

Aleksandar Ignjatović
Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**KULTURNA INVENCija KAO IDEOLOŠKA MIMIKRIJA:
O „BOSANSKIM PEJZAŽIMA“ JOVANA BIJELIĆA, 1919–1944**

Apstrakt:

Tematski niz slika Jovana Bijelića poznat pod nazivom „Bosanski pejzaži“ nastajao je kroz niz godina, počev od kraja druge pa sve do sredine pete decenije XX veka. Uprkos osvedočenim stilskim tranzicijama te formalnim i kolorističkim transformacijama Bijelićevog slikarstva, „Bosanski pejzaži“ pokazuju neobičan kontinuitet po pitanju odnosa prikazanog prema prirodi. Taj odnos obeležen je odsustvom mimetičkog procesa stvaranja, pri čemu su prikazi „bosanskih“ krajolika nastajali i bili tumačeni kao arbitrarne mnemoničke konstrukcije i kao plod umetnikove lične imaginacije. Međutim, Bijelićeva vizija Bosne nije predstavljala samo plod personalne uobrazilje, niti samo zgodan interpretativan obrazac za kritičare, već se podudarala sa mnogo širom kulturološkom konstrukcijom ove pokrajine u složenom političkom kontekstu Kraljevine Jugoslavije. U ovom radu se istražuje upravo taj odnos između konstruisane predstave Bosne i njene političke realnosti kroz interpretaciju recepcije Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“ — kako u sopstvenom vremenu, tako i u docnijoj istoriografskoj tradiciji. Rad se bazira na tezi da su upravo na taj način koncipirani i tumačeni „Bosanski pejzaži“ predstavljali sastavni deo proizvodnje ideološki složenog i politički instrumentalnog mita o Bosni koji je, naizgled paradoksalno, prevezivao međuratni kontekst Kraljevine Jugoslavije i period posleratne socijalističke federativne zajednice.

Ključne reči:

modernizam, nacionalna umetnost, ideologija, Jovan Bijelić, Bosna, Jugoslavija, ekspresionizam

Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu
Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije
br. 177013 (*Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa*)

Početak zime 1932. godine, sedeći u mračnom, prašnjavom i pretrpanom ateljeu koji se nalazio na tavanu Druge muške gimnazije u Beogradu, Jovan Bijelić jezgrovito je opisao sopstvenu umetničku poetiku rečima koje će postati opšta mesta u dugoj tradiciji tumačenja slikarevog opusa, a pre svega njegovih prizora iz Bosne. „Što se tiče pejzaža“, govorio je umetnik, „oni ne moraju da zavise od materije. Ja slikam pejzaže po čistoj viziji, bez predstave o materijalnom pejzažu. Iako sam oduševljen tom vizijom, stvaram ga u jednom dahu. Svest tu ima malo posla“.¹ Svojevrsni je truizam saznanje da Bijelićeve slike nisu bile manje ili više precizne zabeleške stvarnih predela, već zamišljene, arbitrarne predstave, stvarane izvornom i nepatvorenom voljom umetnika, nošene vizijom, imaginacijom i nostalgijom prema vlastitom zavičaju. U tim je poetskim i kolorističkim vizijama Bosna zapravo figurisala kao slikareva imaginacija, plod umetnikove uobrazilje zasnovane na sećanju i ponovno proživljenoj mladosti. Naime, još od početka dvadesetih godina XX veka i sugestivne kritike Miloša Crnjanskog koji je — praveći oštru distinkciju između autentičnog Bijelića i velikog broja epigonskih slikara tog vremena² — ukazao da njegovi pejzaži „goleme i brdovite Bosne“ nisu tek „sladunjavi opisi zemlje i nemoćne reprodukcije vidljivog“,³ utemeljena je specifična interpretativna linija koja je stvarnost bosanskog predela suprotstavila umetničkoj viziji. Ne „misao i znanje“, kako je pisao Dragan Aleksić nekoliko godina docnije, već „vizija iz svesti, ili čak dalje od nje same“.⁴ Sam umetnik je, sa svoje strane, doprineo ovoj istoj interpretativnoj tradiciji naglašavajući kako je Bosna sa njegovih platana i akvarela potpuno lišena mimetičkog odnosa sa realnim, svedena na ono što će istraživači nazvati „predeo-simbol“⁵ odnosno mitska reprezentacija podneblja.⁶

U sopstvenom istorijskom kontekstu takva vizija Bosne, u mnogo čemu, bila je superiornija od bilo kakve, makar i maestralne umetničke predstave realnih geografskih, prirodnih i kulturnih toposa, sažimajući nekoliko međusobno prožetih instanci koje su istovremeno operisale na dva međusobno prožeta plana: s jedne strane unutar dominantnog diskursa autentičnosti umetnosti i, s druge, specifičnosti društvenog i političkog kontesкта Kraljevine Jugoslavije. Bijelićeva je Bosna, zapravo, bila stvarnija od „realne“ Bosne budući da je u isti mah sublimirala „onaj unutarnji, večni smisao prirode“⁷ koji se ne može iskazati drugačije nego umetničkom imaginacijom; s druge strane, ona je predstavljala izvan vremenski i izvan istorijski doživljaj umetnikovog iskustva vlastite zemlje i podneblja, što je bila jedna od ključnih instanci savremenog determinističkog razumevanja umetnosti. Ošto su Bijelićevi savremenici ocenili kao svojevrsnu „vizuelnu fantaziju“,⁸ proizišlu iz lične slikareve čežnje, iskonske veze sa rodnim podnebljem i nostalgije prema njemu trajno je opstalo kao važan reper u tumačenju Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“.



Jovan Bijelić, *Seosko dvorište*, 1937, ulje na platnu, 100 x 81 cm, privatno vlasništvo, Beograd

U zenitu ove interpretativne tradicije ugnezdila se pretpostavka da Bijelić u svojim bosanskim slikama ne opisuje stvarnost, makar doživljenu na sopstveni način. Bili su to „aksiomi nekog orgijatičkog, spontanog ekspresionizma“ u kojima umetnik slika suštinu sveta, a ne odraz vidljive pojavnosti, i to ne putem konvencionalnih narativa već kroz ekspresionističku formu i postupak. Od Bijelićevog biografa Smaila Tihica — autora do sada najobimnije monografske studije o slikaru, preko Miodraga Protića i Lazara Trifunovića, istoriografija je permanentno naglašavala upravo taj imaginarni element Bijelićevih pejzaža,⁹ insistirajući na njihovoj „irealnoj“¹⁰ dimenziji kao esenciji umetnikove poetike. Na taj način se predstava Bosne gradila kroz istovremenu disocijaciju u odnosu na topografsko i asocijaciju u odnosu na unutrašnju suštinu odn. sadržaj ideniteta — kako bosanske teritorije, tako i samog umetnika. „Bosanski pejzaži“ razumeli su se kao plod umetnikovih ponovljenih susreta „sa maglovitim mu podnebljem“,¹¹ slikani iz beogradskog ateljea isključivo po sećanju, stvarani po vizuelnoj memoriji i pamćenju, sa željom naznake samo „sumarnog izgleda interpretiranog u originalnim formama i bez pretenzije za dobivanjem sličnosti“.¹²

