

Tanja Zimmermann, Konstanz

NOVI KONTINENT – JUGOSLAVIJA: POLITIČNA GEOGRAFIJA »TRETJE POTI«

V letih od 1945 do približno 1960 se je v Jugoslaviji izoblikovala izjemno dinamična medijska podoba, v kateri se je izražalo politično-ideološko manevriranje med Vzhodom in Zahodom: Le nekaj let po sporu s Stalinom in izključitvi države iz kominforma so Tito in njegovi privrženci prevzeli pejorativni izraz »tretja pot«, s katerim so sovjeti označevali jugoslovansko politično neposlušnost in oddaljevanje od »generalne linije«, v svoj besednjak.¹ Izraz je kmalu postal ključna beseda jugoslovanske titoistične politike oziroma titoizma, kakor so »tretjo pot« poimenovali na Zahodu.² V petdesetih letih so drug za drugim nastajali razni koncepti »tretje poti«, s katerimi se je Titova Jugoslavija poskušala distancirati tako od Vzhoda kot tudi od Zahoda. Na višku gibanja neuvrščenih je »tretja pot« dosegla dimenzijo »tretjega sveta« oziroma novega kontinenta. Jugoslovanska medijska politika je pri tem ubrala razgibano pot od socialističnega realizma sovjetskega tipa, ki ga je po letu 1948 nadomestila z neke vrste neoavantgardo po vzoru ruskega konstruktivizma. Okoli leta 1950 je sledila nekakšna vrsta neoprimitivizma, ki je najbolj ustrezal jugoslovanskemu folklorističnemu izročilu. Različni kulturni in umetniški koncepti so bili na sinkretičen način vgrajeni v medijsko podobo »nove« Jugoslavije.

Vse do izključitve iz kominforma 28. junija 1948 je oblikovanje Jugoslavije potekalo po vzoru Sovjetske zveze. Na naslovnica jugoslovanskih časopisov so bili sovjetski prazniki in spominski dnevi vseprisotni – kot da gre za spomin lastne države. Vladimir Simić, predsedujoči zveznemu izvršnemu svetu, se tako v svoji novoletni poslanici na naslovnici beograjskega tednika *Republika* 7. januarja 1947 veseli, da »so jugoslovanski narodi končno našli svojo pot tudi v demokraciji in miru,

¹ Edvard KARDELJ, *Über die Volksdemokratie in Jugoslawien*, Belgrad 1950, pp. 9s, 21, 25.

² Pojem »titoizem« označuje od srede petdestih let v zahodnoevropski zgodovinski literaturi jugoslovansko »tretjo pot« po sporu s Stalinom (cf. Ernst BAUER, Was ist Titoismus?, *Zeitschrift für Geopolitik*, XXV, 1954, pp. 220–229).

pod mogočnim okriljem Sovjetske zveze s slovansko Rusijo na čelu, ki je vedno bila in ostaja zvesta in neutrudna prvoborka za svetovni mir in varnost vseh narodov.³ V isti številki hvalijo dosežke oktobrske revolucije, junaštvo in duhovno moč ruskega naroda, ki je svetu dal osebnosti, kot sta Dostojevski in Lenin.⁴ V uvodniku *Republike* 28. januarja 1947 zaznamujejo 23. obletnico Leninove smrti.⁵ Na naslednji strani sledi intervju z »generalissimom Stalinom«, povzet po sovjetski agenciji Tass. 28. februarja 1947 *Republika* praznuje 29-letnico obstoja Rdeče armade in skupnega boja v drugi svetovni vojni.⁶ 9. septembra 1947 je glavna tema »apoteoza večnega mesta« Moskve, v katerem naj bi bili doma napredek, svoboda in humanost.⁷ 4. novembra 1947 praznujejo 30. obletnico oktobrske revolucije.⁸ Tudi radio igra poslej po sovjetskem vzoru pomembno vlogo v javnem življenju.⁹ Poročalo se je o razstavah sovjetskih slikarjev (Gerasimov, Dejneka, Plastova) in kiparjev (Muhina, Merkurov, Šader) ter posnemalo njihove mojstrovine.¹⁰ V literaturi in umetnosti se je sledilo kanonu socialističnega realizma, ki so ga začrtali sovjetski umetniki. Lastna visoko cenjena umetniška dela, kot na primer umetnine kiparja Antuna Augustinčiča in slikarja Slavka Pengova, so posnemala sovjetsko stalinistično estetiko. Augustinčič, takrat predsedujoči Zvezi likovnih umetnikov Jugoslavije, je v letih 1945–1946 v Batini (nekdanja Batina Skela) ob Donavi oblikoval spomenik v čast Rdeči armadi (sl. 1).

³ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 07.01.1947, p. 1.

⁴ Radislav BOBOVIĆ, Ruski narod je vodeći u svijetu, *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 07.01.1947, 3.

⁵ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28.01.1947, p. 1.

⁶ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28.02.1947, p. 1.

⁷ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 09.09.1947, p. 1.

⁸ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 04.11.1947, p. 1.

⁹ Marijan MATKOVIĆ, O nekima problemima radiofonije, *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja*, IV, Zagreb 1948, pp. 382–385.

¹⁰ Aleksandar ROM, Trideset godina sovjetskog valjarstva, *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 21.10.1947, p. 3s. (s fotografijami del Sergeja Merkurova, Vere Muhine in Ivan Šadra); Kulturna blaga Ukrajine, *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28.10.1947, p. 3.

Alegorična personifikacija sovjetske vojske z mečem in baklo v rokah je konglomerat antične Nike Samotraške in kipa Vere Muhine *Delavec in kmetica*, ki je bil razstavljen leta 1937 pred sovjetskim paviljonom na svetovni razstavi v Parizu (sl. 2). Kot Muhina je tudi Augustinčič svoj kip postavil na gigantski podstavek.

Na področju slikarstva je podobno vlogo prevzela monumentalna stenska freska v Titovi vladni vili ob Blejskem jezeru, ki je leta 1948 prejela prvo nagrado jugoslovanskega Komiteja za kulturo in umetnost.¹¹ Upodablja zmagovito vojsko partizanov, ki vodi proletariat in obubožano kmetstvo k svobodi. Kljub sporu s Stalinom je socialistični realizem ostal do leta 1950 vodilna umetniška smer v Jugoslaviji, še posebno pri oblikovanju partizanskih spomenikov (na primer spomenik na Sv. Urhu kiparja Zdenka Kalina, 1949).¹²

Istočasno s prevzetjem sovjetskega življenjskega sloga v Jugoslaviji so bili premagani tudi balkanski klišeji, ki so bili v tej regiji prisotni že od 19. stoletja. Sovjetski pisatelj Ilja Erenburg v svojem potopisu *Poti Evrope (Dorogi Evropy)* iz leta 1947 oznani, da »Balkana« ni več moč najti na Balkanu.

