiv, čini se da su i stvoreni zbog svoje medijske prezentacije¹⁹ koja je razotkrivala mehaniku i ekonomiju građenja poželjnog identiteta. „Bosanske sobe”, baš kao i istoimeni eksponat u Grand Palaisu na pariskoj izložbi 1925. godine, te istovremeno podignuta „Bosanska kafana” ili „Bosanska koliba” sa izložbe 1937. godine, bili su isečci „stvarnosti” koja je, pak, bila konstruisana sasvim izvan originalnog konteksta. Pored čitavog niza stereotipnih identitetskih obrazaca koji su se naslanjali na dugu tradiciju orijentalističkih zamišljanja, ovi kulturni artefakti bili su pravi spomenici konstruisane drugosti koja je, u perspektivi jugoslovenskog imperijalizma, u isti mah predstavljala objekat posedovanja i desemiotizacije – savim nalik francuskim primerima prikazivanja i prisvajanja kolonijalnih poseda. Obilje „orijentalnih” elemenata u jugoslovenskim „bosanskim” sobama i paviljonima svedočili su ne samo o lokalnoj tradiciji koja je smeštanjem u novi kontekst simbolički proznačena i transponovana pod okrilje jugoslovenske dinastije i države, već su popularne fotografске predstave ovih otuđenih enterijera svedočile o „zamrznutoj” realnosti „autentičnog” bosanskog identiteta naspram „oficijelne” arhitekture, oličene u unutrašnjem prostoru i na fasadama Novog dvora, Ministarstva trgovine i industrije ili pak državnih paviljona



„Bosanska soba”,
baš kao i istoimeni eksponat u
Grand Palaisu na
pariskoj izložbi
1925. godine, te
istovremeno po-
dignuta „Bosan-
ska kafana” ili
„Bosanska koliba”
sa izložbe 1937.
godine, bili su
isečci „stvarnos-
ti” koja je, pak,
bila konstruisana
sasvim izvan ori-
ginalnog konteksta

na ovim međunarodnim smotrama. Identitet se uvek gradio kroz sistem diferencijalnih kvaliteta tako što je naporedno postavljanje različitih tekstova kulture („zvanične” i „bosanske” sobe ili nekog drugog artefakta) preuzimalo ulogu definitivnog označavanja, to jest upućivanja na određen kontekst čitanja. U tom kontekstu značenje određenog teksta – u ovom slučaju „bosanskih” soba ili paviljona, stabilizovano je uvek u odnosu na susedni tekst.

Mehanizam predstavljanja jugoslovenskog identiteta u imperijalističkom ključu, i to upravo kroz diskurs „bosanskih” kulturnih artefakata, primenjivao se uvek kada je trebalo ukazati na kompleksan kulturni model savremene Jugoslavije koji je nastajao na esencijalizovanoj opoziciji Istoka i Zapada, i kada je valjalo stvoriti kontrastnu sliku između jugoslovenske, odnosno srpske Métropole i njenih „unutrašnjih” kolonija. Identitetski obrazac funkcionisao je istovremeno kroz takmičenje u „evropejstvu” i ugledanju na francuski imperijalni sistem prikazivanja i kultivizacije „egzotičnog drugog” i stvaranje internih hijerarhija sopstvenih „orijentalizovanih” kultura kojima se dominira. Bila je to svojevrsna legitimacija centralističkog sistema pod kojim je roptalo međuratno jugoslovensko društvo.

