

UDK BROJEVI: 73/76.09(497.1)"19"
ID BROJ: 179513612

Aleksandar Ignjatović
Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu

IZMEĐU POLITIKE I KULTURE: INTEGRALNO JUGOSLOVENSTVO I LIKOVNA UMETNOST

Sažetak:

Ideologija integralnog jugoslovenstva bila je zasnovana na nizu složenih principa koji su negirali nacionalne karakteristike i individualne osobenosti Srba, Hrvata i Slovenaca. Osnovni sadržaj integralnog jugoslovenstva bila je ideja o primodijalnom jedinstvu Jugoslovena, shvaćenih kao jedinstvena nacija. Ova ideologija, međutim, nije predstavljala apstraktnu doktrinu o nacionalnom jedinstvu već je podrazumevala niz konstitutivnih elemenata koji su bili zasnovani na sistemima kulturne reprezentacije. Likovna umetnost je u tom sistemu imala zapaženo mesto, pre svega u toku prvih nekoliko decenija 20. veka kada je ideologija integralnog jugoslovenstva dostigla svoj zenit. U obilju umetničkih poetika toga vremena posebno se izdvajaju dva skulptoralna ciklusa hrvatskog umetnika Ivana Meštrovića (1883-1962) – Vidovdanski ciklus i Ciklus Kraljevića Marka – kao ključna legitimacija političke doktrine o jedinstvenoj jugoslovenskoj naciji i nužnosti stvaranja zajedničke države Južnih Slovena.

Ključne reči: ideologija, integralno jugoslovenstvo, Jugoslovenske umetničke izložbe, nacionalni identitet, visoka kultura.

Kada je početkom 19. veka politička konstalacija na Balkanskom poluostrvu počela da se menja, južnoslovenske elite iz Habzburške monarhije započele su otvoreno da zagovaraju programe nacionalne emancipacije koji su istovremeno bili utemeljeni na revolucionarnim idealima progresa i na kulturi historicizma. Kao i u drugim evropskim sredinama koje su nakon Francuske buržoaske revolucije definitivno iskoračile iz tradicionalnog monarhističkog poretka zasnovanog na ideji transcendentne legitimacije vlasti, došlo je do simultanog razvoja „građanskog“ i „etničkog“ nacionalizma koji su u osnovi imali ideju o narodu kao centralnom suverenu. Talas nacionalizama — grčkog i rumunskog, kao i srpskog, hrvatskog i bugarskog — potaknut političkom prinudom stvaranja nezavisnih nacionalnih država na prostoru podeljenom između dve stare carvine — Austrijske i Osmanske — u kratkom je vremenu sasvim izmenio politički pejzaž Balkanskog poluostrva. Posledice su bile prekranje mape jugoistočne Evrope, kao završni talas globalne političke plime promena nakon Bečkog kongresa 1815. godine. Tokom narednih stotinu godina ovaj proces doveo je do konstituisanja formalno samostalnih ili delimično nezavisnih, ali politički i ekonomski zavisnih pokrajina i država, vezanih za evropske velike sile. Nakon „nacionalnih revolucija“ sa ishodištem u 1848. godini, Austro-ugarske nagodbe (1867) i Ugarsko-hrvatske nagodbe (1868), te Berlinskog kongresa 1878, novi politički entiteti — Srbija, Grčka, Crna Gora, Rumunija, Bosna i Hercegovina, Bugarska i Albanija, uz postojeće, ali redefinisane kraljevine Ugarsku i Hrvatsku, te potpuno defanzivnu Osmansku carevinu, trasirali su ideale zaokruženih nacionalnih država za naredno stoleće. Nova politička mapa reflektovala je nacionalne ideale koji su se legitimisali pozivanjem na istorijsko i prirodno pravo, ali je u isti mah oslikavala imperijalne ambicije svakog od novonastalih nacionalnih centara. Posledica toga bila je serija ratnih sukoba vođenih nacionalističkim ciljevima koja se konačno završila Mirovnim ugovorom u Versaju 1919. godine.¹

Simultano sa razvojem ovih partikularnih etno-nacionalizama, među južnoslovenskim elitama došlo je do razvijanja ideologija jugoslovenstva koje su, u zavisnosti od istorijskog konteksta, predstavljale politički visoko operabilne ideološke sisteme.² Iza zamišljanja kulturnog jedinstva Južnih Slovena, vođenih romantičarskim idealima entuzijasta — počev od ilirskog pokreta iz dvadesetih i tridesetih godina 19. veka pa sve do istovremenih planova za uspostavljanje „Jugoslovenskog carstva“ u Beogradu i ustanovljavanja Jugoslovenske akademije u Zagrebu u sedmoj deceniji stoleća — neretko su stajali uski etnički interesi Srba, Hrvata, Slovenaca i Bugara. Međutim, između različitih koncepcija jugoslovenske ideje — od zamisli jezičkog, kulturnog, etničkog, pa do političkog jedinstva, oštro se profilisala jedna specifična ideja, predstavljena jednostavnom formulom o integralnom jedinstvu i istovetnosti Južnih Slovena.

Ideologija integralnog jugoslovenstva zasnivala se na negiranju isključujućih nacionalnih posebnosti, konfesionalne uslovljenosti i kulturno-istorijske determinisanosti Srba, Hrvata i Slovenaca, istovremeno insistirajući na ideji da su tako neželjene, a toliko uočljive kulturne razlike između njih arbitrarne, nametnute i nevažne, i da su se razvile zbog različitih političkih uslova

u kojima se u istoriji našlo to, nekada jedinstveno jugoslovensko pleme. To je značilo da se jugoslovenska nacija razumela kao totalizujući entitet sa nepropusnim granicama. One su se zasnivale na fikciji ne samo o jedinstvenoj autentično jugoslovenskoj kulturi, već i o jedinstvenom rasnom tipu, često označenom kao dinarski ili jugoslovenski.³

Tokom 19. i u prvoj polovini 20. veka diskurzivno konstruisanje ove zamisli podrazumevalo je složene mehanizme koji su operisali unutar različitih disciplinarnih poredaka znanja o integralnom jugoslovenstvu. Od ideje o „narodnom jedinstvu“, nastale na podlozi lingvističko-antropoloških teorija o istovetnosti južnoslovenske etničke i etno-psihološke grupe, preko historiografskih narativa i političke mitologije o praobrazima jugoslovenskog jedinstva u dalekoj prošlosti, pa sve do prinude prikazivanja jedinstvenog rasnog identiteta sa specifično jugoslovenskim somatskim osobinama, konstruisanje integralnog jugoslovenstva bilo je temeljno obeleženo prinudom kulturološkog determinizma.⁴ Kao i u svakom procesu nacionalne identifikacije, identičnost se bazirala na sistemu razlika: jugoslovenska nacija, shvaćena kao integralna, trebalo je da se razlikuje po nizu kulturnih markera od ostalih etničkih skupina u geografskom i kulturnom okružju, a te su razlike bile po pravilu instrumentalni deo političkih diskursa. Status „Drugog“ u odnosu na Jugoslovene, međutim, nisu posedovale samo one okružjujuće zajednice koje su pretendovale na isti prostor, već i postojeće etničke skupine Srba, Hrvata i Slovenaca. Paradoksalno, one su istovremeno predstavljale središte i margine zamišljene jugoslovenske nacije, a njihova je pozicija varirala u zavisnosti od konteksta i interpretacije. U tom smislu, ideologija integralnog jugoslovenstva simultano se pozivala na sistem sličnosti i razlika — u jeziku, običajima, kulturi, karakteru, fenotipskim karakteristikama naroda.