Nekoč je bila beseda Balkan sinonim za sovražnost med narodi, bratomorne vojne, dvorne prevrate, ignoranco in divje navade. Ti časi so minili. Balkan je sedaj v obdobju kulturnega vzpona, duhovne razsvetlitve, kreativnosti; če še obstaja nekakšen »Balkan« v prejšnjem pomenu te besede, potem ga gotovo ni tu na Balkanu.¹³

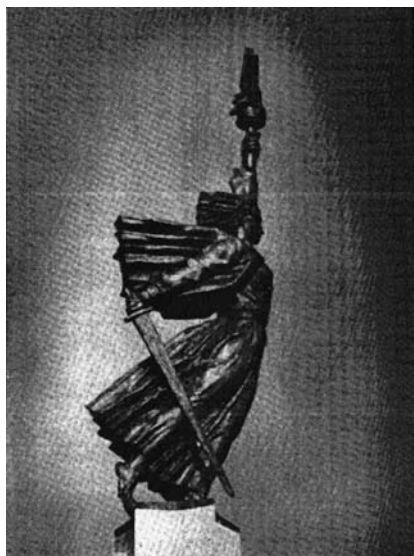
Tudi avstrijski komunist slovenskega rodu, pisatelj in založnik Josef Martin Presterl v svojem propagandnem potopisu *2000 kilometrov skozi novo Jugoslavijo*, prav tako objavljanem v letu 1947, v zaneseni retoriki, značilni za sovjetsko prvo petletko, pomakne Balkan z roba v samo srce Evrope.

Če na zemljevidu sledite divjemu toku Drine, široki dolini Drave ali mogočni široki Donavi, tam bodo kmalu stale nove hidroelektrarne, ki bodo prinesle luč in energijo v najzakotnejše predele dežele... Novi industrijski obrati rastejo iz

¹¹ Nagrade Komiteta za kulturo i umetnost jugoslovanskim književnicima i umetnicima, *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije* 4, 09.03.1948, p. 1ss.

¹² Oto BIHALJI-MERIN (ed.), *Yugoslav Sculpture in the twentieth century*, Beograd 1955, pp. 122s, 125–129, 133, 138, 142–144.

¹³ Ilja EHRENBURG, *Wege Europas*, Zürich 1947, p. 156s.



1. Antun Augustinčić, Spomenik za Rdečo armado, iz: *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja* IV/3, 1948, p. 212.



2. Wera Muchina. Einleitung von D.E. Arkin, Dresden 1958, p. 26.

tal, novi plavži, nove jeklarne, nove železniške proge... Tam, kjer so na zemljevidu danes še divja hribovja, se bo kmalu razlegel zven prvih lokomotiv. In z uspešnim uresničevanjem teh mogočnih industrializacijskih načrtov se ta doslej odmaknjena dežela gospodarsko pomika proti srcu Evrope ... S tem se spreminja tudi dosedANJI položaj te dežele na Balkanu.¹⁴

Kako naj bi Balkan – domnevno po zaslugi sovjetske misije – iz zaostalosti prešel na pot razsvetljenja, nam posebej nazorno prikaže film Abrama Rooma *V gorah Jugoslavije* (*V gorah Jugoslavii*) iz leta 1946, ki je utemeljil žanr partizanskih filmov v Jugoslaviji. Na začetku komunističnega civilizacijskega projekta so Srbi kot sinekdoha Jugoslovancev prikazani ustrezno staremu balkanskemu stereotipu, pozneje pa se spremenijo v nove socialistične ljudi po sovjetskem modelu. Ljudska vstaja proti okupatorju se v filmu začne z atentatom, kar prav tako ustreza balkanskemu klišeju. Pogumni gimnazijec po vzoru atentata Gavri-la Principa na avstrijskega prestolonaslednika Ferdinanda sredi ulice

¹⁴ Josef Martin PRESTERL, *2000 km durch das neue Jugoslawien*, Graz 1947, p. 3s.

ustreli nemškega poveljnika. Pokrajina, v kateri se oblikuje partizansko gibanje, so tako puste, od civilizacije odrezane gore v Črni gori kot tudi orientalska kulisa Bosne in Hercegovine z zakritimi ženskami. Bojne scene malih partizanskih skupin, ki v burleskni napadih premagajo veliko močnejšega nasprotnika, delujejo kot napadi razbojnikov, neorganizirano in spontano, neprofesionalno in neprepričljivo. Partizani – razen Tita in najožjih članov jugoslovanskega centralnega komiteja – so prikazani kot preprosti, krepki, impulzivni kmetje v narodnih nošah in ovčjih kožuhih. Pogosteje uporabljajo nož in sekiro kot moderno strelno orožje. Vodja vstaje nosi Titovo ilegalno skrivno ime iz leta 1939 – Slavko Babić, vendar ne igra Tita, temveč nekega drugega borca za svobodo. Babića bi na začetku filma lahko zamenjali s Kavkazcem (sl. 3), na koncu pa je vedno podobnejši Stalinu v mladih letih (sl. 4).

Tito, ki v filmu ni ista oseba kot Babić in je prikazan drugače kot on, to je kot sovjetski civilizirani človek, se stalno sklanja nad zemljevide, kakor Stalin na sovjetskih plakatih. Filmski Babić je njegov balkanski dvojnik oziroma njegov drugi, arhaični Jaz. Kljub temu da se je spremenil v novega človeka, mora na koncu filma umreti in prepustiti svoje mesto »čistokrvnemu« sovjetskemu človeku – Titu. Tudi bojna morala Titovih partizanov je v ključnih trenutkih odvisna od Sovjetske zveze: od glasbe Čajkovskega ali novice o zmagi v Stalingradu, ki ravno v pravem trenutku prispe po radiu. Šele na koncu filma, ko dobro bojno opremljena in organizirana Rdeča armada hiti na pomoč Titu in njegovim partizanom, da bi skupaj osvobodili glavno mesto Beograd, se v bojnih prizorih popolnoma uveljavi sovjetski kanon. Osvobojene množice, ki po ulicah nosijo jugoslovanske in sovjetske zastave ter portrete Tita in Stalina, bi zlahka lahko zamenjali za sovjetske. Naivna, na trenutke kar karikirana poljudnost, ki zaznamuje jugoslovanske borce za svobodo, je zavestno uporabljeno ideološko stilistično sredstvo, s katerim naj bi se poudarila vodilna vloga Sovjetske zveze. Partizanska vojna v Jugoslaviji je tako prikazana kot lokalna bitka, ki je le del velikega sovjetskega boja. Film namiguje, da Titovi partizani brez sovjetov nikoli ne bi zmagali.