Predstava „orijentalnog”

Na pariskoj *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* 1925. godine Kraljevina Jugoslavija predstavila se ne samo državnim, oficijelnim i „evropskim”, ali sasvim kontroverznom paviljonom arhitekta Stjepana Hribara, već i malenim drvenim kioskom koji je štampa, na osnovu zvaničnog kominikea, odmah prozvala „un café rustique de Bosnie”,²⁰ odnosno „otvorena bosanska taverna”²¹. Uprkos tome što je struktura ovog kioska, izvedenog prema projektu arhitekta Branislava Kojića, bila zasnovana na „donekle modernom sistemu jedinica”²² i što su dekorativne aplikacije na površini njegovih montažnih panela bile više izraz Art Deco sintakse (uz primenu vokabulara bliskog formalnim eksperimentima geometrizovane secesije²³) nego nekog autentično „bosanskog” ornamentalnog sklopa, čitav niz kulturnih markera odredio je konačnu semiotizaciju ove slikovite grupacije koja je stajala u senci lisnatih krošnji „sous les quinconces de l’Esplanade [des Invalides]”.²⁴ Kontekst izlaganja na izložbi na kojoj je Francuska – velika kolonijalna sila, prezentovala svoju la mission civilisatrice putem disciplinovanog prikazivanja egzotičnih i orijentalnih poseda, kroz slikovite arhitektonske narative kolonijalnih paviljona, bio je neobično operativan kao identitetski model. U kontekstu Kraljevine Jugoslavije, koja je permanentnu krizu identiteta pokušavala da prevaziđe ugledanjem na „istorijske” nacije i moderne i progresivne države, a pre svega na Francusku, od koje je docnije preuzela i sistem nacionalne unifikacije i regionalne podele na prefekturu po slivovima reka, a ne po istorijskim pokrajinama, ovaj model imao je velikog značaja. Odisti, prikazivanje sebe kroz sliku sopstvenog „Orijenta” – koji, izdvojen i posedovan, funkcionise naspram „oficijelnog” identiteta države, odredilo je motivacione horizonte i semiotizaciju nevelike „bosanske” prodavnice, kafea odnosno kioska. Bez sve sumnje, i

20

„Le Royaume Serbe, Croate, Slovène à l’Exposition des arts décoratifs”, *Le Figaro* (13. 5. 1925).

21

Radoje Marković, „Izložba dekorativne i industrijske umetnosti u Parizu – naš paviljon”, *Vreme* (30. 8. 1925).

22

Lj. Blagojević, *op. cit.*, 92.

23

Zoran Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*, rukopis doktorske disertacije (Beograd: Filozofski fakultet, 1979), 57.

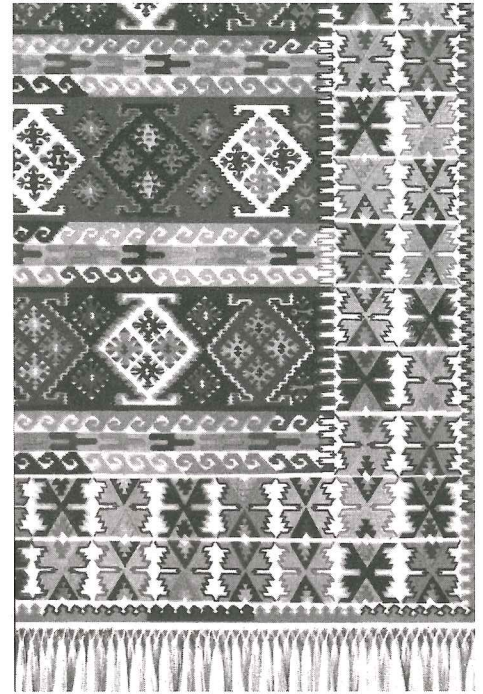
24

„Le Royaume Serbe, Croate, Slovène à l’Exposition des arts décoratifs”, *Le Figaro* (13. 5. 1925). Fotografija Kojićevog nacionalnog kioska objavljena je, osim u oficijelnom katalogu, u časopisu *Ilustrovani list*, br. 9 iz 1925. godine.

25

Dr Dušan Milačić, „Međunarodna izložba dekorativne i industrijske umetnosti u Parizu”, *Politika* (17. 1. 1925),

kurziv A. 1.