Sinkopičan razvoj ovih ideja stabilizovan je početkom 20. stoleća — nakon smene vladajućih dinastija u Kraljevini Srbiji 1903. godine i novog kursa kulturne politike, te stvaranja i širenja uticaja Hrvastko-srpske koalicije u Hrvatskoj dve godine docnije; integralno jugoslovenstvo postalo je glavni zamajac u građenju kulture „troimenog jugoslovenskog naroda“, formalno uokvirenog nacionalnom državom 1918. godine. Uz različite hibridne formacije, integralno jugoslovenstvo oblikovalo je oficijelnu reprezentativnu politiku i kulturu novonsatane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (Kraljevine Jugoslavije od 1929),⁵ legitimajući krut centralistički poredak i unitarni sistem vladavine koji je obeležio kratkotrajnu, ali burnu istoriju prve moderne zajedničke države Južnih Slovena.⁶ Upravo se od tih prvih godina novog stoleća može pratiti jasan trag kulturne prinude integralnog jugoslovenstva i postepeno, ali konačno formiranje njegove konstitutivne i reprezentativne paradigme zasnovane na fikciji o primordijalnom jedinstvu nacije. Najvidljiviji deo tog jasnog traga prepoznaje se kroz niz različitih umetničkih pojava nastalih tokom prvih decenija 20. veka. Ta izvorna, politički instrumentalizovana semiotizacija umetnosti kao nacionalne ili rasne — kao najvažnija instanca interpretacije, definitivno je odredila promenljiv status vidljivosti ovih pojava u okviru narativa nacionalnih historiografija, u kojima je integralno jugoslovenstvo prisutno — ukoliko se uopšte i pominje — tek kao kakav arheološki fragment.

Ironično, upravo je ideja fragmenta, poput nečeg sačuvanog kao ulomak, bila centralna za diskurs integralnog jugoslovenstva. U njegovom središtu, kao najznačajnija pojava koja je trajno i definitivno uslovlila ideologiju integralnog jugoslovenstva, nalazila se umetnost Ivana Meštrovića.

Kada je u januaru 1910. godine ovaj umetnik, čiji tranzitivni nacionalni identitet dobro oslikava složenost kulture jugoslovenstva — krećući se od hrvatskog i dalmatinskog ka srpskom i jugoslovenskom do hrvatskog — izložio svoje *Vidovdanske* ili *Kosovske fragmente* u Bečkoj Secesiji, taj događaj predstavljao je kulminaciju ne samo naglog i prodornog uspeha samog umetnika,



IVAN MEŠTROVIĆ,
KOSOVKA DEVOJKA, 1908

već i zaokruženu demonstraciju ideologije integralnog jugoslovenstva.⁷ Monumentalne skulpture *Vidovdanskih fragmenata*, nastalih u Meštrovićevom pariskom ateljeu 1908. godine i prvi put prezentovanih javnosti na „Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi“ u Splitu iste godine,⁸ interpretirane su kao doslovni i simbolički tragovi, ostaci i fragmenti drevnog jugoslovenskog naroda koji se, nakon vekova muke, robovanja i sna o budućem jedinstvu iznova budi da zauzme svoje mesto u areni evropskih nacija. Upravo su ovi *Fragmenti*, zamišljeni da stoje unutar arhitektonske celine *Vidovdanskog hrama* — koji je trebalo da se pobedonosno uzdiže na „oslobođenom Kosovu“ — predstavljali centralni narativ integralnog jugoslovenstva sa više sistemskih uloga u političkom diskursu. Nastali u rasponu od nekoliko godina između 1908. i 1911, činilo ih je više od osamdeset skulptura sa tematikom vezanom za, kako se to govorilo, narodni srpski i jugoslovenski ep: pre svega Kosovski boj, kao paradigmu svih „jugoslovenskih Kosova“, te ciklus srednjovekovnog mitsko-poetskog junaka Kraljevića Marka.⁹ Ne samo tematski okviri, već i formalna konstitucija ovih sugestivnih skulptura koje su bile veoma disonantne u odnosu na standardnu akademsku skulpturu toga vremena, predstavljala je važnu instancu u građenju značenja Meštrovićevog narativa.

Naime, opšte mesto u tumačenju ne samo Meštrovićevih dela, već i radova onih umetnika koji su svesno negovali sličnu ikonografiju — kao što su Toma Rosandić, Tomislav Krizman (*Marko kraljević i vila*, 1910), Jozo Kljaković (*Boško Jugović*, 1911) ili Mirko Rački (ciklus slika *Kraljevića Marka*, 1910-1911) — predstavljalo je mišljenje da su ta dela zapravo nastala kao rezultat intrasemiotske translacije narodne epske poezije u medijum plastike ili slikarstva. Nastale u kulturi opšte krize političkog liberalizma, u okruženju nabujale kulture nacionalizma, ove umetničke zamisli koncipirane su kao *Gesamtkunstwerk* — sasvim u skladu sa umetničkim poetikama svoga vremena. Meštrovićevi fragmenti i celina *Vidovdanskog hrama*, na kojima se u formalnom smislu prelamala aktuelna post secesijska stilizacija puna izmeštanja akademske sintakse i hipertrofije oblika, te svesno vezivanje za arhajske kulture Egipta, predklasične Grčke, gotike, Mesopotamije i Vizantije, predstavljali su opšte mesto srednjoevropskih nacionalnih zamišljanja zasnovanih na sistematskoj mobilizaciji vizuelne kulture.¹⁰ Kao i *Vidovdanski hram*, te su imaginacije po pravilu bile koncipirane kao nacionalna svetišta oblikovana u vidu arhitektonsko-