Za instrumentalizacijo balkanskega klišeja, s katero so karnevalizirali Titove partizane, sovjeti niso potrebovali zahodnih vzorov, kot je na primer *V gorah Balkana* (1892) Karla Maya. Kljub panslaviističnemu gibanju, ki je podpiralo južnoslovanske pravoslavne brate in



3. Junak Slavko Babić v ovčejm kožuhu in s sekiro v rokah, iz: Abram Room, *V gorah Jugoslavije*, 1946.



4. Junak Slavko Babić umira v objemu partizanov, iz: Abram Room, *V gorah Jugoslavije*, 1946.



5. Naslovnica Republike 23. 12. 1947.

je celo novačilo prostovoljce za osvoboditvene boje, je v Rusiji že od tridesetih let 19. stoletja dalje obstajala samostojna orientalistična tradicija prikazovanja Balkana. Še pred osvoboditvijo Srbov, Črnogorcev in Bolgarov izpod osmanske nadvlade leta 1878 ter ustanovitvijo nove balkanske države so panslavistično usmerjeni ruski avtorji omahovali med ljubeznijo do južnoslovanskih bratov in balkanskimi stereotipi, kakor na primer Ivan Turgenjev v svojem romanu *Na predvečer* (1860). Glavni junak romana, Bolgar Insarov, vodja bolgarskega upora proti Turkom, ki je kot sirota odrasel v Rusiji, se sicer poroči z lepo Rusinjo Jeleno, ki mu kljub nasprotovanju staršev da prednost pred ruskimi snubci. Toda alegorična poroka Bolgarije in Rusije se ne konča dobro. Glavni junak umre zaradi pljučnice, še preden doseže svojo zasužnjeno domovino, njegova mlada žena pa kot medicinska sestra brez sledu izgine v globelih Balkanih. Rusko ambivalenco do južnih Slovanov v romanu najbolj plastično izrazi ruski kipar Šubin, ki dvakrat upodobi Bolgara – enkrat kot markantnega, krepostnega junaka in drugič karikirano, s fiziognomskimi potezami koštruna.

Pregrinjalo je sunkovito povlekel s kipa in Bersenjevemu pogledu se je odkrila podoba v stilu Dantana, ki je prav tako prikazovala Insarova. Kaj zlobnejša in

smešnejšega bi si že težko izmislili. Mladi Bolgar je bil prikazan kot koštrun, ki se, spuščene na zadnje noge, pripravlja na napad. Trmasta resnoba, kljubovanje, svojevoljnost, neobglednost in omejenost so jasno govorili iz fiziognomije tega »soproga ovce s fino volno«. In kljub temu je bila podobnost tako neverjetna in neizgledljiva, da se je Bersenjev moral smejeti.¹⁵

Azijska domovina Pana, satira in dionizičnega je na Balkanu podana skozi karikiranost koštrunove glave. Tu za bolgarske junake ni nikakršnega zlatega runa, ki bi ga lahko dobili. Balkan je v ruski literaturi pogosto kraj, kjer junak ponikne ali izgine, kot na primer grof Vronski po Aninem samomoru v Tolstojevi *Ani Karenini* (1878). Ruski literarni junaki se sicer podajo v deželo južnih bratov, vendar pa na njihovo drugačnost reagirajo odklonilno.

Na tem mestu lahko le na kratko opozorimo na rusko sliko o Balkanu. Glavni poudarek velja konstrukciji nove, pozitivne jugoslovansko-balkanske identitete po letu 1945, ki je uporabila hegemonistične režime prikazovanja in projekcije z Vzhoda in Zahoda, da bi ustvarila afirmativno »tretjo pot«. Federacija treh balkanskih dežel – Jugoslavije, Bolgarije in Grčije – je bila v javnosti prvič omenjena v propagandni knjigi Ljuba Mira *Nova Jugoslavija* v letu 1944.¹⁶ Ti načrti so se konkretizirali konec leta 1947. V uvodniku *Republike* z naslovom Podonavje in Balkan 23. decembra 1947, na dan Stalinovega rojstnega dne, je dežela predstavljena kot zgleden model in izražena pobuda za ustanovitev še večje južnoslovanske skupnosti (sl. 5).

Tako je postala Jugoslavija v srcu Podonavja in Balkana prva skupnost novega tipa, ki je v samo dveh letih dokazala trdno organizacijo in tako postala model ter center, ki vzbuja zaupanje; s tem je popolnoma naravno postala zbirališče, ki spodbuja iniciativo za ustanovitev vedno širše skupnosti.¹⁷

Stalinov portret, upodobljen poleg članka, ustvarja videz, kakor da bi sovjetski vodja podpiral jugoslovanske politične ambicije. V resnici pa so prav te privedle do spora s sovjetskim voditeljem.

¹⁵ Ivan S. TURGENEV, *Nakanune. Otcy i deti*, Moskva 1979, p. 86.

¹⁶ Ljubo MIR, *Das neue Jugoslawien*. Übersetzung aus dem Französischen von G. Braun, Zürich–New York 1945 (fr. *La Yougoslavie régénérée*, Lyon 1944), p. 102, p. 104s., p. 106s.

¹⁷ *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 23.12.1947, p. 1.

Ločitev Jugoslavije od Sovjetske zveze je potekala v okviru orientalističnega diskurza z medsebojnimi očitki: na dan izključitve Jugoslavije iz kominforma so sovjeti na naslovnici *Pravde* jugoslovansko vodstvo opisali kot »sramoten, popolnoma turški, teroristični režim«.¹⁸ Obratno je jugoslovanska oblast na šestem kongresu komunistične stranke Jugoslavije leta 1952 Stalinove metode primerjala z mongolskimi, Stalina pa z Džingiskanom.¹⁹ V obeh primerih se je bivši slovanski brat prelevil v nasprotnika, njegova podoba pa se je izenačila s podobo bivšega sovražnika: iz Jugoslovancev so nastali Turki, iz Rusov Mongoli.