Bosanski ćilimi izloženi u Bosanskom kiosku na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Arhiv Jugoslavije, Beograd, 65-271-822.

ta je praksa bila deo akcije „imitacije Evrope“, odnosno stvaranja predstave o Jugoslaviji kao delu evropske porodice, što je inače bio najvažniji cilj jugoslovenske prezentacije na ovoj smotri.

Jedan zanimljiv i sadržajan tekst o ciljevima izlagačke politike u Parizu koji je objavljen u beogradskoj *Politici* neposredno pre raspisivanja internog konkursa za prodavnicu-kiosk (na kome je Kojić pobedio sa svojim orijentalizirajućim paviljonom) može se posmatrati kao ideološka smernica jugoslovenske nacionalne prezentacije. Dr Dušan Milačić, uvaženi istoričar književnosti i esejista, u tom tekstu je napisao: „Takmičiće se narodi svih kulturnih delova sveta ko će pokazati više smisla i osećanja za modernim životom i savremenim shvatanjima života“. To je obuhvatalo i prezentaciju kolonijalnih predela „koji će svakako biti zanimljivi i privlačiće svojom egzotičnošću i lokalnom bojom (Alžir, Tunis, Maroko, francuska Zapadna Afrika, Indokina)“.²⁵

Dijalektički par: glavni paviljon – „bosanski“ kiosk govorio je upravo iz tog diskursa, u kome je „moderno“ značilo ne modernističku arhitektonsku poetiku, već selekciju, regu-

Predmeti izloženi u Bosanskom kiosku na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris, 1925. Arhiv Jugoslavije, Beograd, 65-271-822.



laciju i demonstraciju „drugih” u sistemu provođenja prosvetiteljske moći civilizovane države. Stoga je konstruisani egzotizam Branislava Kojića – sa orijentalizirajućim detaljima poput isturenih streha koje počivaju na kaskadnim drvenim konzolama, uprkos konzervativnosti arhitektonskog izraza, bio suštinski moderan. On je stoga najviše odgovarao ovim globalnim zahtevima predstavljanja na pariskoj izložbi.

Identifikacija kroz kulturni model, koji je doživeo vrhunac na Kolonijalnoj izložbi u Parizu 1931. godine, bila je čvrsto determinisana progresivističkom ideologijom. Odgovor na pitanje: „Kako kulturni narodi civilizuju zaostale rase”, koji je novinar lista Politika postavio čitaocima povodom ove izložbe, ukazujući da „stranci treba da vide uspehe Francuske u svetoj misiji civilizovanja zaostalih kultura”,²⁶ imao je svoju simboličku reprezentaciju u malom – u strukturi identiteta Kojićevog kioska – uostalom, kao i „Bosanske brvnare” koja je dvanaest godina docnije, na Pariskoj izložbi 1937. godine, sagrađena tik uz državni paviljon Kraljevine Jugoslavije. Pošto dictum svake konstrukcije „drugog” glasi da „najbolji kandidati za ulogu egzotičkog ideala jesu najudaljeniji i najnepoznatiji narodi i kulture”,²⁷ to je najbolji pripravnik za jugoslovensku „zaostalu kulturu” bila, dakako, Bosna i Hercegovina i njeno orijentalno nasleđe. Karakter tog jugoslovenskog „Orijenta” nije poticao samo od suptilnih orijentalizirajućih detalja arhitekture kioska-paviljona, već i od prirode izloženih predmeta i aktivnosti koje su se odvijale u njemu – bio je to idealizovan ambijent zamišljene jugoslovenske kolonije, u kome se, kao vrhunac egzotizma, „mogla dobiti čista turska kafa u sarajevskim ibricima”.²⁸ Takođe, unutrašnji prostor „bosanskog” kioska koji je bio organizovan kao prodajni paviljon, nudio je proizvode narodne radinosti²⁹ koji su – baš kao i arhitektonski izgled celine – predstavljali školski primer