MIRKO RAČKI,
KRALJEVIĆ MARKO
PROGLAŠAVA
PODELU CARSTVA, 1910

skulptorskih celina — počev od „Mađarskog panteona“ koji je trebalo da stoji na brdu sv. Gelerta u Budimpešti (1903),¹¹ preko planova za „Hram Češkog panteona“ na groblju i brdu Višehrad u Pragu (1904),¹² sve do *Völkerschlachtdenkmal* (Spomenika bitke naroda) kod Lajpciga koji su između 1898. i 1913. godine podigli arhitekta Bruno Šmic i kipar Franc Mecner,¹³ a koji se često navodio kao neposredna inspiracija za Meštrovićev *Vidovdanski hram*.¹⁴ Baš kao i ova nacionalna svetišta, i Meštrovićev *Kosovski hram* predstavljao je simboličan sažetak nacije shvaćene kao zajednica posvećenih. Ta činjenica dobro ilustruje suštinski karakter svakog nacionalizma shvaćenog kao sekularna religija. Bio je to, po rečima samog umetnika, hram jugoslovenske „religije krajnjeg požrtvovanja“¹⁵ koja je transcendirala konfesionalnu podeljenost Jugoslavena i svojim mitskim narativom evocirala zlatno doba nacije „kada smo svi bili neznaoši i imali našu staru slovensku krv“.¹⁶ Oko Meštrovićevih arhitektoničnih skulptura *Vidovdanski ciklusa* — od Miloša Obilića (1908), *Srđe Zlopoglede* (1908) i *Banovića Strahinje* (1908), preko nekoliko golemih *Udovica* (1908-1909), te *Sjećanja* (1908), *Majke Jugovića* (1908) i *Kosovke djevojke* (1909), do *Karijatida* i *Sfinge* (1909), te *Borca* i *Udovice s djetetom* (1911) uspostavljen je specifičan interpretativan ideološki mehanizam sa upadljivom političkom motivacijom. Kosovska epopeja dobila je značenje nasilnog prekida istorijski nužne fuzije Južnih Slovena u jednu nacionalnu celinu, a njena poetska evokacija, koja se podudarala sa političkim i vojnim akcijama za „oslobođenje“ Stare i Južne Srbije, značila je ponovno uspostavljanje izgubljenog ideala. Takva mobilizaciona interpretacija bila je koncipirana kako bi usmeravala podobna značenja i funkcije ne samo Meštrovićeve umetnosti, već i njegovih brojnih podražavalaca čiji se broj svake godine sve više umnožavao, a sproveden je sistematski od strane političkih elita Kraljevine Srbije i potpomognut aktivnostima srpskih i hrvatskih intelektualaca sa prostora Dvojne monarhije.

Transponovanje mita o Kosovu sa srpskog na jugoslovensko pitanje bio je odlučujući momenat u konstruisanju mitologije integralnog jugoslovenstva. U srži interpretacije *Vidovdanski ciklusa* i *Ciklusa Kraljevića Marka*, kao i brojnih dela umetnika koji su saradivali i izlagali sa Meštrovićem unutar „Jugoslovenske umetničke kolonije“ koja je imala integralno jugoslovensko ustrojstvo (prva izložba 1905, druga 1907)¹⁷ ili društva umetnika „Medulić“ (1908-1916),¹⁸ stajala je ideja o nužnosti kulturne, nacionalne i biološke zajednice Jugoslavena. Svaki relevantan govor

o Meštrovićevoj umetnosti prvih decenija 20. veka insistirao je na tome da su njegova dela predstavljala jedno od najsnažnijih oruđa za stvaranje Jugoslavije:¹⁹ od prvih simboličkih radova sa nacionalnom tematikom — kao što je to, na primer, reljef *Zidanje Skadra* (1906),²⁰ do beogradskog spomenika *Pobednik* (1913)²¹ ili bronzanog štita koji je sam umetnik, kao član Jugoslovenskog odbora, predao prestolonasledniku Aleksandru Karađorđeviću na Krfu 1916. godine.²² Činjenica da su mnogi srpski, hrvatski i slovenački umetnici, predvođeni Ivanom Meštrovićem, iskoračili iz nacionalnih, „federalnih“ podružnica jugoslovenske umetničke grupe „Lada“,²³ obezbeđivala je njihovim delima dodatnu auru nacionalnog. Između 1905. i 1919. godine ti su umetnici predstavljali simboličnu zajednicu integralnih Jugoslovena u kojoj se, na pragmatičkoj ravni, anticipirala željena politička celina integralne Jugoslavije. Unutar diskursa integralnog jugoslovenstva, centralnu ulogu imali su Meštrovićevi skulptorski ciklusi, kao svojevrsna kulturna legitimacija političkih ciljeva za stvaranja zajedničke države Srba, Hrvata i Slovenaca. Kada je na jesen 1913. godine, nakon teritorijalne ekspanzije u Balkanskim ratovima i zaoštravanja odnosa sa Austro-Ugarskom jugoslovenska politička agenda Srbije postala sve više transparentna, osnovan je „Odbor za organizaciju umetničkih poslova Srbije i jugoslovenstva“ kome su, uz prestolonaslednika Aleksandra kao počasnog pokrovitelja, predsedavali Ivan Meštrović, Josif Plečnik i Jovan Cvijić.²⁴ Uz misiju formalnog ustrojstva buduće oficijelne kulture, Odbor je propagirao ideologiju integralnog jugoslovenstva nudeći jedan totalni, zaokruženi koncept centralno ustrojene kulturne politike, kao i kodifikaciju *Vidovdansko ciklusa* kao esencije nacionalne jugoslovenske umetnosti. Prvi svetski rat odložio je realizaciju ideja Odbora, ali je činjenica da je simultano sa održavanjem Mirovne konferencije u Versaju, početkom 1919. godine, postavljena velika Jugoslovenska izložba u Petit Paleu dovoljno svedočanstvo značaja Meštrovićeve i meštrovićevske umetnosti u diskursima integralnog jugoslovenstva. Tada su jugoslovenski umetnici, predvođeni Meštrovićem i Rosandićem, kao svojevrsni „delegati na Kongresu mira“,²⁵ i „najsnažnije preteče nove jugoslovenske umetnosti“²⁶ rečitim „simbolikom jugoslovenske kulturne tradicije i umetničke savremenosti“²⁷ manifestovali one ideje koje su u isto to vreme zagovarali Ante Trumbić i Nikola Pašić kao političari, ili Aleksandar Belić i Jovan Cvijić kao naučnici — pregovarači za versajskim stolom na kome je nastala Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca.

Posve ironično, uz sve razlike u tematskim, konceptualnim i stilskim nazorima umetnika koji su na njoj izlagali, Pariska izložba predstavljala je poslednju veliku internacionalnu instancu u kulturološkoj legitimaciji politike jugoslovenstva. Bio je to kraj ciklusa brojnih izložbi dela Ivana Meštrovića i drugih jugoslovenskih umetnika koje su se, tokom burnih godina rata, održavale širom Evrope simultano sa aktivnostima srpske vlade u egzilu i Jugoslovenskog odbora. Od Meštrovićeve velike izložbe u Muzeju Viktorije i Alberta 1915. godine,²⁸ preko nekoliko izložbi Meštrovićevih i Rosandićevih dela u Engleskoj tokom 1916, izložbe Paška Vučetića u Londonu 1916, do Jugoslovenske izložbe u Londonu krajem 1917. godine na kojoj su izlagali Meštrović, Rosandić, Rački, Kljaković i drugi,²⁹ postepeno se, u domenu likovne umetnosti, utvrđivala složena argumentacija za nužnost stvaranja jugoslovenske države. Pri tome je ikonografija Kosovske epopeje, koja je dominirala u tim izloženim radovima, označavala — kako je to povodom proslave Vidovdana u Engleskoj 1915. godine izjavio slavni engleski arheolog Ser Artur Evans — „zajedničko nasleđe koje je sačuvalo tradiciju nacionalnog jedinstva“.³⁰