Po ločitvi od Sovjetske zveze so si jugoslovanski komunisti zastavili nov politični cilj – postati avantgarda komunizma, kar so izrazili v številnih političnih govorih in spisih. Novo linijo je na medijski ravni spremljala neoavantgardistična estetika, tako da so titoisti premagali pionirje komunizma takorekoč z njihovim lastnim orožjem.²⁰ Nova estetika se je pojavila na naslovnici brošure *Tito contra Stalin* (1949),²¹ ki jo je izdala založba Europäische Verlagsanstalt²² in v kateri je bila – očitno s privolitvijo jugoslovanske oblasti – v nemščini objavljena tajna korespondenca o sporu obeh centralnih komitejev. Naslovnico krasi anonimna ilustracija, ki se je zgledovala po osrednjem elementu suprematistično-konstruktivističnega revolucijskega plakata Ela Lisickega *Bij bele z rdečim klinom* (1919) (sl. 6 in 7). Na sovjetskem propagandnem plakatu, na katerem okrogle in koničaste geometrijske oblike predstavljajo ideološko opozicijo med belimi in rdečimi, se rdeči trikotnik zabode v beli krog. Na jugoslovanski brošuri pa se klin odlomi od rdeče peterokrake zvezde, sovjetskega državnega simbola, v trenutku, ko se zabode v zemljevid Jugoslavije. Ilustracija ravna z oblikami ruske

¹⁸ *Pravda*, 28.06.1948, p. 1.

¹⁹ Josip BROZ-TITO, *Der sechste Kongress der Kommunistischen Partei Jugoslawiens* (ed. Presse- und Informationsbüro der Jugoslawischen Botschaft), Bonn 1952, p. 25.

²⁰ K posnemanju zgodnesovjetske propagande v Jugoslaviji v poznih štiridesetih in zgodnjih petdestih letih cf.: Tanja ZIMMERMANN, Copying the Soviet imperial narratives. Tito's »third path« – a Neo-Avant-Garde of Marxism, *Word & Sense. A Journal of Interdisciplinary Theory and Criticism in Czech Studies*, IX–X, Prague 2009, pp. 148–158.

²¹ *Tito contra Stalin. Streit der Diktatoren in ihrem Briefwechsel*, Hamburg 1949, naslovnica.

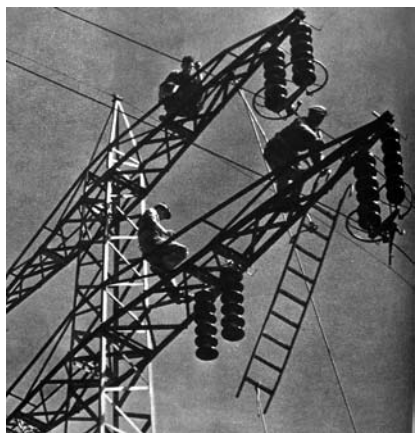
²² Založba je bila ustanovljena leta 1946 v Hamburgu, v takratni britanski upravni coni.



6. Naslovnica brošure *Tito contra Stalin. Streit der Diktatoren in ihrem Briefwechsel*, Hamburg 1949.



7. El Lisickij, *Bij Bele z rdečim klinom*, 1919-20, iz: Sophie Lissitzky-Küppers (izd.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden 1967, fig. 40.



8. M. Pfajfer, *Novi prevodniki energije in svetlobe*, iz: *Yugoslavia. Illustrated Magazine. Winter 1950*, izd. Oto Bihalji-Merin, Beograd 1950, p. 56.



9. Razstava *L'art médiéval yugoslave*, Palais de Chaillot v Parizu, dvorana v stilu sv. Donata, iz: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Im Herbst 1950*, izd. Oto Bihalji-Merin, Beograd 1950, p. 60.

avantgarde kot s citatom, da bi z njim uničila okameneli državni simbol Sovjetske zveze. Kopija dekonstruira zgled s kvazi-avantgardistično parafrazo oziroma ironičnim pastišem s Stalinom »preseženega« stila sovjetske propagande. Neoavantgardističen stil se je uveljavil posebno v jugoslovanski fotografiji (na primer pri fotografijah, kot so Hristifor Nastasić, Slavko Smolej, Tošo Dabac), kjer je hkrati služil kot agitacija za jugoslovanski socializem (sl. 8).

Potem ko je ustanovitev balkanske federacije, ki naj bi se raztezala daleč čez meje Jugoslavije, zaradi imperialistične politike Sovjetske zveze v Vzhodni Evropi spodletela, je Tito v petdesetih letih začel uresničevati ambiciozen projekt gibanja neuvrščenih z indijskim predsednikom Nehrujem in egiptovskim predsednikom Nasserjem. Leta 1956 je bilo sklenjeno novo zavezništvo, leta 1961 je na prvem visokem srečanju tega gibanja, ki se je razširilo na »tretji svet«, pristopilo še petindvajset, najpogostejše komunistično usmerjenih držav iz Afrike, Južne Azije in Latinske Amerike, ki se niso podredile Moskvi.

Nemški novinar Peter Grubbe (alias Klaus Volkmann, čigar nacistična preteklost je bila razkrita leta 1995) je to novo politiko Jugoslavije uvrstil v tradicijo starega balkanskega diskurza. V knjigi *Bodoči gospodarji?* deželi odreka njen evropski karakter. Prav te neevropske poteze Jugoslavije, te »maloazijske primesi«, ki se kažejo v antiimperialističnem in antikolonialističnem prepričanju jugoslovanskih narodov, naj bi Titu omogočile, da je skupaj z nekdanjimi kolonijami v Aziji, Afriki in Južni Ameriki ustvaril samostojno politiko tretjega sveta.

Gotovo geografsko gledano Jugoslavija pripada Evropi, tudi barva polti Jugoslovanov je bela, torej so Evropejci. Ampak zaradi njihove religije, njihove kulture in zgodovinske tradicije pri njih ni najti občutka večvrednosti, ki ga ima večina evropskih narodov, niti do Afričanov niti do Azijcev. [...] Ker so bili podvrženi najprej Turkom, potem Avstro-Ogrski, sta se v Jugoslaviji oblikovali podobna zamera do evropskih vladajočih narodov in tudi podobna želja po svobodi ter neodvisnosti kot pri veliko azijskih in afriških narodih, kar je oblikovalo zgodovino Azije in Afrike v zadnjih desetletjih. Zaradi tega misli in motive neuvrščenih narodov razumejo veliko bolje, kot jih lahko dojamejo v preostali Evropi, saj jim svoboda pomeni nekaj samoumevnega, ker vladajo svetu že stoletja.²³

²³ Peter GRUBBE [Klaus VOLKMANN], *Herrscher von morgen? Macht und Ohnmacht der blockfreien Welt*, Düsseldorf–Wien 1964, p. 127.

Proti takšni opredelitvi Jugoslavije in Slovanov se je postavil hrvaški pisatelj Miroslav Krleža že leta 1948 na naslovnici novoustanovljenega časopisa *Književne novine* v svojem eseu Pošiljajo nas v Azijo.²⁴ Če bi se Slovani dejansko vrnili nazaj v Azijo, bi tako tudi »uboga Zahodna Evropa« ostala brez svojih najpomembnejših naravnih in humanističnih zakladov, trdi Krleža. Ravno Slovani naj bi bili namreč v zgodovini vedno pionirji napredka in pobudniki revolucij.