izmišljanja tradicije.³⁰ Od ornamentalnih detalja na arhitektonskom sklopu „bosanskog” paviljona do etnografskih predmeta u njegovom enterijeru, svugde je djelovao sistem reprezentacije zasnovan na stereotipnim zamišljanjima egzotičnog drugog. Semiotika arhitekture poticala je iz sadejstva arhitekture kao teksta i političke prakse u okruženju, a bila je potvrđena i globalnim kontekstom izložbe, na kojoj su izlagači „otvarali i po jednu nacionalnu kafanu”.³¹ U isto vreme, l’Esplanade des Invalides na kojoj su se nizali paviljoni-kiosci, predstavljala je pravu etnografsku zbirku Balkana – u susedstvu jugoslovenske „bosanske kafane” nalazile su se grčka i turska.³² Zapravo, u pitanju je bio orijentalizam u akciji: moć da se različitosti izdvoje i drže na okupu, i to prema kriterijumu koji je samo naizgled bio geografski. Ironično je to što je u ekonomiji francuskog orijentalističkog diskursa Kraljevina Jugoslavija figurisala kao svojevrsna potvrda ustaljenog sistema predstavljanja kultura koje se nalaze izvan prosvetiteljske, sekularne i moderne zapadne civilizacije, sasvim u skladu s njenom percepcijom kao „jeune royaume établi par l’héroïsme de ces vieux peuples dont la culture est fondée sur le folklore”.³³

U suštini, suprotstavljanje oficijelnog paviljona „potpuno jednostavne moderne konstrukcije”³⁴ „orijentalnom” kiosku bio je najuočljiviji deo imperijalističkog sistema predstavljanja Kraljevine Jugoslavije na izložbi. Baš kao što se „slikovita i upadljiva minijatura” francuske kolonijalne moći nalazila u središtu svakog predstavljanja Francuske na ovoj i sličnim smotrama,³⁵ tako je i suprotstavljanje karaktera dvaju jugoslovenskih paviljona razotkrivalo odnos između kulture i moći u okviru diskursa jugoslovenstva. Na izložbi 1925. godine Jugoslavija je preuzela model prikazivanja identiteta kroz ovu dihotomiju, zadržavajući se na uobičajenim obrascima građenja predstave o pitoreskom, egzotičnom, čulnom i zavodljivom drugom, koji su u kontekstu francuske imperije već gubili na političkoj aktuelnosti i upotrebljivosti.

Predstava „autentičnog”

Dvanaest godina docnije ista arhitektonska hijerarhija – od sofisticiranog, „civilizovanog” identiteta centralnog paviljona do primitivnog i egzotičnog, ali „autentičnog” izgleda paviljona-satelita, poslužila je kao središnji koncept izlagačke politike Kraljevine Jugoslavije na *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, održanoj u Parizu od proleća do jeseni 1937. godine. U međuvremenu, težište francuske kulture imperijalizma pomeren je sa prikazivanja kolonija obeleženog „čulnom percepcijom i optičkim egzibicionizmom”³⁶ na objektivnu, racionalnu predstavu kolonijalnih identiteta. Velika Kolonijalna izložba održana 1931. godine u Parizu bila je središnja tačka tog preokreta, nakon čega je imperijalistički zahvat posegnuo za drugačijim reprezentativnim sredstvima i retoričkim figurama. Umesto lascivne opčinjenosti egzotičnim drugim i karnevalske atmosfere, pažnja je bila preusmerena na reprezentaciju „realnog” konteksta kolonija, a u tu svrhu razvijen je širok repertoar sredstava. Na prvom mestu to su bili paviljoni konstruisani kao „autentična” kopija originalne, narodne arhitekture. Pored toga, politika prikazivanja kolonija sve više je zahvatila u naučni diskurs, vezujući se za

26

„Kako kulturni narodi civilizuju zaostale rase – kolonijalna izložba u Parizu”, *Politika* (20. 7. 1931).