Semiotička dimenzija Meštrovićevih *Fragmenata*, kao i brojnih umetnika okupljenih oko ideje kulturnog i nacionalnog jedinstva Jugoslovena, počivala je na doktrinarnim interpretacijama o naciji ukotvljenoj u mitsku povest. Zlatno doba Jugoslovena locirano je u prošlost mnogo dalju nego što je to sugerisala ikonografija ovih monumentalnih dela — pre svega *Kosovskog ciklusa*

Ivana Meštrovića ili *Ciklusa Kraljevića Marka* Mirka Račkog. O tome najbolje govori kolosalna skulptura *Kraljević Marko na Šarcu*, koju je Meštrović izradio u Zagrebu 1910. godine, u kratkom vremenskom intervalu između retrospektivne izložbe „Meštrović-Rački“³¹ i izložbe grupe „Medulić“, najavljene politički angažovanim nazivom „Nejunačkom vremenu uprkos“.³² Govoreći o toj skulpturi, smeštenoj ispod kupole Umjetničkog paviljona, Anton Gustav Matoš dobro je ukazao na metaistorijski karakter jugoslovenstva kao poetsom vizijom četrdeset umetnika koji su participirali na izložbi: „Njegov Marko je gol. Gol i bez oružja kojemu je simbolom [...] Oduzevši mu sve historijske atribute (oružje, odijelo), on je od historijskog junaka načinio izvanhistorijskog heroja“.³³ Stoga ne iznenađuje što je Meštrovićev *Marko* predstavljao sâmo jezgro dvostrukog vremena integralne jugoslovenske nacije — kao simbol drevnog jedinstva Srba, Hrvata i Slovenaca i sudbinski znak nužnosti njegove regeneracije u sadašnjosti. Upravo je ta ideološka poruka bila posebno istaknuta i monumentalizovana od strane srpskih i hrvatskih umetnika i kritičara i na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine, kada je Italija proslavljala jubilej pedesetogodišnjice ujedinjenja. Tada je grupa hrvatskih umetnika, na čelu sa Ivanom Meštrovićem, odbila da izloži svoje radove u paviljonu Austrije ili Ugarske i prezentovala ih javnosti u paviljonu Kraljevine Srbije³⁴ uz poziv i obilatu finansijsku potporu srpske političke elite na čelu sa predsednikom Ministarskog saveta Nikolom Pašićem.³⁵ Na taj način se Srbija, u kontekstu Rimske izložbe i paralela italijanskog i južnoslovenskog ujedinjenja, predstavila kao svojevrzni Pijemont jugoslovenstva. Sama zgrada srpskog paviljona arhitekta Petra Bajalovića — čija je arhitektonska sintaksa nimalo slučajno korespondirala sa oblicima *Vidovdanskog hrama* — bila je savršeno pogodna opna za sadržaj izložbe, sa *Kraljevićem Markom na Šarcu* kao formalnom, sadržajnom i ideološkom žižom čitave celine.³⁶ Meštrovićeva umetnost, kao i dela brojnih drugih njegovih istomišljenika ili sledbenika koji su izlagali na ovoj smotri, prikazivali su jugoslovensku naciju, rasu i kulturu kao istovremeno drevnu i arhajsku, i vitalno mladu, spremnu za istorijsku misiju preporoda evropske civilizacije. Slična retorika svojevrsnog „jugoslovenskog istorizma“³⁷ i njegovih mesijanističkih poruka nije bila neobična za kontekst toga vremena³⁸ — štaviše, ona će biti reinterpretirana sa avangardnim pokretom *Zenit* i idejom „barbarogenija“ jednu deceniju kasnije.³⁹ Međutim, Meštrovićeva i meštrovićevska poetika prve i druge decenije 20. veka, prepuna formalnih distorzija i otklona u odnosu na akademska pravila komponovanja, zadobiće posebno mesto u reprezentativnoj kulturi Kraljevine Jugoslavije. Kao „tvorac nacionalnog stila“,⁴⁰ Meštrović je svojim predratnim ciklusima koji su predstavljali nezaobilaznu instancu svakog govora o nacionalnom u umetnosti, utisnuo trajan žig u monumentalnu plastiku jednog Tome Rosandića⁴¹ i mnogih drugih jugoslovenskih skulptora.⁴² U isti mah, Meštrovićeva umetnost utisnula je pečat u reprezentativnu umetnost Jugoslavije na brojnim međunarodnim izložbama u međuratnom periodu.⁴³ S druge strane, i primenjena plastika brojnih jugoslovenskih stvaralaca u periodu između dva svetska rata bila je čvrsto vezana za ovaj diskurs. Dela Živojina Lukića, Dragomira Arambašića, Petra Palavičinića, Branka Krstića, Sretena Stojanovića, Vladimira Zagorodnjuka i drugih, postavljena u javnom prostoru srbijanskih gradova, oblikovala su vizuelni i rasni ideal jugoslovenstva,⁴⁴ koji je istovremeno bio fiksiran različitim naučnim narativima. O ideološkoj simbiozi nauke i umetnosti, kojoj nije nedostajala politička dimenzija, možda naj slikovitije govori Vladimir Dvorniković u *Karakterologiji Jugoslovena* (1939), navodeći da se rasna obeležja Jugoslovena, „čak i takva koja ni antropologija još nije dovoljno uočila“, mogu pronaći „u crtača i vajara, naročito u Meštrovića“.⁴⁵

Za genealogiju umetnosti integralnog jugoslovenstva, kao i kontekst njenog razvoja, značajnu su ulogu odigrale Jugoslovenske umetničke izložbe koje su se u kontinuitetu održavale počev od 1904. godine.⁴⁶ Na inicijativu studentske organizacije „Pobratimstvo“ — koja je baštinila tra-