Dve leti pozneje je Krleža napredoval do najpomembnejšega kulturnega ideologa »tretje poti«, ki je Jugoslaviji zagotovil centralno vlogo ne samo na Balkanu, ampak tudi v širšem evropskem okviru. To se je zgodilo na razstavi srednjeveške umetnosti leta 1950 v Parizu – tradicionalnem centru evropske kulture (sl. 9).

Neoavantgardistični koncept »tretje poti«, ki je še vedno ostal zvest zgodnjemu sovjetskemu modelu, kljub temu da je prišlo do ločitve od Sovjetske zveze, je bil sedaj nadomeščen z novim, domačim konceptom. Kakor se je umetniška avantgarda zanimala za primitivizem (umetnost afriških in oceanskih ljudstev, kmečko umetnost), so tudi v Jugoslaviji prešli od neoavantgardistične socialistične pozicije k neoprimitivistični interpretaciji lastne srednjeveške kulture. Avantgardistični »nov pogled« na svet z novega socialističnega zornega kota, kakor ga prikazuje konstruktivistična fotografija (od zgoraj, od spodaj, s strani), je bil sedaj nadomeščen z neoprimitivističnim »novim pogledom« na začetku novega socialističnega veka, njegova anticipacija pa se je pripisovala predvsem heretični sekci bogomilov in njihovim nagrobnikom. Razkošno razstavo *L'art médiéval yougoslave* v Palais de Chaillot, za katero so bili izdelani kopije in odlitki, je vsebinsko zasnoval Krleža, financirala pa jo je Federativna republika Jugoslavija. Kakor »kosovski fragmenti« hrvaškega kiparja Ivana Meštrovića v Victoria & Albert Museumu v Londonu leta 1915, ki so bili vizualna propaganda za ustanovitev prve skupne južnoslovanske države, je bila tudi razstava v Parizu zasnovana kot tempelj južnoslovanske kulture. Takratni kulturni minister in poznejši disident Milovan Djilas jo je v svojih memoarih opisal kot predrago, vendar je priznal, da je »pomagala odpraviti predsodke o južnih Slovanih kot o primitivnem ljudstvu zunaj evropske kulture«.²⁵

²⁴ Miroslav KRLEŽA, Upućuju nas u Aziju, *Književne novine*, 24.02.1948, p. 1.

²⁵ Milovan DJILAS, Literatur und Politik – Krleža und Andrić, *Jahre der*

S tem javnim nastopom pred zahodnoevropsko publiko se je začelo oblikovanje nove, pozitivne balkanske identitete. Krleža, podpredsednik Jugoslovanske akademije znanosti in Titova vodilna intelektualna avtoriteta, pravi v predgovoru razstavnega kataloga, da je bila »tretja pot« na tleh Jugoslavije načrtana že v srednjem veku.²⁶ Bogomilska herezija, avtokefalna srbska pravoslavna cerkev in slovanska misija Cirila in Metoda v glagolici so tlakovali avtonomno, neodvisno pot v socializem. Predvsem bogomili se že takrat niso podredili nobenemu umetniškemu kanonu, kar Krleža interpretira kot politično-ideološko odločitev.

Bogomilski kiparji, ki jih ni zavezovala nobena umetniška manira tistega časa, so opazovali okolico in pojave na svojstven način ter so bili v tem pogledu gotovo neke vrste izumitelji. [...] Pri tem gre za naivno in sveže opazovanje umetniško nedolžne pokrajine (»terra vergine«), ki je do danes ostala popolnoma neraziskano območje (»terra incognita«). Opraviti imamo s popolnoma drugačno koncepcijo sveta in življenja, z bogomilsko kozmologijo [...].

Južnoslovanski srednji vek – »refugium haereticorum totius mundi« – predstavlja za Krležo anticipacijo jugoslovanske socialistične države in »tretje poti«. Zgoraj navedene anticipacije v jugoslovanskem kulturnem prostoru naj bi dale zahodnoevropski kulturi možnost in vzpodbudo, da se je ta tam v celoti razvila, medtem ko so južnoslovanska tla morala nositi breme tujih vojn za oblast in se zato državne tvorbe poprej niso mogle razviti. Krleža preprosto postavi na glavo stari hegemonistični transfer z naprednega Zahoda na zaostali Vzhod in okliče Balkan, provinco na robu civilizacije, za zibelko evropske civilizacije. Skozi prizmo anticipacije razglasi periferijo za center, center pa – obratno – za periferijo.

Da bi dokazal, da so se od naših umetnikov učili Michelangelo, Bramante in El Greco, da brez naših arhitektov ne bi bilo ne Avignona ne palače v Urbinu, pa tudi napolitanskega *Castel Nuovo* ne, da brez naših pesnikov ne bi bilo humanizma ob Donavi in ne renesanse v Budimu, da so naši ljudje pisali zgodovino

Macht. Kräftespiel hinter dem eisernen Vorhang. Memoiren 1945–1966. Mit einem Vorwort von Wolfgang Leonhard. Aus dem Serbokroatischen von Branko Pejaković, München 1983, p. 70.

²⁶ Miroslav KERLEJA, Preface, *L'art médiéval yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français*, Paris 1950, pp. 13–18; V nemškem prevodu: Miroslav KRLEŽA, Die Ausstellung der jugoslawischen mittelalterlichen Malerei und Plastik, *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Im Herbst 1950* (ed. Oto BIHALJI-MERIN), Beograd 1950, pp. 52–61.

rimске cerkve, da smo mi napisali prvo italijansko slovnico, razvili protestantizem od Metoda do Flatiusa, da smo sto petdeset let pred Newtonom odkrili spekter, postavili temelje slovanske frazeologije, slavistike, bizantologije, atomistike, da smo imeli na stotine igralcev, stavbenikov, arhitektov, kiparjev, slikarjev, ideologov in manihejsko univerzo, da smo bili *refugium haereticorum totius mundi*, da smo pred Cimabuejem in Buoninsegno imeli plastično slikarstvo, da imamo ljudsko literaturo že petsto let, da smo za latinsko in grško cerkev dali več mučnikov, kot je imela Italija skupaj s Carigradom prebivalcev, da smo se vseskozi od XIV. pa do XX. stoletja borili, da smo bili neposredni razlog za cerkveno shizmo med Rimom in Bizancem, da smo v tej vojni socializem oboževali z milijonom itd. – takšen pledoaje *pro domo* pomeni, da si nacionalist in imperialistični špijon.²⁷

Na tretjem kongresu jugoslovanskih pisateljev leta 1952 v Ljubljani, kjer so sklenili, da je konec socialističnega realizma po sovjetskem vzoru, je Krleža govoril celo o interferenci stoletij, ki se prepletajo v Jugoslaviji.