27

Tzvetan Todorov, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1994), 258.

28

Đura Đurović, „Naš paviljon na pariskoj izložbi”, *Politika* (6. 7. 1925), kurziv A. I.

29

B. V. Popović, *op. cit.*, 240. Videti: ASCG 62-270-821; 62-271-822.

30

Sačuvana arhivska dokumenta govore da je Odbor za učestvovanje na izložbi u Parizu sprovodio čitav niz aktivnosti prilikom prikupljanja etnografske građe, dajući uputstva o karakteru predmeta koji će se izlagati na izložbi. Tako se, na primer, smatralo da su „čilimi koji su u sarajevskoj Zemaljskoj tvornici čilima naručeni za Bosansku sobu daleko bolji od ostalih gotovih [tradicionalnih], čija je tehnička izrada na visini, ali [...] mešanje boja je šablonsko i bez dovoljnog ukusa i snage”, uz instrukcije kako treba da izgledaju predmeti „narodne radinosti”. (Zapisnik žirija za selekciju modela koji će se izlagati, Sekcija Sarajevo, 16. 3. 1925. godine: ASCG 62-271-822). To nedvosmisleno govori o onome što je Ernest Gelner nazvao „konstrukcija visoke kulture” – mehanizma gde se identitet gradi putem formulacija i imperativnih kriterijuma koje definišu i nameću elite, a ne izlaganjem autentične etnografske građe.

31

Radoje Marković, „Izložba dekorativne i industrijske umetnosti u Parizu – naš paviljon”, *Vreme* (30. 8. 1925).

32

Đ. Đurović, *op. cit.*

33

“Avant l’inauguration de le pavillon yougoslave”, *Le Matin* (16 juni 1925).

34

„Jugoslavija na međunarodnoj izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu”, *Novo doba* (12. 2. 1925).

35

P. A. Morton, *op. cit.*, 4.

36

Ibid.

37
S. Gilles-Defalon, „La pavillon yougoslave”, *Beaux-Arts*
(23. 7.
38
Ministarstvo trgovine i industrije, Trgovinski muzej, br. 514
od 25.
39
Pismo generalnog komesara izložbe Adolfa Cuvaja ministru
Milanu Vrbaniću, 9. 4. 1937. godine u Parizu: ASCG 65-
276-837.
40
Izveštaj generalnog sekretara Adolfa Cuvaja o svečanom
dodeljivanju nagrada i svečanosti zatvaranja izložbe, 26. 11.
1937. godine: ASCG, 65-274-831.
41
Videti: A. Ignjatović, *Politika predstavljanja jugosloven-*
stva..., 74 ff.
42
Videti: Edward W. Said, *Orijentalizam* (Beograd: Biblioteka
XX vek, 2000).
43
Pro domo: pismo generalnog komesara A. Cuvaja, 16. 3.
1937. godine: ASCG 65-273-829.
44
Pismo generalnog komesara A. Cuvaja Ministarstvu
trgovine i industrije, u Parizu 15. 1. 1937. godine: ASCG,
65-276-837.
45
James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century*
Ethnography, Literature and Art (Cambridge: Harvard
University Press, 1988), 145-146.
46
Obrazloženje o građenju „Bosanske kuće”, 15. 1. 1937.
godine: ASCG 65-276-837.
47
P. A. Morton, op. cit., 27, 55,
176-271.
48
Anthony D. Smith, *Nacionalni identitet* (Beograd: Biblioteka
XX vek, 1998), 253.
49
Pišući o dinarskoj brvnari u Bosni, Aleksandar Deroko
zaključio je kako „sama stabla upotrebljena za zidove, nisu
ostavljena u obliku oblice, već su pritesana u „talpe” [koje
se] pak u Bosni zovu „protes””. A. Deroko, „Naša folklorna
arhitektura”, *Umetnički pregled*, god. III, br. 3
(mart 1940), 75.

etnografski model karakterističan za postavke muzeja i etnografske izložbe. Istovremeno, odnos „matice” i kolonija prikazivan je u istom, scijentističkom ključu putem brojnih tabela, dijagrama i statističkih podataka koji su govorili o progresu tih primitivnih i zaostalih društava, svedočeći o velikoj francuskoj *la mission civilisatrice* – baš kao što je to slikovito zabeležio pomenuti dopisnik beogradske Politike.