U takvoj mnemoničkoj vizuelizaciji Bosne, koja opstaje kao *locus communis* istoriografije,¹³ slikar je gotovo u potpunosti dekontekstualizovao istorijski predeo,

sublimirajući sopstvenu umetničku viziju kroz niz tipskih, prepoznatljivih vizuelnih označitelja: apstrahujućih i nemarno predstavljenih oblika arhitekture, elementarne geometrije u kolorističkoj simbiozi sa karakteristično prikazanim prirodnim okruženjem. Horizonti zatvoreni brdima i planinama, gotovo zakočena prostornost i upadljivo odsustvo savkodnevice i kulturnih referenci postali su specifičan jezik opisivanja prave, „autentične“ Bosne. Po rečima Miodraga Protića, Bijelić je na taj način ponudio jednu „sveremensku predstavu: istorijski milje zamenjen je svakodnevnim prizorom, prirodom i njenom večitom snagom [...] Nije važno šta je prikazano, važna je vizija Bosne“.¹⁴

Sasvim je razumljivo zbog čega je takva artifičijelna konstrukcija predela, koji se često označavao atributom „bosanski“, bila uključena u interpretativni narativ o ekspresionizmu, kao najznačajnijem obeležju umetnikove poetike treće i četvrte decenije XX veka. Činjenica je da su Trifunovićeve opservacije o „Bosanskim pejzažima“, kao najčistijem izrazu Bijelićevog ekspresionizma, izvršile temeljan zahvat njihovog smeštanja u glavne tokove jugoslovenske i evropske umetnosti. Recentne analize ne samo da su potvrdile, već i kvalitativno nadogradile ovaj obrazac tumačenja kroz tezu o Bijelićevom „dupliranom ekspresionizmu“¹⁵ — s jedne strane zasnovanom na poetici ekspresionističkog slikarstva, a s druge na „ekspresionističkom“ potencijalu Bijelićevih personalnih doživljaja bosanskih predela. Međutim, smeštanjem u domen ekspresionizma kao i ukazivanjem na



Jovan Bijelić, *Bosanski pejzaž*, 1934, ulje na lesonitu, 67 x 86 cm, privatno vlasništvo, Beograd

razvojne faze modernizma, istoriografija je, makar i nehotično, zakočila njihov širi značenjski potencijal i kulturološku relevantnost u istorijskom kontekstu. Tim pre, jer su se tumačenja mahom odvijala u bezbednom prostoru stilske i formalne analize, izvan kompleksnosti i opasnosti ideološkog i političkog kao mogućih referencijalnih tačaka. Međutim, čak i letimičan pogled na izvore otkriva svu potenciju Bijelićeve imaginarne Bosne i njen značaj u savremenom društvenom i političkom miljeu međuratnog perioda.

Kada je u Umetničkom paviljonu 14. aprila 1929. godine otvorena prva samostalna izložba Bijelićevih radova u Beogradu, na kojoj je bilo izloženo preko 60 slika (od tog broja više od polovine predstavljali su pejzaži), bio je to ne samo elitni spektakl *par excellence*,¹⁶ već jedan u nizu događaja koji su obeležili prvo proleće tzv. šestojanuarskog režima u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca koja će nedugo potom promeniti ime u Kraljevina Jugoslavija.¹⁷ Otvarajući izložbu, Tugomir Alaupović, predsednik Državnog saveta i bivši ministar vera, uz pristusvo brojnih visokih zvaničnika i diplomatskog kora, istakao je sledeće:

„Stara je i poznata reč: ko hoće da upozna pesnika i umetnika, da mu razume dušu, da mu zaviri u srce [...] valja najpre da upozna zemlju umetnikovu, onu grudu iz koje je ponikao [...] onu grudu iz koje prima život i snagu. Sve ide, rađa se i izvire iz zemlje. Da vas povedem na čas dva u Bosnu i Bosansku Krajinu [...] Da pređete u duhu onaj krš i kamen gde je život mučan i težak, gde je borba s prirodnim elementima večna i gde ponekad žarko sunce upeče i hiljadama boja zaliva suri kamen, uske prodoline, visove i šumom obrasle planine... To je zemlja gde su se sastale tradicije kosovske i postkosovske s junaštvom senjskih uskoka i kotarskih serdara. Eto, tu je rođen naš umetnik Jovan Bijelić.“¹⁸

I dok su savremenici naglašavali upravo tu neraskidivu vezanost umetnika za pejzaž rodnog kraja, uobličavajući dominantan govor centralnog sistema vrednosti o nacionalnom determinizmu umetnosti, reči visokog predstavnika države bile su krajnje simptomatične za mnogo širi i obuhvatniji spektar ideoloških uloga „Bosanskih pejzaža“. Navedene reči, naime, otkrivaju niz važnih pozicija kroz koje su Bijelićevi prikazi Bosne — čija je vizija apsolutno „dominira[la]“ čitavom izložbom¹⁹ — bili sastavni deo proizvodnje specifičnog ideološkog narativa koji je upravo u to vreme dobijao zamajac. Najpre, sadejstvo surove ali plemenite prirode i moralne superiornosti predstavljali su vitalističku formulu za ozdravljenje tragedije desetogodišnjeg zajedničkog života prve jugoslovenske države, obeleženog političkim sukobima i etničkim nepoverenjem. Neposredan i iskren odnos sa zemljom postao je, u takvom kontekstu, centralna ideološka premisa šestojanuarskog režima koja je, putem različitih narativnih konstrukcija i vizuelnih reprezentacija dobijala svoju potvrdu. Bijelićeva izložba nesumnjivo je bila jedna od njih. Neposredna veza sa

zemljom, sa lokalnim podnebljem, te „duh narodnog genija“ — izvan pogubnih sfera uticaja Istoka i Zapada koje su, kako se smatralo, Jugoslovenima donele plemensku podeljenost — imali su značajnu ulogu i veliku moć, budući da su predstavljali kulturološku projekciju političkih zahteva za nacionalnom unifikacijom, etničkim jedinstvom i brisanjem nepoželjnih političkih i kulturnih tradicija — a pre svega tradicije „istorijskih prava“ Srba i Hrvata koje su se lomile upravo na teritoriji savremene Bosne.