Kako naj opišemo našo realnost, če se nikjer drugje na svetu ne dogaja to, kar se dogaja pri nas, kjer se v okviru vsakega pojava sinhrono prepletajo krogi šestih stoletij [...]²⁸

Razlog, da je bil čas vržen s tečajev, vidita Krleža ter srbski pisatelj in kritik Oto Bihalji-Merin, prav tako eden izmed pomembnih kulturnih ideologov »tretje poti«, v vojnah in revolucionarnih dogodkih, ki jih primerjata s premikanjem zemeljskih plasti. Bihalji-Merin primerja v svojem potopisu *Jugoslavija: Majhna dežela med svetovi* (1955) revolucionarne dogodke z izbruhi vulkana ali s potresi, v katerih se staro pomeša z modernim.²⁹ V geoloških metaforah se jugoslovanski narodi stopijo z značilnostmi pokrajine. Jugoslavija se pokaže kot nov kontinent, ki se je oblikoval v socialistični revoluciji. Ne vplivi od zunaj, temveč stalna interferenca različnih obdobij v deželi sami oplaja jugoslovansko socialistično umetnost. Jugoslovanska kultura od takrat dalje kroži sama v sebi, pri čemer je po principu anticipacije vsak pojav embrio, ki čaka na poznejše razvitje.

²⁷ Miroslav KRLEŽA, Riječ u diskusiji na drugom kongresu književnika Jugoslavije (1950), *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije*, Sarajevo 1988, p. 119s.

²⁸ Miroslav KRLEŽA, Govor na kongresu književnikov u Ljubljani (1952), *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije*, Sarajevo 1988, p. 9.

²⁹ Oto in Lise BIHALJI-MERIN, *Jugoslawien. Kleines Land zwischen den Welten*, Stuttgart 1955, p. 43.

Metafora novega kontinenta se je pojavila že leta 1945 v romanu *Most na Drini* bosanskega pisatelja Iva Andrića, ki je po vojni postal najpomembnejši avtor doma in v tujini in je leta 1961 – v letu velike beograjske konference neuvrščenih – prejel tudi Nobelovo nagrado. V romanu je napovedal multinacionalno južnoslovansko državo, do katere naj bi vodili novoosnovani panslavistični mostovi med južnoslovanskimi brati. Tako mladi Srb Glasinčanin svoji ljubljeni učiteljici Zorki ob slovesu na predvečer prve svetovne vojne priseže, da se po vojni ne bo treba izseliti na drug kontinent, v Ameriko.

Če pridem živ nazaj in če bova svobodna, potem nama morda ne bo treba čez morje v to Ameriko, kajti tu bomo imeli svojo Ameriko, deželo, kjer človek veliko in pošteno dela in dobro ter svobodno živi.³⁰

Metaforo novega kontinenta si je Andrić morda sposodil pri Ljubomirju Miciću, ustanovitelju srbskega avantgardnega gibanja *Zenitizam*. V Manifestu za barbare po duhu in mišljenju na vseh kontinentih (1925) ta v protizahodnjaški retoriki pozove, naj se postavimo v bran proti »dreku pretihotapljene kulture in civilizacije«³¹ iz Evrope.

Balkanski genij je odredil – Balkan naj postane most, ki ga bodo prečkale barbarske legije novega duha. Barbarski genij je odredil – Balkan naj postane šesti kontinent, avantgarda novega barbarskega oplojevanja. [...] Gre za balkanizacijo Evrope!³¹

Medtem ko se Krleža v petdesetih letih distancira tako od Vzhoda kakor tudi od Zahoda, je za Micića sredi dvajsetih let Balkan na istem kontinentu kot Sovjetska zveza, od koder naj bi prišle barbarske legije novega duha.

Da bi zagotovili čvrstost novega multinacionalnega kronotopa in da bi ga utrdili na vzven, je jugoslovanska medijska politika istočasno spodbujala dva različna kulturna programa – centripetalnega, integrativnega in centrifugalnega, dezintegrativnega. Centripetalni program komunističnega »bratstva in enotnosti«³² kot neke vrste *summa partiorum* naj bi izravnal etnične, verske in kulturne razlike med narodi Jugoslavije ter jih na koncu na podlagi kolektivnega lastništva in samo-

³⁰ Ivo ANDRIĆ, *Na Drini ćuprija* (ed. Radovan Vuković), Sarajevo 1984–1985, p. 352.

³¹ Ljubomir MICIĆ, Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima, *Zenit*, XXXVIII, 1926, s.p.

upravljanja tudi odpravil. Vzporedno s tem je potekal še centrifugalni program, ki je propagiral skrb za ohranjanje folklornih razlik in s tem omilil notranje antagonizme na estetske kontraste. Etnično-politično obarvani pojem nacije se je v centrifugalnem programu izgubil v etnografsko-folklorističnem pojmu naroda. Za obe različici se je uporabljal homonim narod in tako zmanjšal razliko tudi na jezikovnem nivoju. Ivo Vadjnal, slovenski emigrant v Buenos Airesu, opazuje v članku Problemi jugoslovanske združitve, ki je izšel leta 1955 v emigrantskem časopisu *Svobodna Jugoslavija* v Münchnu, kako turistična agencija *Putnik* razlike med jugoslovanskimi narodi uporablja kot vabo za turiste.

Prospekt je – vsekakor originalno – privlačnost Jugoslavije baziral na tem, da je ona dežela kontrastov. Kontraste je ta prospekt našel in poudarjal ne le v pokrajinskih lepotah (Slovenske Alpe napram dalmatinski obali, plodovita vojvodinska ravan napram krškemu Krasu in njegovim jamam itd. itd.), ne samo v spomenikih preteklosti (srečanje rimske in bizantinske civilizacije na naših tleh, staroslovanska kultura, invazija islama), temveč v ljudeh, v njihovem značaju, tradicijah, običajih in šegah, v njihovi folklori in, da, tudi v njihovem verovanju. Kolikor mu je pač dovoljeval obseg, je ta prospekt privlekel na dan, razgalil pred vsem svetom in morda celo nekako poetično povečal vse tiste izvore in razloge naših notranjih antagonizmov, ki so povzročili toliko hude krvi med nami ves čas prve Jugoslavije in druge svetovne vojne, ter jih kot »kontraste« postavljal v službo turistične propagande.³² [...] Kakršnakoli narodna posebnost, kulturna, filološka, folklorna itd. ima zanj [za komunizem] le vrednost lokalnega kolorita in nič več.³³

Od leta 1949 pa do 1959 je dvakrat letno izhajala čudovito ilustrirana revija velikega formata *Jugoslavija* – najprej v treh, pozneje celo v petih jezikih: srbohrvaškem, angleškem, nemškem, francoskem in ruskem. Kot mešanica propagande, turističnega vodnika in umetniške revije s številnimi črno-belimi in barvnimi fotografijami ter reprodukcijami je predstavljala ljudem doma in v tujini barvito sliko »novega kontinenta«. Prvi zvezek prinaša pregled celotne dežele pod Titovim vodstvom in jo prikaže kot svet v malem – pisani mozaik narodov, pokrajin in tradicij.