Jugoslovenska prezentacija na Svetskoj izložbi 1937. godine u potpunosti je pratila ovaj obrt u imperijalističkom sistemu predstavljanja. Odnos između glavnog državnog paviljona arhitekta Josipa Sajsila i sporednog paviljona – „Maison Bosniaque” arhitekta Đorđa Krekića i skulptora Vojte Braniša, u tom je pogledu posebno interesantan. Sajslov paviljon, koji je u očima savremenika izgledao „otmen i uzvišen kao antički hram”,³⁷ harmonizovao je modernost jugoslovenske industrijske kulture sa univerzalnim tipskim klasičnim vrednostima. Nasuprot njemu i u neposrednoj vezi sa njim, stajala je „Bosanska kuća” – replika dinarske brvnare koja je predstavljala pravu senzaciju jugoslovenske sekcije na izložbi (sl. 9). U oficijelnom katalogu izložbe navodilo se kako je ova drvena konstrukcija služila kao okvir za izlaganje svedočanstva o „netaknutim prašumama” i bogatim rudnim nalazištima Bosne i Hercegovine. Smatralo se da je podizanje ove zanimljive efemerne građevine kao „depadansa našem nacionalnom paviljonu”³⁸ korisnije nego izlaganje u okviru međunarodnih paviljona drveta i ruda, a posebno je bilo važno „da se ova kućica smesti [tik] kraj našeg paviljona”.³⁹ U svakoj prilici isticana je razlika ove dve arhitektonске strukture; čak i kada je na zatvaranju Svetske izložbe Kraljevina Jugoslavija dobila najviše priznanje za svoj paviljon, nije propušteno da se naglasi kako je „sa Grand Prix nagrađen i nacionalni paviljon i bosanska kućica”.⁴⁰

Izlagačka politika Kraljevine Jugoslavije imala je složenu ideološku pozadinu, budući da je isticanje arhaizirajućih oblika i konstrukcije dinarske brvnare naspram sofisticirane „modernosti” glavnog paviljona, kao i sistem kretanja iz jedne u drugu celinu⁴¹ trebalo da ukaže na postojanje primordijalnog jugoslovenskog ethnoscapea – kontrastne slike jugoslovenske moderne zbilje, koja je tobože prenesena iz dinarske divljine direktno na parisko tle. Ta kontrastna slika konstruisana kao metafora nacionalnih korena, kao obećanje zamišljenog jugoslovenskog primordijalizma, kao i mesto nacionalne regeneracije i skrivenih analogija između savremenosti i drevnosti – sasvim nalik ulozi koju su predstave dalekih kultura imale u tradiciji zapadne civilizacije.⁴²

Međutim, pored mitologije o nacionalnom izvoru i nacionalnoj regeneraciji koja je u burnim političkim prilikama 1937. godine imala važno mesto, „Bosanska kuća” imala je i jednu komplementarnu ulogu u ovom sistemu prikazivanja, ulogu koja je sledila baštinu predstavljanja Bosne i Hercegovine kao svojevrzne jugoslovenske kolonije – zemlje gorštaka koju sistematski kultiviše i civilizuje moderna jugoslovenska Gemeinschaft. Tu konstrukciju potvrđivao je složen aparat scijentističkog prikazivanja eksploatacije prirodnog bogatstva Bosne i Hercegovine. U unutrašnjosti „kolibe” bile su izložene brojne karte i statistički podaci (sl. 10), tabele i grafikoni, i čitav niz scijentističke aparature koji je svedočio o jugoslovenskoj *la mission civilisatrice* – u potpunosti nalik mehanici francuske imperije koja je ekstenzivno izrabljivanje svojih kolonija predstavljala kao prosvetavanje i