Takav ideološki okvir razumevanja Bijelićevih pejzaža, kao i njihova osnovna semiotička poruka o izvornom i autohtonom, vidljivi su u čitavom nizu izvora. Slikareva moć reprezentacije „rasne čulnosti“ i „rasnih podstreka“²⁰ — u skladu sa dominantnim rasijalističkim interpretacijama kulture i „jugoslovenskog rasnog tipa“ o kome su, iz različitih perspektiva, pisali Jovan Cvijić, Vladimir Dvorniković ili Milan Đurić — tumačila se kao inherentna i retrospektivna. Na izvestan način, „Bosanski pejzaži“ bili su svojevrsna simbolička reprezentacija ideološkog kursa na kome se zasnivao šestojanuarski režim i koja se, makar i na marginama javnog diskursa, održala i docnije, tokom čitave četvrte decenije XX stoleća. Pri tome je upravo „povratak korenima“, odnosno izvornom, nepatvorenom identitetu predstavljao najvažniju kariku koja je spajala interpretacije Bijelićevog slikarstva sa širim intelektualnim miljeom u kome su odjekivale fraze o povratku iskonskom, van istorijskom i „prirodnom“ jugoslovenstvu. Kolorističko i elementarističko oblikovanje onoga što su i kritika i docnija istoriografija prepoznali kao okrutne, surove i sirovo jednostavne predele karakterisali su ne samo Bijelićeve krajolike, već sve ono „naše, jugoslovensko“. Ubedljiva potvrda ovog diskursa jesu nadahnute reči Gustava Krkleca koji je, podstaknut Bijelićevom aprilskom izložbom iz 1929, pisao kako je umetnik veliki upravo zbog toga što ga je „rodila Krajina“, da je upravo onakav „kakvog nam je dala Bosna — kakva je ona. [...] On se vratio sebi, najboljem sebi, onom koji je sav iz naše sredine i od naše građe“.²¹ Takav determinizam rasom i podnebljem obeležio je osvrte i drugih savremenih kritičara i, nesumnjivo, uticao na modalitete recepcije Bijelićevog slikarstva ne samo u međuratnom periodu, već i mnogo kasnije. Povratak izvornim vrednostima, napuštanje artificijelosti istorijskog trenutka ili nestabilnosti društvenog poretka, a ne samo odbijanje malograđanske opsednutosti zapadnim trendovima, bile su poruke lakonski sažete u imperativu Miloša Crnjanskog: „Vrati se onome iz čega si ponikao“.²²

O istom, naizgled naprasnom, prodoru svesti o okretanju izvorima i primordijalnim kvalitetima govorio je i sam umetnik: „Onda sam *odjednom* shvatio da sam ja slikar ove zemlje i da izvan toga nisam ništa i da izvan toga ne mogu ništa reći. Ni postići“.²³ Ističavši nestalnosti artistskih ideja koje je usvojio sa raznih strana, i značaj svih uticaja koji su oblikovali sopstvenu umetničku poetiku, Bijelić je na jezgrovit način ukazivao ne samo na ispravan pravac razumevanja svojih pejzaža već je slikovito reiterirao ključne postavke ideologije jugoslovenskog primordijalizma:

„A posle svih tih godina i škola, svih susreta i svih profesora, otišao sam opet u Bosnu. Sve je najednom iščezlo. Sve što sam u dugim godinama učenja i traženja bio skupio u sebi, u glavi i po džepovima, ostala je samo moja Bosna i njen pejzaž u njoj“.²⁴

Poruka je bila nedvosmislena: poput protagoniste *Priče o izgubljenom sinu*, Bijelić se vraća u milosrdni zagrljaj svog zavičaja koji je, u isti mah i u isto vreme, i simbolički i faktički figurisao kao iskonsko mesto primordijalnog Jugoslovena, rasnog Dinarca, mesto u kome su se tobože sačuvali autentični narodni duh i karakter. Bio je to najautentičniji deo nacionalne prirode i nacionalne kulture. Njihova simbioza — što ju je Vladimir Dvorniković imenovao „prirodna kultura“, i za koju se verovalo da nije bila narušena stranim uticajima tokom istorije u onoj meri koja bi fatalno uticala na gubitak iskonskog identiteta Bosne i Hercegovine — funkcionisala je kao pravi primer očuvane drevnosti i temelj regeneracije savremene jugoslovenske nacije. Kao habitus Cvijićeovog „severnog varijeteta“ dinarskog tipa, „zelena i romantična“ Bosna i Hercegovina bila je „najbolji predstavnik svih dinarskih psihičkih osobina“;²⁵ u tim se oblastima živi patrijarhalnim životom, a „[z]adruge su kod njih i sada mnogobrojnije nego po svima drugim južnoslovenskim oblastima“.²⁶ Religijske i kulturne razlike stanovništva posmatrane su kao spoljašnje i efemerne, budući da se smatralo da religija — pre svega islam, nije mogla da uništi srpskohrvatski jezik, slovensku prešizmatsku tradiciju i, uopšte, „najglavnije dinarske osobine“.²⁷ Vodeći režimski istoričar, Vladimir Ćorović, sledio je ovaj kurs tvrdeći, između ostalog, sledeće: „Stanovništvo središnjih bosanskih, šumama prekrivenih i teško pristupačnih, oblasti, dugo ostavljenog samog sebi, patrijarhalno, sa oskudnim i samo površinskim vezama sa istokom i zapadom, ima kao jednu od svojih najosnovnijih crta veoma jak konzervativizam. To se da još uvek utvrditi i u načinu života, u mnogim običajima, i u materijalnoj kulturi, i u jezičkom nasleđu“.²⁸ U takvoj perspektivi Bijelićevi pejzaži vizuelizovali su najarhaičniju oblast dinarskog kompleksa, čija materijalna i duhovna kultura, kako se verovalo, predstavlja „izdanak našeg epskog perioda“²⁹ — mitskog vremena ispred istorije.

Pored toga što imale ulogu svojevrsnog vizuelnog repa proklamovanih nacionalno-etičkih vrednosti na kojima se zasnivala ideološka konstrukcija tzv. integralnog jugoslovenstva, Bijelićeve reprezentacije Bosne uklapale su se u još jedan identitetski model. O tome iznova svedoči citirani govor sa otvaranja izložbe 1929. godine koji su prenele i komentarisale sve dnevne novine u prestonici. Taj je model bio precizno užlebljen u već postojeće narrative o sintezi i prožimanju jugoslovenskih nacionalnih tradicija i borbi za „oslobođenje i ujedinjenje“, od Kosova naovamo. Naime, radilo se o percepciji Bosne kao sintezi različitih istorijskih tradicija — od ilirske, slovenske, bogumilsko-patarenske, „bošnjačke“ do orijentalne, te prožimanja etničkih (srpske i hrvatske), i religijskih kultura (pravoslavlja, islama, katoličanstva). Baš kao što je Cvijić uzdigao severni dinarski varijetet (koji obuhvata najveći deo Bosne i Hercegovine) na pijedestal „najboljeg predstavnika svih dinarskih psihičkih

osobina³⁰ (za razliku od italijaniziranog južnog varijeteta), tako je i oficijelna historiografija — oličena u radovima Ćorovića ili Stanoja Stanojevića — isticala istu tu razliku, zastupajući tezu da je Bosna kulturno „najotpornija“ jugoslovenska pokrajina.³¹ Razume se, pri tome se podrazumevalo da je „bosansko područje bilo rasno jedno od najčistijih“,³² sa stanovništvom čije osobine „nisu načete stranim uticajima i novim kulturama, kako je to manje-više slučaj u drugim oblastima“;³³ kao takvo, ono je i sačekalo „oslobođenje i ujedinjenje“, kada je savremena Bosna, kao „srž cele države“, predstavljala celinu sa „najčistijim delom srpsko-hrvatske rase (96%)“.³⁴ Bosna je, dakle, jednovremeno bila i ključni kamen ideološke konstrukcije integralnog jugoslovenstva i paradigma sinkretističke, sintezne varijante realnog jugoslovenstva zasnovane na tezi o jedinstvu različitosti. Upravo je ova očita i izrazito instrumentalna ambivalentnost omogućila da navedeni oblici percepcije Bosne opstanu kao istorijska *longue durée* struktura — kako u prvoj, tako i u drugoj Jugoslaviji.