IVAN MEŠTROVIĆ
SJEĆANJE
(DETALJ), 1908

dicije jugoslovenstva 19. veka — potaknutu aktivnostima Mihajla Valtrovića, Jovana Skerlića i Miloja Vasića, u Beogradu je 1904. godine organizovana prva, od ukupno šest Jugoslovenskih izložbi.⁴⁷ Već sama činjenica da je povod održavanju ove manifestacije bila proslava jubileja stogodišnjice Prvog srpskog ustanka i da se dešavala simultano sa krunisanjem Petra Karađorđevića za novog vladara Kraljevine Srbije anticipirala je složenu funkciju umetnosti unutar kulturološke konstrukcije novog ideološkog i političkog kursa srbijanskih elita. Uz političku opreznost grupisanja umetnika po nacionalnim sekcijama — formalno ozvaničenu osnivanjem četiri podružnice grupe „Lada“ (srpska, hrvatska, slovenačka i bugarska),⁴⁸ najznačajniji srpski i hrvatski slikari izložili su svoja platna. Razvrstane po nacionalnim sekcijama Srbe, Hrvate i Slovence povezivao je kriptični, ali temeljni politički mit o zajedničkom austro-ugarskom (i osmanskom) neprijatelju i zajedničkim političkim interesima. Međutim, za razliku od slikara Đorđa Krstića, Paje Jovanovića, Stevana Todorovića ili Uroša Predića, koji su reprezentovali „patriotski uzlet srpskog slikarstva“⁴⁹ kroz monumentalne kompozicije pune patosa srpske etnogeneze (poput Jovanovićevog *Krunisanja cara Dušana* iz 1900. godine), u delima najznačajnijih hrvatskih umetnika — Vlaha Bukovca, Celestina Medovića, Branimira Šenoa ili Otona Ivekovića, nije bilo pompeznog istorizma. To svedoči da je već prva zvanična jugoslovenska smotra umetnosti bila obeležena onim što će opstati kao trajni trag kulture jugoslovenstva — međuetničkom konkurencijom, različitim vizijama nacionalnog identiteta i dominacijom jugoslovenstva sa srpskim etničkim predznakom iza koga su neretko stajale imperijalne ambicije srbijanske političke elite. Naredne jugoslovenske umetničke smotre održale su više konceptualnu nego sadržinsku dimenziju jugoslovenstva u izlagačkoj politici i umetničkim poetikama autora, ali je i ona evoluirala — pre svega u pravcu docnijih *Vidovdanskih fragmenata* i ciklusa *Kraljevića Marka*. Tako je već na Drugoj jugoslovenskoj izložbi, održanoj 1906. godine u Sofiji pod organizacijom „Lade“,⁵⁰ došlo do raskola u skupini hrvatskih umetnika kada se, na inicijativu Ivana Meštrovića, Emanuela Vidovića i Vlahe Bukovca, grupa umetnika iz Dalmacije izdvojila u zasebnu sekciju; dve godine docnije ta će konstelacija biti formalizovana osnivanjem „Medulića“. Otvoreno nacionalističke poruke izloženih dela srpske sekcije, uprkos dominaciji Krstićevog platna *Glava cara Lazara*, ovoga puta nisu bile toliko glasne zbog izostanka Paje Jovanovića i Uroša Predića, kao i Nadežde Petrović koja je istupila iz srpske sekcije „Lade“. Ta sekcija, inače, nije poštovala podela po politički nacionalnom, već po etničkom ključu budući da su sa Srbima iz Srbije izlagali njihovi sunarodnici iz Habzburške Monarhije i Crne Gore.⁵¹

Treća jugoslovenska izložba, održana u Zagrebu 1908. godine, nije donela mnogo novina, izuzev što su neki hrvatski umetnici, poput Otona Ivekovića, preuzeli i reinterpretirali etno mi-

tološku tematiku iz epske narodne poezije, u isto vreme kada je u svom pariskom ateljeu Ivan Meštrović radio na *Vidovdanskim fragmentima*. Godinu dana ranije (1907), kao suprotnost „Ladi“, osnovano je „Srpsko umetničko udruženje“ sa Đorđem Krstićem, Stevanom Todorovićem, Milanom Milovanovićem te Nadeždom Petrović kao protagonistima.⁵² Njihova opsesija vernakularnom kulturom i predanost u konstrukciji nacionalnog pejzaža predstavljali su formalan antipod integralnom jugoslovenstvu „Medulića“. Na talasu plime trijumfa srpskog paviljona u Rimu, kao sledeća instanca u političkoj propagandi srpske vlade i krugova prestolonaslednika Aleksandra, u Beogradu je 1912. godine otvorena Četvrta jugoslovenska izložba.⁵³ Konceptijsko ustrojstvo, grupisanje, kao i tematska struktura izloženih 942 dela simptomatično su oslikavali ideološki pejzaž jugoslovenstva — od integralnog jugoslovenstva „Društva srpsko-hrvatskih umetnika Medulića“, preko „Saveza jugoslovenskih umetnika *Lada*“ sa četiri nacionalne sekcije, do etnocentričnog „Društva srpskih umetnika“. Uprkos vidnim žanrovskim i stilskim razlikama, slikari okupljeni oko „Medulića“ — Mirko Rački, Tomislav Krizman, Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matej Jama, Emanuel Vidović i drugi, ostali su „najuporniji tumači integralne jugoslovenske kulturne zajednice“.⁵⁴

Sudbina jugoslovenskih umetničkih izložbi nakon Prvog svetskog rata dobro oslikava jedan istorijski paradoks. Od trenutka kada je jugoslovenska država konačno oformljena, započeo je proces defragmentacije i uklanjanja integralnog jugoslovenstva u diskursima umetnosti, istovremeno sa njegovom inauguracijom u političkom diskursu. Tako se integralno jugoslovenstvo — u vreme diktature kralja Aleksandra I Karađorđevića kada je doktrina o narodnom jedinstvu postala oficijelna ideološka matrica⁵⁵ — našlo gotovo sasvim izvan vizure umetničke produkcije i kritike u Srbiji, koncentrisanih na afirmaciju autonomije moderne umetnosti i ideološko pozicioniranje na levicu i desnicu.⁵⁶ Kao prva posleratna, Peta jugoslovenska umetnička izložba održana je 1922. godine gotovo neprimetno, kao skromna manifestacija u okviru proslave venčanja kralja Aleksandra i kraljice Marije. Bila je to svojevrсна evokacija Prve jugoslovenske izložbe⁵⁷ koja je, vezujući se za ideju i kontekst krunisanja kralja Petra I Karađorđevića, trebalo da simbolički potvrdi temeljnu doktrinu integralnog jugoslovenstva o nacionalnom unitarizmu. U međuvremenu, ta je doktrina sasvim nestala iz sfere umetnosti, utvrdivši se kao zvanična državna ideologija, nametnuta nedemokratski donesenim Vidovdanskim ustavom 1921. godine. Između deset umetničkih grupa koje su participirale na Petoj jugoslovenskoj izložbi nije bilo koherencije ni po ideološkim inklinacijama, niti po interesovanjima i poetici. Štaviše, ne samo da je „otrov političkog rasula, otrov otrovnog pitanja: centralizam — federalizam — decentralizacija“ učinio da je, u kontekstu realnosti života Kraljevine Jugoslavije, „priređivanje kakve jugoslovenske izložbe [postalo] gotovo nemoguće“,⁵⁸ već je ova manifestacija postala mesto na kome su se me-



IZLOŽBA RADOVA IVANA MEŠTROVIĆA
U MUZEJU VIKTORIJE I ALBERTA
U LONDONU, 1915

duetnički sukobi — najprepoznatljivije obeležje politike i kulture mlade južnoslovenske kraljevine — iskazivali upravo kroz govor o umetnosti.⁵⁹