progres. Pored toga, unutar „Bosanske kuće” bili su izloženi artefakti od drveta uz proizvode rudnika „smeštenih u manjim vitrinama”,⁴³ pošto se smatralo da „najjači kapital kojim raspolaže Kraljevina Jugoslavija jesu ogromne i neiskorišćene vodne snage”, prikazivanje njihovog eksploataisanja „u vezi s našim rudarstvom” dobilo je središnje mesto.⁴⁴ U skladu s takvom politikom predstavljanja, zahtev komesara jugoslovenske sekcije da se etnografski predmeti i zanatski proizvodi nipošto ne mogu izlagati u nacionalnom paviljonu (koji je bio rezervisan za prikazivanje oficijelne „visoke kulture”), već u „Bosanskoj kući”, dobija svoje puno značenje. Bosna i Hercegovina – kao svaki pravi kolonijalni posed, bila je zemlja autentične narodne kulture tobože bez dodira sa savremenošću. Pored toga, bio je to glavni resurs ekonomske snage Kraljevine Jugoslavije – a upravo je to valjalo prikazati sredstvima vizuelne i materijalne kulture.

Insistiranje na reprezentaciji „autentičnosti” kolonija i etnografski precizan sistem predstavljanja bile su osobenosti francuske kulture imperijalizma, koje je Kraljevina Jugoslavija svesno prihvatila. Ustaljena praksa dekontekstualizovanja lokalne kulture kolonija i njeno smeštanje u nov „epistemološki ili fenomenološki kontekst” – kao svojevrsni „etnografski nadrealizam”,⁴⁵ bila je pokrenuta ne samo potrebom za autentičnim prikazima, već je nosila i drugi sistem vrednosti. Radi se o svesnom postavljanju „primitivnih” kultura nasuprot modernoj kulturi Zapada, kako bi se opravdala civilizacijska misija ovih potonjih. U slučaju zaostale i siromašne Bosne i Hercegovine ta namera istaknuta je u prvi plan putem pažljivo konstruisanog suprotstavljanja dve arhitektonske celine – glavnog paviljona i „Bosanske kuće”, na čijem je neposrednom prostornom i vizuelnom dijalogu stalno insistirano.

Nasuprot ravnim, ogoljenim zidovima oficijelnog državnog paviljona i njegovim svetlim enterijerima punim stakla, mermera i čeličnih stubova, „Bosanska kuća” bila je sagrađena od drveta, kao jednodimenzionalna brvnara čije su titanske dimenzije svedočile o potpunoj artifičnosti njene nameravane „autentičnosti”: „Donji deo zgrade je izgrađen od oblovine od smrčinog drveta, a gornji deo u tesanim gredama. Visina paviljona iznosi 18 m, a površina 130 m². [...] Dužina izrezanih balvana je 16 m, a da bi se taj balvan dobio upotrebljena je oblovinica od smrče, koja je imala 60-70 cm u promeru u donjem delu, a visinu od 40-50 m”.⁴⁶ Tako veliko uvećanje razmera oslikavalo je strategiju „etnografskog nadrealizma” – uobičajene prakse u prikazivanju „autentične” materijalne kulture kolonija. U mnogim slučajevima povećavanje dimenzija (npr. koliba iz Tahitija, Konga itd.)⁴⁷ u odnosu na realnu „etnografsku” veličinu potvrđivalo mehaniku građenja identiteta u kome je „istinska sadržina pronađenih sećanja [...] manje važna od njihovog obilja, raznovrsnosti i dramatičnosti (estetskih kvaliteta)”.⁴⁸ Tome u prilog govori i činjenica da se u dinarskim predelima Bosne ovakav tip brvnare uopšte nije mogao pronaći, budući da su etnografska istraživanja još tada donela zaključak o karakteru tamošnje narodne arhitekture, sasvim različitom od priželjkivane „autentičnosti” pariske „Maison Bosniaque”.⁴⁹