Ideološke uloge konstruisanja identiteta Bosne u kontekstu Bijelićevih pejzaža moraju se sagledati i iz vizure permanentne fabrikacije lika samog umetnika, koja se odvijala kao sastavni deo istog diskursa. Još od prvih javnih izlaganja na kolektivnim izložbama u Beogradu tokom 1920-ih godina, slikar je predstavljao kao „autentični“ deo podneblja u kome je rođen i u kome je odrastao. Njegova privrženost nasleđu vlastitog zavičaja prevazilazila je puko tematsko određenje njegovih pejzaža i ogledala se u komplikovanom ali autohtonom karakteru koji je prevezivao neukrotivu, dionizijsku impulsivnost i sublimnu uzvišenost. Nagoni i intencije slikara razumeli su se kao neodvojivi od njegovih vlastitih korena i teritorijalnog zavičaja, što je ne samo svedočilo o dominantnim oblicima percepcije umetnosti, već imalo i očite ideološko-političke funkcije. Svojevrсна mitologizacija Jovana Bijelića bila je generički i ideološki povezana sa mitologizacijom Bosne — gorštak neukrotivog karaktera, autentični bosanski Ante i Silen beogradske boemije, istovremeno nesputan krutim pravilima etikecije i violentan u svojoj snazi, „toliko prirodan da mami suze“.³⁵ Upravo kao takav, umetnik je postao legitiman posrednik „izvorne“ i autentične predstave nad-istorijske, robusne i revolucionarne Bosne koju nosi u sebi, a ne njene trenutne političke aktuelnosti ili promenljive istorijske realnosti. Njegovi naslikani predeli posmatrali su se kao autentična svedočanstva nesputane, nepatvorene i novopotvrđene veze sa prirodom — delimično nagonске i instinktivne, a delom kao proizvoda naprasno otkrivene samosvesti o teritorijalnoj privrženosti. Nasuprot racionalnoj strukturi i postupku slikanja stajali su instinktivnost i nagon za samoizražavanjem najdubljih slojeva preživljenog iskustva onog arhetipskog koje je vezano za tlo, prirodu i podneblje Bosne. Pored elaboracija na temu ekspresivnosti, savremenici su temeljno razvili ovaj interpretativni diskurs o nagonu i anti intelektualizmu. „Sasvim elementaran, sirov i razbarušen pojavljuje se i ovoga puta Jovan Bijelić“, pisano je povodom izložbe 1930. godine na kojoj su, između ostalog, bili izloženi „Bosanski pejzaži“. „Snaga kojom se razbacuje Bijelić neproduhovljena je [...]“.³⁶ Dve godine docnije,

povodom umetnikove druge samostalne izložbe u Umetničkom paviljonu, Milan Kašanin — u čiju permanentnu bliskost s vladajućim krugovima u jugoslovenskoj metropoli ne treba sumnjati — sugestivno je opisao umetnikovu divlju nespitanost, njegovu bogatu i sirovu prirodu koja se „izmiče intelektualnoj kontroli“. „Dok stvara“, pisao je Kašanin, „Bijelić platnu ne prilazi. On ga atakira. G. Bijelić, slikajući, kao da ne drži kičicu u ruci, nego koplje ili nož“.³⁷



Jovan Bijelić, *Motiv iz Bosne*, 1937, ulje na lesonitu, 61,7 x 84,9 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Opise Bijelićevih slika i njihov prijem u publici pratile su ovakve i slične poruke, poentirajući preokupaciju jugoslovenskog režima o „novom“ Jugoslovenu, okrenutog rasnim nagonima, daleko izvan pogubne političke i etničke odeljenosti. „Misao i znanje su samo pomoćna sredstva nagona“, pisao je o Bijelićevoj poetici Dragan Aleksić. „On je prvobitan ali i posledica“.³⁸ Opisujući umetnika kao svojevrsnog ratnika koji se svojim radovima bori za „instinktivno, skoro požudno i halucinantno traženje“³⁹ suštinskih ideja koje prevezuju estetsko i etičko, kritičari su ukazivali na specifičan, ideološki relevantan sistem vrednosti. Takav sistem vrednosti je zastupao i sam Bijelić, otkrivajući svoju auto poetičku devizu: „Stvarati kao u snu, naglo, snažno, bez zadržavanja, krepko, nasilno, impulsivno, to je stvaranje koje vredi“.⁴⁰ „Naše vrednosti mi moramo iskopati ispod taloga koji se vekovima gomilao na našem tlu“,⁴¹ govorio je slikar, sažimajući primordijalistički obrazac identiteta. O izgrađenoj samosvesti o ideološkoj referentnosti sopstvenog slikarstva sam umetnik ostavio je mnogo tragova. Jedan od njih je i činjenica da

je umetnik potpisivao svoje slike koristeći naizmenično ćirilicu i latinicu koje su u javnom diskursu međuratnog perioda bile u asocijativnom odnosu sa srpskim, odnosno hrvatskim nacionalnim identitetom. Štaviše, Bijelićeva biskribalnost bila je uobičajeni topos iskazivanja ideologije jugoslovenskog sinkretizma, još od sredine XIX veka, a posebno od druge decenije XX narednog stoleća i objavljivanja *Almanaha srpskih i hrvatskih pesnika i pripovedača* 1910. godine.⁴² Jovan Bijelić je, baš kao i kralj Aleksandar I Karađorđević, naizmenično koristio oba pisma, što je zapravo bila identitetska matrica koju su primenjivala mnoga javna državna glasila, ali i novine, listovi i časopisi.⁴³

Drugi, flagrantniji primer ideološke samosvesti umetnika predstavlja pismo koje je Jovan Bijelić, zajedno sa slikarem Vasom Pomorišcem, uputio ministru prosvete. U tom pismu, datovanom u maju 1930. godine, neposredno nakon završene Druge prolećne izložbe u Umetničkom paviljonu, Bijelić i Pomorišac ukazali su je zajednička izložba uspela „kako visokim nivoom izloženih dela, tako još više jednim drugim momentom — naime: kad su se sve narodne snage sjedinile za dobro otadžbine, u tome vremenu našli su se na okupu i pioniri zavetne jugoslovenske misli“.⁴⁴ Iznad svega, navedeni odlomak imptomatičan je i upečatljiv pokazatelj ovog diskursa, uključujući i njegovu očitu deklarativnost i interesnost.⁴⁵

Elaboracijama na temu Bijelićevog ekspresionizma, unutrašnjeg nagona, instinkta i emocija „koje se u trenutku izbacuju na platno“,⁴⁶ te slikarevom zdravom i jednostavnom mentalitetu⁴⁷ istoriografija je dalje razvijala i održavala ovaj identitski konstrukt. Na taj način je, makar i nehotce, ideološka i politička dimenzija tog konstrukta ostala zastrta velom univerzalizujućih narativa o stilu i elaboracija na (inače značajna) mesta ekspresionizma, ekspresije i ekspresivnog.