Poslednja, Šesta jugoslovenska izložba održana je 1927. godine u Novom Sadu gotovo sasvim slučajno.⁶⁰ Te godine Matica srpska proslavljala je jubilej stogodišnjice svog osnivanja i centralni deo manifestacije predstavljala je „Izložba starog srpskog slikarstva u Vojvodini“. Bila je to tek jedna u seriji akcija koje su, u periodu između 1918. i 1941. godine, permanentno i sistematski vršile zahvat preoznačavanja i nacionalizacije novoosvojenog prostora Vojvodine. Međutim, zbog potrebe da se balast ove prepoznatljive ideološke agende formalno amortizuje, izložbu je trebalo da prati prezentacija savremene srpske i hrvatske umetnosti. Neposredno pred otvaranje, prezentacija je formalno dobila jugoslovenski karakter i naziv „Šesta jugoslovenska umetnička izložba“.⁶¹ Bila je to sasvim ogoljena predstava dezintegrisanog integralnog jugoslovenstva koje se — po rečima Mihajla Petrova, jednog od organizatora izložbe — našlo utamničeno u „čor-sokacima usko-pokrajinskog“.⁶² U ekskluzivističkom okruženju etno-nacionalizma, poslednja jugoslovenska umetnička izložba zadobila je ulogu epitafa na kovčegu integralnog jugoslovenstva. Tada se sasvim jasno mogla prepoznati do krajnosti razobličena obrazina te ideologije u kontekstu unitarne i centralističke države, iza koje se skrivao pritvoreni nacionalizam. O tome rečito govori osvrt na izložbu Todora Manojlovića, uticajnog voždanskog kritičara i istoričara umetnosti, koji oslikava atmosferu tih prolećnih dana 1927. godine:⁶³ kao jedna od „najkrupnijih i najotmenijih manifestacija našeg kulturnog života, velika smotra moderne jugoslovenske likovne umetnosti preduzima se u slavu naše najstarije i najplemenitije nacionalno-kulturne ustanove, među osveštanim zidovima ovoga grada, u kome je prvi put zarudila i zasvetlela novodopska srpska civilizacija“.⁶⁴

Na istoj izložbi gupa hrvatskih umetnika, okupljena oko grupe „Nezavisni – Zagreb“ (predvođena slikarima Ljubom Babićem i Vladimirom Varlajem), izložila je svoja dela krajnje simptomatične sadržine, glorifikujući narodni život i vernakularnu hrvatsku kulturu i zračeci prepoznatljivom političkom austom koja je u isti mah oslikavala dominantan tok hrvatske političke scene. Jedan od osnivača grupe koji je izlagao na ovoj izložbi, Ivan Meštrović, tada je već bio svojevolljno izopšten iz kolopleta politike i oficijelne reprezentativne kulture. Iako značajna po svom dometu i koncepciji, njegova su monumentalna dela, koje je po narudžbi radio za državu, predstavljala tek slabašan eho nekadašnje prodorne retorike integralnog jugoslovenstva. Paralelno sa održavanjem izložbe, Meštrović je u pismu novosadskom *Letopisu Matice srpske* u tekstu naslovljenom „Misija Vojvodine“ sumirao sopstvene poglede na jugoslovenstvo koji su obuhvatali viđenja dobrog dela jugoslovenskih intelektualaca. Očit otpor plimi jugoslovenstva sa „srpskim etničkim predznakom“ koja je preplavila politiku i kulturu prve Jugoslavije, Meštrović je izrazio rečima da „Nema ni jednog ni najmanjeg delića našega naroda koji je manje važan od drugoga, pa je zato potrebno da svi njegovi delovi budu ravnopravni na kulturnom i na svakom polju“.⁶⁵ Tako njegov somenik neznanom junaku na Avali kraj Beograda (1934-1938) predstavlja upečatljiv primer sinteze integralnog jugoslovenstva i jedne druge, više pragmatične ideološke doktrine zasnovane na novim zahtevima komplikovane političke pozornice Kraljevine Jugoslavije, i na uverenju u nužnost razlika Južnih Slovena i njihovih pozitivnih vrednosti.⁶⁶ Istovremeno, njegovi *Vidovdanski fragmenti* iznova su, poput relikta arhajske prošlosti jugoslovenstva, zadobili epsku dimenziju smeštanjem u Muzej kneza Pavla koji je svečano otvoren 1936. godine, doduše bez prisutstva samog Meštrovića i hrvatske i slovenačke intelektualne i političke elite.⁶⁷ U pragmatičnoj viziji jugoslovenstva iz vremena namesništva, simultano sa odlučnim koracima ka decentralizaciji države, golemi ciklus Meštrovićevih skulptura zaokruživao je jednu drugačiju viziju jugoslovenskog nacionalnog identiteta. Kroz narative o zajedničkim evropskim korenima i savremenim civilizacijskim dometima Jugoslovena, ta vizija trebalo je da konačno ostvari nacionalnu koheziju. Međutim, već predugo je trajao *rigor*

mortis jugoslovenstva. Svaka pomisao na njegovu animaciju konačno je bila uklonjena kao mogućnost već prvih dana aprilskog rata 1941. godine.

Napomene:

¹ Videti: Stevan Pavlović, *Istorija Balkana*, Clio, Beograd 2001; David A. Norris, *In the Wake of Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, MacMillan Press, Houndmills, Basingstoke and London 1999; Maria Todorova, ed., *Balkan Identities: Nation and Memory*, Hurst & Company, London 2004; Misha Glenny, *The Balkans: Nationalism, War and the Great Powers, 1804-1999*, Viking, New York 2000; László Kürti and Juliet Langman, eds., *Beyond Borders: Remaking Cultural Identities in the New East and Central Europe*, Westview Press, Boulder 1997; Marco Dogo and Guido Franzinetti, *Disrupting and Reshaping: Early Stages of Nation-Building in the Balkans*, Longo Editore, Ravenna 2002.

² Milorad Ekmečić, *Stvaranje Jugoslavije 1790-1918*, I-II, Prosveta, Beograd 1989; Dejan Djokić, ed., *Yugoslavlism: Histories of a Failed Idea, 1918-1992*, University of Wisconsin Press, Madison, WI 2003.

³ Diskurs jugoslovenske rase nastao je na temelju rasijalističkih teorija 19. veka i, posebno, na temelju dela Žozefa Denikera *Les races et les peuples de la terre. Elements d'anthropologie et d'ethnographie* (Paris, 1900). Najznačajniji zagovornici ideje jugoslovenkog rasnog tipa bili su Jovan Cvijić, Vladimir Dvorniković, Branimir Maleš i drugi. Videti: Vladimir Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena*, Kosmos, Beograd 1939. Cf. Marius Turda, *The Idea of National Superiority in Central Europe, 1880-1918*, The Edwin Mellen Press, New York 2004; Holm Sundhussen, *Istorija Srbije od 19. do 21. veka*, Clio, Beograd 2009, 261-273.

⁴ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenski identitet u arhitekturi između 1918. i 1941. godine*, rukopis doktorske disertacije, Univerzitet u Beogradu, 2005, 32-103.

⁵ Aleksandar Ignjatović, *Arhitektura Novog dvora i Muzej kneza Pavla*, u: Muzej kneza Pavla (Tatjana Cvjetićanin ur.), Narodni Muzej, Beograd 2009, 58-90.

⁶ Ljubodrag Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije 1918-1941*, I-III, Stubovi kulture, Beograd 1996.

⁷ Videti: Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, Beograd 2007, 43-60; Elizabeth Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe, 1890-1920*, Yale University Press, New Haven and London 2006, 177-180; Andrew Baruch Wachtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Stubovi kulture, Beograd 2001, 66-82.