Zanimljiva je slučajnost da se ova rustična depadansa jugoslovenskog državnog paviljona nalazila tik ispred fasade Musée d’Ethnographie du Trocadéro (koji danas nosi ime Musée de l’Homme), u čijem je ustrojstvu bila misija sistematskog etnografskog pred-

Ustaljena praksa dekontekstualizovanja lokalne kulture kolonija i njeno smeštanje u nov „epistemološki ili fenomenološki kontekst” – kao svojevrsni „etnografski nadrealizam”, bila je pokrenuta ne samo potrebom za autentičnim prikazima, već je nosila i drugi sistem vrednosti

Zaključak

Politička, ekonomska i kulturna sfera društvenog života u međuratnoj Jugoslaviji bile su duboko prožete ideologijom imperijalizma, a kontekst svetskih izložbi bio je pogodno mesto na kome je ova ideološka matrica mogla da se prikaže, verifikuje i osnaži. U tradiciji svetskih izložbi organizovanih u Francuskoj postojala je permanentna praksa prikazivanja civilizacijske, ekonomske i nacionalne misije francuske Métropole okrenute brojnim kolonijalnim posedima. Nakon 1918. godine takvu praksu prihvatile su srpske političke i intelektualne elite u prikazivanju Bosne i Hercegovine kao sopstvene „unutrašnje” kolonije na „oslobođenoj” jugoslovenskoj teritoriji, legitimišući intenzivno korišćenje prirodnih resursa čiji su se proizvodi najvećim delom slivali u metropolu, sasvim u ključu evropske kulture imperijalizma la mission civilisatrice.

Na takvo razmišljanje navodi simptomatičan i krajnje intrigantan odnos arhitekture državnih paviljona i paviljona-satelita koje je Kraljevina Jugoslavija podigla na svetskim izložbama u Parizu 1925. i 1937. godine. On govori o relacijama jugoslovenskih elita sa francuskom kulturom imperijalizma, kao svojevrsnim uzorom u procesu konstrukcije pogodnog identiteta mlade države nastale na temeljima Kraljevine Srbije. U oba slučaja, Bosna i Hercegovina figurisala je kao svojevrsni jugoslovenski kolonijalni posed – mesto „autentično” egzotične kulture, orijentalnog nasleđa i neizmernih, ali neiskorišćenih prirodnih bogatstava.

Štaviše, ugledanje na francuski imperijalistički model dodatno potvrđuje činjenica da je istorijski proces transformacije sistema prikazivanja odnosa metropolske „matice” i kolonija, koji se dogodio sa Kolonijalnom izložbom 1931. godine, imao svoj refleks u jugoslovenskom slučaju. Dok je na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925. godine prevladalo prikazivanje Bosne i Hercegovine kao orijentalnog egzotizma, zasnovanog na pitoresknoj tradiciji zamišljanja ne-zapadnog drugog, na Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne 1937. godine dominirao je scijentistički poduhvat predstavljanja drugog putem „racionalnih” predstava i izlaganja „autentične” narodne kulture. Ovi modeli, kao baština francuskog imperijalizma, bili su narativni iskazi koji su doslovno ugrađeni u izlagačku politiku Kraljevine Jugoslavije, pa i u arhitekturu državnih izložbenih paviljona. Stoga ona svedoči o složenom odnosu između politike i kulture u Kraljevini Jugoslaviji, odnosu koji je ostao u senci istoriografske opsednutosti autonomijom umetničkog dela ●

*

Dr. sci. Aleksandar Ignjatović, docent na Katedri za istoriju i teoriju arhitekture i umetnosti, Arhitektonski fakultet u Beogradu.