U isti mah, recepcija Bijelićevih „Bosanskih pejzaža“, kao i lika samog umetnika, oblikovana je i kritičarskim reiteracijama narativao Bosni kao svojevrsnom dinarskom jezgri i njenim žiteljima kao najčistijem predstavnicima dinarskog mentaliteta.⁴⁸ Teorije o „[l]judi[ma] dinarskog tipa [koji] su po pravilu življeg temperamenta“,⁴⁹ te „obdareni živom maštom“⁵⁰ nalazile su svoju potvrdu u portretisanju same ličnosti Jovana Bijelića, već od prvih njegovih javnih istupa u Beogradu. Ono što je Smail Tihić tumačio kao „[a]tavizam seljačkog deteta“ koji je umetnika „vukao poljima i šumama“,⁵¹ savremenici su svojevremeno ocenili kao nespitanu „prvobitnost“⁵² i „elementarnost“.⁵³ Na taj način je apstraktni ili atavistički potencijal *Homo Dinaricus*-a dobijao svoje savremeno otelovljenje u Bijelićevom robusnom i divljem, ali sublimnom temperamentu, istinski vezanom za podneblje. Štaviše, „bogata i sirova“⁵⁴ ličnost samog umetnika sasvim se podudarala sa njegovim fizičkim izgledom, o kome su i savremenici i istoriografija ostavili mnogo ispisanih redova. Slikar je prepoznat kao „naš rasni čovek“,⁵⁵ umetnik „čulnosti rasne“,⁵⁶ bio je „[z]drav, kao od brega odvaljen, katkad i brutalan“,⁵⁷ „u posedu silne fizičke snage i energije“⁵⁸. U najboljoj tradiciji klasične modernističke identifikacije autora i umetničkog dela,⁵⁹ i sam umetnik postao je sastavni deo svog bosanskog pejzaža koji je u isti mah bio duboko personalizovan i opšti, tipski, i koji

je ostao „divlji i urvinast, dramatski [i] pokrenut“⁶⁰ ali simptomatično anonimnan. Po rečima umetnikovog biografa, „Bijelić je u predelima Bosne [...] uspeo da kreira individualan izraz domaćeg pejzaža, otkrivajući karakter njegovih surovih planina, divan i mračan u isti mah, u svoj njegovoj tragičnoj veličini i fantomatici“.⁶¹

Međutim, postojali su i disonantni glasovi koji su, na sasvim delikatan i posredan, ali ubedljiv način govorili o drugoj strani ove čitave kulturološke kovanice u kojoj je Bosna opstajala kao potpuno idealizovan domen, gotovo kao atavistički rezervat. Govoreći 1929. godine o „Bosanskim pejzažima“ u kontekstu njihove „primitivne snage i sirovine“, Stefan Hakman lucidno je primetio da Bijelićeva Bosna proizvodi svojevrsan scenografski efekat i „daje utisak obojenog zastora“.⁶² Čak i kada se zanemare mogući uticaji Bijelićeve delatnosti kao scenografa beogradskog Narodnog pozorišta na strukturu i likovne kvalitete njegovih pejzaža, o čemu je stidljivo pisano u istoriografiji,⁶³ ostaje činjenica njihove potencirane nereferentnosti u odnosu na prirodno i topografsko, de-kontekstualizacije i izmeštenosti iz istorijskog konteksta i svakodnevice. Razlog je tome uklapanje „Bosanskih pejzaža“ — tačnije njihove orkestrirane recepcije — u širok i izuzetno složeni diskurs kulturne kosntrukcije Bosne koji se bazirao na navedenim oblicima recepcije i koji je u međuratnom periodu imao niz prepoznatljivih uloga.

Doista, pristustvo Bosne u oficijelnoj kulturi prve Jugoslavije, a pre svega njena vidljivost u Beogradu kao metropolskom sedištu, može se opisati kao svojevrsna scenografska invencija. Šta se, zapravo, dešavalo iza tog Bijelićevog zastora stvarnosti? Nasuprot razvijenoj kulturološkoj prominentnosti Bosne, stajala je njena frapantna politička nevidljivost. U južnoslovenskoj kraljevini Bosna nikada nije bila organizovana kao administrativno niti političko telo u državnom korpusu — kako pre, tako i posle preimenovanja države i njenih upravnih reorganizacija 1929. i 1939. godine. „Pokrajina“ Bosna i Hercegovina je u novu državnu zajednicu ušla sa teškim bremenom višedecenijskih sukoba, u koji su bili uključeni gotovo sve političke sile na Balkanu.⁶⁴ S jedne strane, političke i intelektualne elite Srba i Hrvata ovu su pokrajinu smatrale sopstvenom etničkom ili istorijskom tapijom, legitimišući je zamašnim istorijskim i drugim naučnim narativima, na osnovu tzv. istorijsko-državnog ili pak „prirodnog prava“.⁶⁵ Kako su ideologije jugoslovenstva po pravilu bile operativni diskursi u sistemu etničkih takmičenja i sukoba Srba i Hrvata — koji su neprekidno svojatali Bosnu i Hercegovinu — to je ova oblast postala prava „zemlja jugoslovenskog iskušenja“, na kojoj je „jugoslovenska ideja najviše zakazivala“.⁶⁶ Glavni razlog je bio taj što je, zbog teritorijalno neravnomerne distribucije stanovništva Bosne, svaki pokušaj njene dekompozicije po etničkom, konfesionalnom ili principu istorijskog prava nailazio na niz teško premostivih prepreka.⁶⁷ Negacija političkog i teritorijalnog identiteta Bosne i njenog istorijskog kontinuiteta bila je stoga nadomeštena njenom kulturološkom reinvenijom, o čemu svedoči ne samo Bijelićev „bosanski“ opus već i čitav niz drugih kulturnih praksi.⁶⁸

Bijelićevi predeli postali su medijum kroz koji je Bosna, sistematski, iz izložbe u izložbu, iz godine u godinu lišavana sopstvene istorijske zbilje, društvene realnosti

i političke kompleksnosti koje su supstituisane poetskom vizijom nostalgije za svetom detinjstva kao svetom izvornog neznanja i nevinosti.⁶⁹ Nije stoga iznenađujuće zašto je imaginarna i onirička Bosna sa Bijelićevih slika nadživela vreme samog umetnika i zbog čega se i dalje se tumači kao „čista, ogoljena nostalgija“,⁷⁰ kao „izraz nostalgije za rodnim domom i starim zavičajem“.⁷¹ Kulturološka rekreacija Bosne funkcionisala je kroz njeno smeštanje u bezbedno područje izvorne prirodnosti i političke tišine. Bosna tu ne govori za sebe, već posredstvom centralnog sistema vrednosti koji, kroz strategiju mimikrije (invencija Bijelića kao neukrotivog oteolovljenja dinarske izvornosti u sred kosmopolitskog Beograda samo je jedan od tipičnih primera)⁷² konstituiše društveno i politički prihvatljive, bezbedne obrasce viđenja problematične realnosti. Stoga nije neobjašnjivo zašto suptilna ali rezistentna kulturološka konstrukcija Bosne postoji ne samo u posleratnoj jugoslovenskoj historiografiji već opstaje do današnjeg dana. Može se reći da su Bijelićevi statični „Bosanski pejzaži“, slično kao i pripovetke i romani Ive Andrića, kanonizovani kao primeri osobenog „nacionalnog gledišta“ odn. pogleda na realnu teritoriju Bosne „koju i vertikalno i horizontalno karakteriše neprekidno i radikalno mešanje civilizacija i uticaja“ ali koja se prikazuje kao da se u njoj „ništa nikada ne menja“.⁷³ Statičnost i nepromenljivost tako su poslali svojevrсни ideološki amortizeri, a umetnici njihovi protagonisti.