⁸ Ana Adamec, *Ivan Meštrović 1883-1962*, katalog izložbe, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd n. d., 5-42.

⁹ A. Ignjatović, *op. cit.*, 50, 58-59.

¹⁰ Cf. Michelle Facos and Sharon L. Hirsh, eds., *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; E. Clegg, *op. cit.* Videti: Aleksandar Ignjatović, *From Constructed Memory to Imagined National Tradition: Tomb of the Unknown Yugoslav Hero (1934-1938)*, *Slavonic and East European Review*, vol. 88, no. 4, London 2010, 624-651.

¹¹ János Gerle, Attila Kovács, Imre Makovecz, *A századforduló magyar építészet*, Szépirodalmi Könyvkiadó-Bonex, Békéscaba 1990, 13, 139-140; János Gerle, *Hungarian Architecture from 1900 to 1918* u: *Architecture of Historic Hungary* (Dora Wiebenson, József Sisa, eds.), The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1998, 233; Potzner Ferenc, *Međgyaszay István*, Holnap Kiadó, Budapest 2004.

¹² Marco Pozzetto, *La Scuola di Wagner: 1894-1912. Idee-premi-concorsi*, Comune di Trieste, Trieste 1979, 110.

¹³ George Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from Napoleonic Wars to the Third Reich*, Howard Fertig, New York 1975, 53-66.

¹⁴ O Meštrovićevoj inspiraciji ovim spomenikom, kao i rivalitetu naspram samog Mecnera videti: Elizabeth Clegg, *op. cit.*, 177-178; Aleksandar Ignjatović, *op. cit.*, 54-55. O suprotim mišljenjima videti: Ana Adamec, *Secesija i secesijsko u skulpturi Ivana Meštrovića*, katalog izložbe, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd n. d., 47.

¹⁵ Ivan Meštrović, *Ideja 'Kosovskog hrama'*, u: Jadran. Glasilo jugoslovenskog društva, god. I, br. 3, Buenos

Aires, 25. 11. 1915, 1.

¹⁶ Milivoj Savić, *Osnovi našeg narodnog jedinstva* u: Novi život, knj. V, Beograd 1922, 100.

¹⁷ Katarina Ambrozić, *Prva jugoslovenska umetnička kolonija*, u: Zbornik radova Narodnog muzeja, vol. I (1956-1957), Beograd 1958, 262.

¹⁸ Vesna Novak-Oštrić, *Društvo hrvatskih umjetnika 'Medulić' (1908-1916)*, Moderna galerija, Zagreb 1962.

¹⁹ A. Adamec, *op. cit.*; Željko Grum, *Ivan Meštrović*, Matica hrvatska i Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1969; Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Nolit, Beograd 1983.

²⁰ Izložen najpre na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu 1906. godine, a potom i na izložbi Jugoslovenske kolonije u Beogradu 1907. godine. Videti: Milan Ćurčin, *Ivan Meštrović*, Williams and Norgate, London 1919, kat. br. 50.

²¹ *Meštrovićevo 'Pobednik'* u: Nova Evropa, vol. XVI, br. 1, Zagreb, 1927, 2-8. Cf. Danijela Vanušić, *Podizanje spomenika pobjede na Terazijama*, u: *Nasleđe*, god. IX, Beograd, 2008, 193-210; Radina Vučetić-Mladenović, *Pobedni 'Pobednik': polemike uoči postavljanja Meštrovićevo spomenika*, u: *Godišnjak za društvenu istoriju*, god. VI, br. 2, Beograd, 1999, 110-123.

²² Milan Ćurčin, *Meštrović*, Nova Evropa, Zagreb 1933, kat. br. XXIV. Cf. Smiljana Đurović, *Jugoslovenstvo u svetlu polemike Meštrović-Dučić 1932. godine*, u: *Istorija 20. veka*, god. XII, br. 2, Beograd 1994, 75.

²³ Najpre kao "Društvo srpskih umetnika *Lada*", osnovano pred otvaranje Prve jugoslovenske umetničke izložbe 1904. godine, ovo umetničko udruženje naredne je godine zadobilo jugoslovenski karakter kada su, uz srpsku sekciju, osnovane hrvatska, slovenačka i bugarska sekcija "Saveza jugoslovenskih umetnika *Lada*". Vladimir Kondić, *Društvo srpskih umetnika Lada: 1904-1974*, katalog izložbe, Narodni muzej, Beograd 1974.

²⁴ Dejan Medaković, *Principi i program "Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslovenstva" iz 1913. godine*, u: Zbornik Filozofskog fakulteta, knj. XI-1, Spomenica Jorja Tadića, Beograd 1970, 671-682.

²⁵ André Michel, *Exposition des artistes Yugoslaves*, Petit Palais de la Ville de Paris, Paris 1919.

²⁶ Boško Tokin, *Izložba jugoslavenskih umetnika u Parizu*, u: *Plamen*, god. I, br. 13, Zagreb 1919, 24-29.

²⁷ Dragutin Tošić, *Jugoslovenske umetničke izložbe*, Prosveta, Beograd 1983, 365.

²⁸ *Exhibition of the Works of Ivan Meštrović*, Victoria and Albert Museum, London 1915. Cf. Ubavka Ostojić-Fejić, *Obeležavanje Kosovskog dana u Velikoj Britaniji tokom Prvog svetskog rata*, u: *Istorija XX veka*, god. XII, br. 2, Beograd 1994, 19-29; Dragoslav Janković, *Srbija i jugoslovensko pitanje 1914-1915*, Institut za savremenu istoriju, Beograd 1973, 484-485.

²⁹ *Exhibition of Serbo-Croatian Artists*, with an essay on Ivan Meštrović by R. W. Seton-Watson, Grafton Galleries, London 1917.

³⁰ *Kosovo Day*, *The Times*, June 28, 1916.

³¹ *Izložba Meštrović-Rački*, sa predgovorom Andrije Milčinovića, Umjetnički paviljon, Zagreb 1910.

³² *Katalog izložbe "Medulića" "Nejunačkom vremenu uprkos"*, Umjetnički paviljon, Zagreb 1910.

³³ Anton Gustav Matoš, *Povodom Izložbe 'Medulića'*, u: *Savremenik*, sv. XI, Zagreb 1910, 808.

³⁴ *Esposizione di Roma, Padiglione delle Belle arti del regno di Serbia*, Roma 1911. Cf. Katarina Ambrozić, *Paviljon Srbije na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine* u: Zbornik radova Narodnog muzeja, knj. 3 (Beograd: 1960-1961), 249-252.

³⁵ A. Ignjatović, *op. cit.*, 61-72. Cf. Dragutin Tošić, *Učesće Srbije na izložbi u Rimu 1911. u izveštaju arhivske građe*, u: Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske, br. 16, Novi Sad 1980, 341-385.