Yugoslavia is, from the national point of view, a mosaic-country. On her territory of only 256.589 square kilometres live five free nations, firmly linked together, but each heaving its own past, culture and traditions. Nature herself, like a sculptor moulding a relief, has formed the diversity of this country.³⁴

³² Ivo VADNJAL, Problemi jugoslovanskega zedinjenja, *Svobodna Jugoslavija. Kulturno-politična revija*, 1, München 1955, p. 5.

³³ Ibid., p. 8.

³⁴ *Yugoslavia. Illustrated magazin*, 1, 1949, p. 3.

Multinacionalnost se stopi z geografsko raznolikostjo. Teritorij je podvržen intenzivnim semiotičnim procesom, v katerih lepota narave, bogastvo rudnin, pridnost prebivalstva in hitra industrializacija pod Titovim vodstvom zagotavljajo razvoj gospodarstva, sociale in umetnosti. S pomočjo pokrajinskih nasprotij (gore in ravnine, industrijski objekti in antična arhitektura, industrijska pokrajina in nacionalni parki) in s folklorno raznolikostjo v ornamentih, nošah, plesih in pesmih se etnični antagonizmi sublimirajo. Gore se rimajo z ravninami in morjem, tovarne z antično in renesančno arhitekturo, noše in plesi severnih republik s tistimi na jugu, fiziognomija severa s tisto z juga, tradicionalni poklici, kot so ribiči, pastirji, tkalke in obiralke bombaža, z novejšimi, kot so gradbenik, varilec in telefonistka (sl. 10 in 11).

Ta socialistična idila je bila sprva omejena na jugoslovanske narode, po ustanovitvi gibanja neuvrščenih pa se je razširila na »tretji svet« neuvrščenih, predvsem na afriški in azijski kontinent. Dubravka Ugrešić, ki se je v svojih esejih *Kultura laži* (1991–1995) ukvarjala s titoizmom, piše, da je nova ideologija propagirala »internacionalizem« in »skupen kulturni prostor« – »(tudi če je samo on, Tito, potoval in smo mi občudovali fotografije iz daljnih dežel le v časopisih)«. ³⁵

Propagandna revija je uveljavila postopek spajanja neenakosti tako v celotnem konceptu kakor tudi v posameznih besedilih in slikovnih narativih. Tako sta druga ob drugi natisnjeni fotografija Dioklecijanovega mavzoleja in fotografski relief *Delo in mladina* (1948) poveljnih socialističnih kiparjev Zdenka Kalina in Karla Putriha, tako da lahko le izkušeno oko opazi razliko (sl. 12). Skulptura jugoslovanskega socialističnega realizma ni več postavljena v okvir sovjetskega socialističnega realizma, ampak se predstavlja kot povečani fragment antičnega okrasa. Mavzolej in relief sta povezana po principu anticipacije. Tudi spremljevalno besedilo Ota Bihalji-Merina, Dioklecijanova vrnitev domov (1950), predstavlja nadčasovno sinhronijo asinhronih elementov. Dioklecijanovo palačo v Splitu, v kateri so si prebivalci Splita uredili domove, uporabi avtor kot stičišče različnih obdobij. ³⁶

S pogledom nazaj na lastni izvor kot vir ustvarjanja so se umetniške povezave z Vzhodom in Zahodom lahko prikriale. Z novo sa-

³⁵ Dubravka UGREŠIĆ, *Die Kultur der Lüge*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak, Frankfurt a.M. 1995, p. 14.

³⁶ Oto BIHALJI-MERIN, *Die Heimkehr des Diokletian, Jugoslawien*.



10. Julija Gril-Dabac, Igralec na dudu z otoka Raba, iz: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Sommer 1951*, izd. Oto Bihalji-Merin, Beograd, p. 6.



11. Črnogorka iz Cetinja (fotograf: Tošo Dabac), iz: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift* 6, 1952, p. 9.



12. N. Štiller, Dioklecianov mavzolej in relief »Delo in mladina« Zdenka Kalina in Karla Putriha, iz: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Herbst 1950*, izd. Oto Bihalji-Merin, Beograd, pp. 112, 113.



13. M. Grčević, Obala pri Makarski, iz: *Yugoslavia. Illustrated Magazine*.
Winter 1950, izd. Oto Bihalji-Merin, Beograd 1950, p. 82.

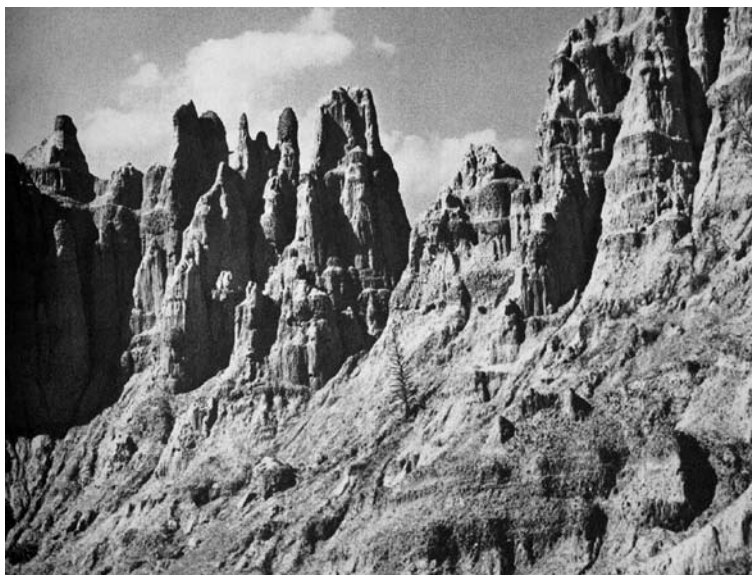
mozavestjo, da živimo ne samo v lepi deželi, temveč tudi v deželi z bogato tradicijo, v kateri se dotikata preteklost in socialistična sedanjost, se je krepil novi jugoslovanski patriotizem.