* * *

Bijelićevi „Bosanski pejzaži“, kao svojevršan „mit[u] o određenom krajoliku“,⁷⁴ zauzeli su specifičnu kulturološku poziciju koja o njima govori kao o klasičnom mitskom znaku. Zasnovani na transformaciji vizuelne predstave u ono što bi se klasičnim bartovskim jezikom moglo opisati kao „mitski označitelj“, oni su referisali na primordijalnost, instinktivnost, nesputanost, nesvodivost na realne i stalne političke granice i identitete, sublimnost prirodnog naspram artifičnog. Kao takvi, oni predstavljaju topose koji su, u različitim istorijskim kontekstima, istovremeno održavali mitologiju o Bosni kao „nacionalnom izvoru“ i ukazivali na nužnost njene dalje kultivacije i neprestane reinvincije. U vremenu u kome su stvarane i izlagane tokom četvrte decenije XX veka, ove vizuelne predstave moraju se razumeti u kontekstu savremenih opcrtaavanja Bosne kroz dva komplementarna modela: s jedne strane, kao izvorne jugoslovenske zemlje, zavičaja etničkog jedinstva i rasne čistoće dinarskog Jugoslovena; s druge strane kroz model Bosne kao kulturne sinteze, kao mešavine različitih tradicija, religija i etničkih grupa, koja se tumačila kao uzorni model jedinstva različitosti. Pažljiviji pogled na Bijelićeve kolorističke Bosne, međutim, kao da nagoveštava susret s njenom društvenom i političkom stvarnošću i paradoksalnom političkom liminalnošću. Surova zbilja kao da provejava iz tih slika: nema života na njima; simbioza naslikane prirode i shematizovane arhitekture ne pokazuje tragove svakodnevice. Kao da je nastupila

iznenadna opustelost usled kakvog mračnog, nedokučivog uzroka. Uprkos živoj kolorističkoj pojavnosti „Bosanski pejzaži“ odaju utisak umorne beživotnosti uz malobrojne naznake ljudi koji kao da se nalaze u izbeglištvu — kao svojevrsna kontra-simetrija slikarevog urbanog metropolitenskog egzila. Ironično je da uprkos dominantim oblicima tumačenja, u kojima je Jovan Bijelić prikazan kao autentični bosanski stvaralac koji vizuelizuje predstavu jedine moguće i jedine stvarne, nepatvorene iako zamišljene Bosne, umetnikov pogled na Bosnu predstavlja zapravo klasičan pogled centra na periferiju: pogled kontrolisan, ograničen, sveden na utisak koji ostavljaju posebno odabrani i reprezentovani aspekti života te periferije.⁷⁵ Značaj tradicije tumačenja „Bosanskih pejzaža“ u tome je što rečito svedoči o jednom mnogo važnijem fenomenu nego što su to začuđujući, ali prominentni kontinuiteti istoričarsko-umetničkih interpretacija pre i posle Drugog svetskog rata. Te tradicije otkrivaju gotovo neprimetne, ali ipak vidljive pukotine u tobože monolitnim i nasuprot postavljenim ideološkim blokovima iz vremena prve i druge Jugoslavije, ukazujući na njihovu delimičnu podudarnost i međusobnu povezanost. Izmičuće jugoslovenske realnosti Bosne, njena kulturološka nestabilnost i apsolutna idealizacija — svemu su tome nême Bijelićeve slike jedan od najrečitijih svedoka.

Napomene:

¹ D. A., „Mađioničar Jovan Bijelić: za dva sata slika od dva kvadratna metra“, *Vreme*, 10. 12. 1931.

² Opozicija autentičnosti i izveštačene artifičijelnosti ili epigonstva velikog broja njegovih savremenika (o čemu je, na primer, pisao Milan Crnjanski u nevelikoj monografskoj studiji o Bijeliću iz 1926. godine) opstala je i u tradiciji posleratnih tumačenja. Videti npr. opservacije Smaila Tihića, jednog od ključnih Bijelićevih istoričara u njegovoj monografiji iz 1972. godine, u kojoj na nekoliko mesta napramapostavlja Bijelićevu „izvornu slobodu“ te „čulnost i snagu doživljaja“ artifičijelnim „Parizlijama“: S. Tihić, *Jovan Bijelić*, Sarajevo 1972, 150–151. Up.: M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, u: *Reč i slika*, I, 1. novembar 1926, 3–16 (3).

³ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 3.

⁴ D. Aleksić, „Novo slikarstvo Jovana Bijelića“, *Vreme*, 5. 4. 1932.

⁵ M. Protić, „Jovan Bijelić“, u: N. Miljković (ur.), *Srpski slikari i vajari XX veka*, Beograd 1972, 15.

⁶ „Ne jedno određeno brdo, ne jedna livada“, govorio je Bijelić, „već vizija onog što živi u meni kao moja Bosna“. Navedeno prema: S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884–1964*, Beograd 2000, 22. Up.: S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, Beograd i Novi Sad 2014, 27.

⁷ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, u: *Život i rad*, knj. III, januar–jul 1929, 477–478 (477).

⁸ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, u: *Srpski književni glasnik*, knj. XXXV, sv. 1, 1932, 611–613 (612).

⁹ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27.

¹⁰ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, 164.

¹¹ S. Tihić, *Jovan Bijelić*, 187.

¹² Nav. delo.

¹³ Videti: L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 114, 164; M. Protić, „Jovan Bijelić“, 22; Lj. Miljković, *Jovan Bijelić: sa slikarske ideje na ideju*, Beograd 2010, 16; S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 23.

¹⁴ M. Protić, „Jovan Bijelić“, 15.