³⁶ Govoreći o izložbi srpskih i hrvatskih umetnika u okviru paviljona Kraljevine Srbije na izložbi, Dimitrije Mitrinović je, na primer, istakao: "[Jugoslovenska nacionalna duša] je unutra, i dršće; njeno tijelo stoji; ona je okamenjena u arhitekturi paviljona; Bajalovićeve arhitektura je spoljašnjost jedne unutrašnjosti; karakter tijela je identičan s karakterom duše. Naš paviljon je ispunjen našom dušom, našom rasnom [...]". Dimitrije Mitrinović, *Reprezentacija Srba i Hrvata na međunarodnoj izložbi u Rimu* u: *Savremenik*, god. VI, br. 10, Zagreb 1911, 564.

³⁷ D. Medaković, *op. cit.*, 674.

³⁸ Videti: Simona Čupić, *Evropa i/ili nacionalni identitet: paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice*, u: Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, Topy, Beograd 2008, 107-117.

³⁹ Vidosava Golubović i Irina Subotić, *Zenit: 1921-1926*, Narodna biblioteka Srbije i Institut za književnost i umetnost, Beograd 2008; Aleksandar Ignjatović, *Nemogući toposi: arhitektonske imaginacije nacionalne utopije* u: Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913-2008, vol. 1 (Miško Šuvaković, ur.), Orion Art, Beograd 2010, 251-254.

⁴⁰ Vladimir Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd 1983, 58 ff.

⁴¹ Ksenija Šulović i Karanović Aleksandra, *Toma Rosandić (1875-1958)*, katalog izložbe, Matica srpska, Novi Sad 2003; Antić Radmila, *Toma Rosandić*, katalog izložbe, Muzej grada Beograda, Beograd 1963.

⁴² Miodrag B. Protić et al., *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1975.

⁴³ Cf. Aleksandar Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937*, u: Centropa, vol. 8, no. 2, New York 2008, 186-197.

⁴⁴ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, 266-272.

⁴⁵ Vladimir Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena*, Kosmos, Beograd 1939, 206 (naglasak u originalu).

⁴⁶ Dragutin Tošić, *Jugoslovenske umetničke izložbe*, Prosveta, Beograd 1983.

⁴⁷ Videti: *Katalog izloženih umetničkih dela na I Jugoslovenskoj izložbi u Beogradu*, Električna "Nova trgovačka štamparija", Beograd 1904.

⁴⁸ Videti: n. 23.

⁴⁹ D. Tošić, *op. cit.*, 80.

⁵⁰ *Ibid.*, 149-202.

⁵¹ *Ibid.*, 188-189.

⁵² *Ibid.*, 335 f.

⁵³ Videti: *Četvrta Jugoslovenska umetnička izložba: kulturnoj zajednici Južnih slovena*, katalog, Beograd 1912.

⁵⁴ D. Tošić, *op. cit.*, 310.

⁵⁵ Dejan Djokić, *op. cit.*; Jovo Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma: 1914-1941*, Gradska i narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, Zrenjanin 2004; Branislav Gligorijević, *Jugoslovenstvo između dva rata: protivrečnosti nacionalne politike* u: Jugoslovenski istorijski časopis, god. XXI, sv. 1-4, Beograd 1986, 71-97; Ljubodrag Dimić, *Država, integralno jugoslovenstvo i kultura*, u: Književnost, br. 1-3, Beograd 1994, 171-207; Nikola Žutić, *Ideologija jugoslovenstva i njeno raspadanje (1929-1939)*, u: Istorijski glasnik, br. 1-2, Beograd 1988, 63-90.

⁵⁶ V. Rozić, *op. cit.*

⁵⁷ Svečano otvaranje izložbe bilo je praćeno rečima Svetozara Pribičevića, tadašnjeg ministra prosvete Kraljevine SHS, koji je istakao da su upravo umetnici "bili prvi vesnici narodne slobode i prvi duhovni borci za nju": *Pravda*, Beograd, 8. 6. 1922.

⁵⁸ Moša Pijade, *Izložba zgrada za Beograd*, u: Slobodna reč, Beograd 1921. Preštampano u: Moša Pijade, *O umetnosti*, Srpska književna zadruka, Beograd 1963, 32.

⁵⁹ Signifikativna je, na primer, bila opservacija kritičara beogradske Republike, dr Momčila Seleskovića. Govoreći o slikama Maksimilijana Vanke koji je na izložbi izlagao u okviru zagrebačke sekcije grupe "Lada", Selesković je isticao njihovu "katoličku stilizaciju". Videti: Dr. M. T. Selesković, *Povodom pete jugoslovenske izložbe*, u: Republika, god. VI, br. 51, Beograd 25. 6. 1922.

⁶⁰ D. Tošić, *op. cit.*, 429-430.

⁶¹ K. Pavlović, *Šesta jugoslovenska umetnička izložba u Novom Sadu*, u: Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske, br. 10, Novi Sad 1974, 394-395.

⁶² To jest srpskog, slovenačkog ili hrvatskog: Mihailo Petrov, *Pred našu proslavu*, u: Letopis Matice srpske, vol. 312, Novi Sad 1927, 177.

⁶³ Mnogi srpski i hrvatski dnevni listovi (npr. novosadska *Zastava* i zagrebački *Obzor*) međusobno su se utrkivali u osporavanju značaja i smisla izložbe, pokušavajući da, "bez pravog razloga, ospore rad i delo priređivača ove značajne manifestacije". D. Tošić, *op. cit.*, 474.

⁶⁴ Todor Manojlović povodom otvaranja Šeste jugoslovenske umetničke izložbe, navedeno prema: D. Tošić, *op. cit.*, 436.

⁶⁵ Ivan Meštrović, *Misija Vojvodine*, u: Letopis Matice srpske, god. CI, knj. 313, Novi Sad 1927, 89-92, citat na str. 90.

⁶⁶ Aleksandar Ignjatović, *Od istorijskog sećanja do zamišljanja nacionalne tradicije: Spomenik Neznamom junaku na Avali*, u: Istorija i sećanje (Studije istorijske svesti) (Olga Manojlović Pintar, ur.), Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2006, 229-252.

⁶⁷ Videti: A. Ignjatović, *Arhitektura Novog dvora i Muzej kneza Pavla*, 58-90.

Aleksandar Ignjatović,
Faculty of Architecture, University of Belgrade

BETWEEN POLITICS AND CULTURE:
INTEGRAL YUGOSLAVISM AND VISUAL ARTS

Summary:

The ideology of Integral Yugoslavism was based on a set of principles related to the denial of the national individualities of Serbs, Croats and Slovenes which were considered irrelevant to the common, Yugoslav identity. Integral Yugoslavism, however, was not an abstract political doctrine, but it was heavily dependent on culture and art in particular. Yugoslav art of the first decades of the twentieth century was marked by the idea that artwork had to represent both cultural and political, and historical and modern unity of the nation. Moreover, it was believed that art had to herald a new era in political and cultural life of South Slavs and to serve as the legitimation of the long-awaited political independence. Among a variety of artistic poetics of the time, that of the famous Croatian sculptor Ivan Meštrović (1883-1962) was extremely prominent and politically engaged. Meštrović's monumental sculptures of the *Vidovdan* and *Prince Marko Cycle* argued most cogently for national independence and the unification of all South Slavs.

Key words: ideology, integral Yugoslavism, Yugoslav Art Exhibitions,
national identity, high culture