- ¹⁵ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27–31.
- ¹⁶ Videti: R. Vučetić Mladenović, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Žuzorić“ i kulturni život Beograda*, Beograd 2003, 147.
- ¹⁷ Dva meseca docnije, na istom mestu otvoren je Prvi salon arhitekture sa isto tako značajnim publicitetom; u isti mah, vršene su pripreme za otvaranje nacionalnog paviljona na Svetskoj izložbi u Barseloni. Videti: A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, Beograd, 2007, 289–306.
- ¹⁸ S. Stojanović, „Otvaranje izložbe Jovana Bijelića“, *Politika*, 15. 4. 1929.
- ¹⁹ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 150.
- ²⁰ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 3–4.
- ²¹ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, 477–478.
- ²² M. Cr., „Pred izložbom Jovana Bijelića. Jedna nova manifestacija našeg slikarstva“, *Vreme*, 27. 1. 1926.
- ²³ Navedeno prema: S. Čupić, *Jovan Bijelić 1884–1964*, 22, podvukao A. I.
- ²⁴ Nav. delo.
- ²⁵ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 2, Geca Kon, Beograd 1931, 34.
- ²⁶ Nav. delo, 70.
- ²⁷ Nav. delo, 75.
- ²⁸ V. Ćorović, „Stara bosanska država“, *Političke prilike u Bosni i Hercegovini*, Politika, Beograd 1939, 8.
- ²⁹ V. Dvorniković, *Naša kulturna orijentacija u današnjoj Evropi*, Knjižara Z. i V. Vasić, Zagreb 1930, 120–121.
- ³⁰ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, Beograd, 1922, 34.
- ³¹ V. Ćorović, *Istorija Jugoslavije*, 199.
- ³² Nav. delo, 200.
- ³³ J. Cvijić, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, 18.
- ³⁴ V. Ćorović, *Političke prilike u Bosni i Hercegovini*, 73.
- ³⁵ D. A., „Mađioničar Jovan Bijelić“.
- ³⁶ D. Blagojević, „Proletnji salon u znaku akademizma“, *Pravda*, 14. 5. 1930.
- ³⁷ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.
- ³⁸ D. Aleksić, „Novo slikarstvo Jovana Bijelića“.
- ³⁹ N. J. [Rastko Petrović], „Fovizam Jovana Bijelića“, *Politika*, 10. 4. 1932.
- ⁴⁰ Navedeno prema: Lj. Miljković, *Jovan Bijelić*, 18. Up: L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 21.
- ⁴¹ Navedeno prema: Lj. Miljković, *Jovan Bijelić: dela u zbirci jugoslovenskog slikarstva XX veka*, Beograd 2013, 9–10.
- ⁴² Videti: A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, 312–313.
- ⁴³ Videti: Lj. Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije*, knj. I, Beograd 1996, 382.
- ⁴⁴ Navedeno prema: R. Vučetić Mladenović, *Evropa na Kalemegdanu*, 183.
- ⁴⁵ Činjenica da je Vasa Pomorišac, kao osvedočeni podržavalac „srpske“ varijante jugoslovenstva, potpisao navedene redove očiti je pokazatelj ovog fenomena na koji je, inače, dobro ukazala Radina Vučetić.
- ⁴⁶ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 21.
- ⁴⁷ S. Tihčić, *Jovan Bijelić*, 151.
- ⁴⁸ Videti npr. J. Deniker, *Les races et les peuples de la terre*, Paris 1900, 390, 392. Navedeno prema: M. Ekmečić, *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*, knj. 2, Beograd 1989, 502. Up.: U. Krulj, „O rasama Balkanskog poluostrva“, u: *Srpski književni glasnik*, knj. 14, br 2, 16. 1. 1925, 113–114; B. Maleš, „Osnovi biogeneze i biodinamike dinarske rase“, u: *Socijalno-medicinski pregled*, br. XII, 1940, 37. O rasijalističkim teorijama međuratnog perioda u Jugoslaviji videti: N. Bartulin, *The Racial Idea in the Independent State of Croatia*, Leiden 2014, 71–89.

⁴⁹ J. Cvijić, *Balkansko polustrvo i južnoslovenske zemlje*, knj. 1, 27.

⁵⁰ Nav. delo, 31.

⁵¹ S. Tihić, *Jovan Bijelić*, 150–151.

⁵² D. Aleksić, „Velika reprezentativna izložba umetničke grupe *Oblik*“, *Vreme*, 10. 11. 1931.

⁵³ D. Blagojević, „Proletnji salon u znaku akademizma“, *Pravda*, 14. 5. 1930; M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.

⁵⁴ M. Kašanin, „Izložba slika g. Jovana Bijelića“, 612.

⁵⁵ G. Krklec, „Izložba slika Jovana Bijelića“, 478.

⁵⁶ M. Crnjanski, „Slikarstvo Jovana Bijelića“, 4.

⁵⁷ Nav. delo, 3.

⁵⁸ Tihić, *Jovan Bijelić*, 119.

⁵⁹ Videti: S. E. Bronner, *Modernism at the Barricades: Aesthetics, Politics, Utopia*, New York, 2013.

⁶⁰ S. Tihić, *Jovan Bijelić*, 187.

⁶¹ Nav. delo, 138–139.

⁶² S. Hakman, „Kolektivna izložba Jovana Bijelića u Umetničkom paviljonu 14–30. aprila 1929“, u: *Misao*, god. 9, sv. 225–228, maj–jun 1929, 174–175. Up.: P. Lagarić, „Moderni beogradski slikari. Jovan Bijelić“, u: *Kritika*, god. 2, knj. 3, sv. 5–6, maj–jun 1931, 197–198.

⁶³ S. Tihić, „Scenografska delatnost Jovana Bijelića“, u: *Žbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 3, 1967, 345–372; up.: S. Tihić, *Jovan Bijelić*, 230.

⁶⁴ Počev od prvih srednjovekovnih hronika Bosna — „mala zemlja“ Konstantina Porfirogeneta — bila je interpretirana kao „srpska“ ili „hrvatska“ etnička tapija koja se nalazila na periferiji tadašnjih imperija. Etnička konsolidacija ove pokrajine, čije su granice bile krajnje problematične, zakomplikovala se u toku razvijenog srednjeg veka. Pod dinastijom Kotromanića, bosanski vladari su, koristeći slabost okolnih slovenskih zemalja, formirali poslednju značajnu srednjovekovnu državu Južnih Slovena. Videti: S. Ćirković, *Istorija srednjovekovne bosanske države*, Beograd 1964; I. Banac, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca i London 1988, 38–42. Za vreme više od četiri stoeća osmanske vladavine, počev od 1463. godine kada je ova oblast potpala pod vlast Porte, etnički kompleks Bosne i Hercegovine bio je dodatno usložen politikom naseljavanja i preobraćanja u islam, kao i osmanskim načinom podela stanovništva prema konfesionalnoj pripadnosti. Pored toga, regionalni identitet ove istorijske pokrajine bio je održavan njenim posebnim statusom u odnosu na druge osmanske posede, pri čemu je lokalno islamizirano plemstvo imalo privilegije naslednog poseda i prava. Godine 1878, u sklopu politike rešavanja „Istočnog pitanja“ na Berlinskom kongresu, odlučeno je da Austro-Ugarska Monarhija dobije pravo mandata nad teritorijom Bosne i Hercegovine koja je formalno-pravno i dalje bila u sastavu Osmanske imperije jer je sultan zadržao vrhovni suverenitet nad njom. Nakon aneksije 1908. godine Austro-Ugarska je proglasila priključenje te zemlje svome državnom području. Kada je naredne godine Porta priznala taj čin, to je značilo prestanak suvereniteta Turske nad Bosnom i Hercegovinom. Videti: D. Janković, M. Mirković, *Državnopravna istorija Jugoslavije*, Beograd 1984, 279–285. Od 1918. godine Bosna i Hercegovina ušla je u sastav centralističke Jugoslavije, i nikada nije imala autonomiju ili poseban administrativni ili regionalni status. Saglasno Vidovdanskom ustavu (1921), a prema Zakonu o oblasnoj i sreskoj samoupravi (1922), Bosna i Hercegovina bila je podeljena na šest od 33 oblasti, koliko ih je bilo u čitavoj državi. To su bile sarajevska, vrbaska, bihačka, tuzlanska, travnička i mostarska oblast. Videti: *Službene novine Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca*, br. 92, 28. 4. 1922. Međutim, Vidovdanskim ustavom (čl. 135, paragraf 3) formalno je osigurana celovitost Bosne, tako da nijedna od šest konstitutivnih oblasti nije zalazila u teritoriju izvan bosanskih „istorijskih“ granica. Nasuprot tome, administrativnom reorganizacijom države i Zakonom o nazivu i podeli kraljevine na upravna područja iz 1929. godine Bosna i Hercegovina razdeljena je u četiri banovine, koje su obuhvatale i delove drugih „istorijskih pokrajina“. Videti: Janković, Mirković, *Državnopravna istorija Jugoslavije*, 390–391; Lj. Dimić, *Kulturna politika Kraljevine Jugoslavije*, knj. II, Beograd 1996, 66. Ova podela imala je ne samo neskrivenu ideološku motivaciju, već je bila pokušaj minorizacije homogenog

muslimanskog stanovništva, tako da je u svakoj od ove četiri banovine (to jest u Drinskoj, Vrbaskoj, Zetskoj i Primorskoj) to stanovništvo predstavljalo manjinu. Videti: Banac, *The National Question in Yugoslavia*, 376. Up.: M. A. Hoare, *The History of Bosnia from the Middle Ages to the Present Day*, London 2007.

⁶⁵ Sasvim uopšteno, može se govoriti da su političke elite Hrvata Bosnu i Hercegovinu smatrale „hrvatskom istorijskom pokrajinom“ na osnovu državno-istorijskog prava, dok su, sa druge strane, srpske elite zahtevale da ona pripadne Srbiji, shodno doktrini prirodnog tj. etničkog prava. Međutim, često su obe suprotstavljene strane posezale za argumentima svojih protivnika, tvrdeći da Srbi, odnosno Hrvati polažu pravo na BiH po oba osnova. Etnocentrične ideologije Hrvata, odnosno Srba bile su zasnovane na starčevićevskom, odnosno garašaninovskom konceptu identifikacije Bosne i Hercegovine kao najbolje i najvirlnije „nacionalne“ teritorije te su u tom smislu bile sasvim podudarne narativu integralnog jugoslovenstva. Početkom XX veka, kao reakcija na austro-ugarske pokušaje konstruisanja separatne „bošnjačke“ političke nacije, etnocentrične ideologije Srba i Hrvata postale su sve izraženije, paralelno sa jačanjem jugoslovenskog pokreta.

⁶⁶ J. Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između dva svetska rata. Sociološko-istorijska studija*, rukopis magistarskog rada, Filozofski fakultet, Beograd 2002, 223–224.

⁶⁷ Popis iz 1910. godine dao je sledeću konfesionalnu strukturu Bosne i Hercegovine: pravoslavnih 43,49 %, muslimana 32,25 % i katolika 22,87 % (I. Banac, *op. cit.*, 361).

Prema popisu stanovništva iz 1921. godine struktura nije bila izmenjena: 43,9 % pravoslavnih, 31,1 % muslimana i 23,5 % katolika [*Prethodni rezultati popisa stanovništva od 31. januara 1921.* (Beograd 1924)]. O pitanju Bosne i Hercegovine u sporovima o državnom uređenju i preuređenju Kraljevine Jugoslavije, koje je u najvećoj meri zavisilo od sporazuma Srba i Hrvata, kao i od stava prema bosanskim muslimanima videti: Mira Radojević, „Bosna i Hercegovina u raspravama o državnom uređenju Kraljevine (SHS) Jugoslavije 1918–1941. godine“, *Istorija XX veka*, god. XII, br. 1, 1994, 7–39.

⁶⁸ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, 119–134.

⁶⁹ Videti: E. Langmuir, *Imagining Childhood*, Yale University Press 2006; A. Higonet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London 1998.

⁷⁰ M. Protić, „Jovan Bijelić“, 22.

⁷¹ L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo*, 164.

⁷² Tihićev narativ bio je ključan je za ovaj diskurs ali ga je potrebno posmatrati istovremeno sa drugim sličnim poduhvatima kulturološke konstrukcije Bosne kao autohtonog i autentičnog domena. Videti npr. knjige *Arhitekture Bosne i put u savremeno* (1957) Juraja Najdharta i Dušana Grabrijana, *Stećci* (1962) Ota Bihalji-Merina i Alojza Benca, *Studije o kamenom i bakarnom dobu na severozapadnom Balkanu* (1964) Alojza Benca, *Stećci centralne Bosne* (1967) Šefika Bešliagića i dr.

⁷³ A. B. Wachtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Beograd 2001, 213.

⁷⁴ S. Čupić, *Beograd Jovana Bijelića*, 27.

⁷⁵ Up.: E. Said, *Kultura i imperijalizam*, Beograd 2002, 247–248.

Aleksandar Ignjatović
Faculty of Architecture, University of Belgrade

**CULTURAL INVENTION AS IDEOLOGICAL MIMICRY:
ABOUT „BOSNIAN LANDSCAPES“ BY JOVAN BIJELIĆ, 1919–1944**

Summary:

The thematic series of painting by Jovan Bijelić known under the title the „Bosnian landscapes“ (*Bosanski pejzaži*) was created during many years since the end of the 1910s until the middle of the 1940s. Despite the observed stylistic transitions, as well as the formal and coloristic transformations in Bijelić's painting, „Bosnian landscapes“ show an unusual continuity in terms of the depicted relationship toward the nature. This relationship is marked by absence of the mimetical creating process, wherein the representations of the „Bosnian“ landscapes had been made and interpreted as arbitrary mnemonic constructions and a result of artist's imagination. However, Bijelić's vision of Bosnia didn't represent a result of his individual imagination, nor a suitable interpretative model for the critics only. It coincided with a much larger cultural construction of this province in the complex political context of the Kingdom of Yugoslavia. In this article the relation between the constructed representation of Bosnia and its political reality will be analyzed through interpretation of the reception of Bijelić's „Bosnian landscapes“ in its own time, as well as in the later historiographic tradition. The analysis is based on the theses that such conceptions and interpretations of the „Bosnian landscapes“ represented an integral part of creating the ideologically complex and politically instrumental myth about Bosnia that, in a seemingly paradoxical manner, connected the interwar context of the Kingdom of Yugoslavia and the period of after-war socialist confederation.

Keywords:

Modernism, national art, ideology, Jovan Bijelić, Bosnia, Yugoslavia, expressionism