Potem ko so titoisti postavili Jugoslavijo na vmesni kontinent med Vzhodom in Zahodom, se je oblikovala tudi posebna vrsta samoreprezentacije, ki je reagirala na razlike med Zahodom in Vzhodom. V spretni dvojni propagandni strategiji se je Jugoslavija predstavila kot *ambiguous image* – ambivalentna podoba, ki omogoča dva (ideološka) načina branja: za Vzhod kot bogata socialistična idila in za Zahod kot turistični raj (sl. 13). Dežela se je poslužila projekcij in želja svojih kapitalističnih sosedov na Zahodu, vendar je le-te za lastno ljudstvo in za Vzhod kodirala kot komunistično idilo odrešenega socialističnega delavca, ki lahko uživa sadove svojega dela v jugoslovanskem raju. Interpretacija slik dopušča dvojni zorni kot in se igra s politično-ideološkimi ter gospodarskimi razlikami med komunizmom in kapitalizmom. Tako poroča ameriški strokovnjak za gospodarstvo John Kenneth Galbraith, ki je bil leta 1958 povabljen na Poljsko in v Jugoslavijo, da bi predaval

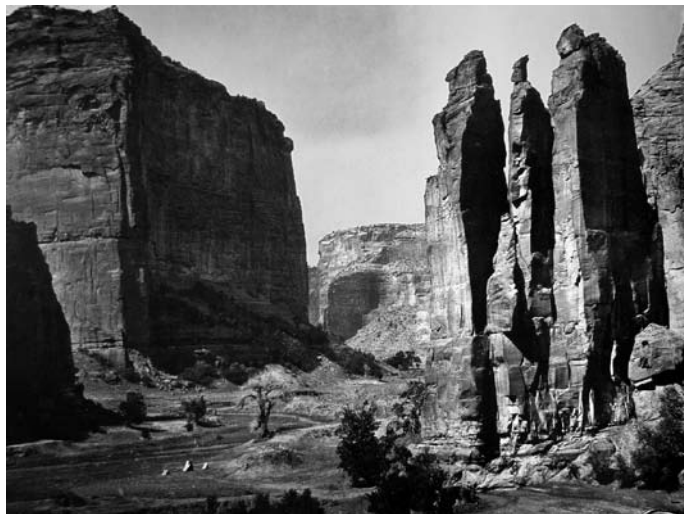
| *Illustrierte Zeitschrift* (ed. Oto Bihalji-Merin), Beograd 1950 (Herbst), p. 107s.



14. Tošo Dabac, Makedonski motiv, iz: Živorad Stojković, *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Beograd 1960, p. 37.



15. Tošo Dabac, Zemeljske piramide pri Foči, iz: Živorad Stojković, *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Beograd 1960, p. 72.



16. Timothy O'Sullivan, Kanjon de Chelle v Arizoni, iz: *Framing the West. The Survey Photographies of Timothy H. O'Sullivan*, Ed. Toby Jurovics et al., New Haven-London 2010, p. 89.

o gospodarskih principih kapitalizma in kapitalističnih pojavih v jugoslovanskem socializmu.

The Yugoslavs are not so Calvinist as the Poles. They are committed to supplying consumers' goods, including those that must be imported, in the present. This is in line with a pronouncement of Tito who has said that those who won socialism should enjoy at least some of its fruits.³⁷ [...] After the austerity of Poland I still find myself revelling in the luxury of life here – excellent food or wine, good service, and people who seem to be enjoying themselves. I suspect that I am too much of a hedonist to make a good modern socialist. The same might be true of the Yugoslavs.³⁸

Galbraith označi jugoslovansko »tretjo pot« kot »capitalism with social mistakes« oziroma kot »socialism with capital mistakes«.³⁹

Bihalji-Merin pa v svojem propagandnem potopisu *Jugoslavija: Majhna dežela med svetovi* (1955) razlaga, da je blaginja rezultat visoko razvitega socialističnega načina produkcije, ki delavcem ne odreka svojih produktov. V bližnji prihodnosti vidi vse zaposlene v komfortnih

³⁸ John Kenneth GALBRAITH, *Journey to Poland and Yugoslavia*, Cambridge (Mass.) 1958, p. 81.

³⁹ Ibid., p. 85.

stanovanjih, obdane z modernimi zabavnimi mediji, svoj prosti čas pa prebijajo na teniških igriščih in v mondenih počitniških rajih.

Svoje industrije ne bi radi osnovali le strojno, ampak tudi v zavesti ljudi. Želimo, da delavec nekega dne reče: Ne rabimo samo valjarn in plavžev, ampak tudi tuše in kopalnice! Ne moremo biti brez radia! Potrebujemo zelene površine s teniškim igriščem! Šele ko bodo postavljali take zahteve, bodo res cenili doseženo. Bolje bodo razumeli svoje stroje in jih bolje uporabljali.⁴⁰ [...] Delavci so se že navadili življenja v modernih stanovanjih. Nekateri so se v prejšnjem letu prvič odpeljali na morje. Pred pol stoletja so bili podložniki, skoraj zadnji na evropskih tleh. Pred ducat leti so še živeli v omejenosti in negotovosti lastne dežele.⁴¹

Okrog leta 1960, tik pred kongresom gibanja neuvrščenih v Beogradu, je virtuozi fotografiji, še posebej odličnemu hrvaškemu fotografu Tošu Dabcu in njegovim učencem, uspelo pomakniti novi jugoslovanski kontinent še dlje proti Zahodu. Na svojih fotografijah iz nacionalnih parkov uporabi Dabac abstraktni način slikanja zgodnje ameriške fotografije iz časov raziskovalnih odprav v Arizono in Kolorado v sedemdesetih in osemdesetih letih 19. stoletja. Kot na fotografijah ameriških fotografov Timothyja O'Sullivan, Williama Henryja Jacksona in Carletona E. Watkinsa se na slikah jugoslovanskega umetniškega fotografa pojavljajo podobni motivi in patetično aranžirani svetlo-temni kontrasti (sl. 14, 15, 16).

Avtor uvoda k zborniku fotografij *Jugoslavija v formi in obliki* (Beograd, 1960), Živorad Stojković, vidi v raznolikosti form zarisano zgodovino jugoslovanskih narodov, ki je bila polna odrekanja.

Ta dežela vstopa v svojo moderno zgodovino s tako velikim številom form in oblik, kolikor je bilo osvajalcev, ki so jo hoteli podjarmiti. [...] Oblikovanje Jugoslavije, njena pokrajina in njene oblike so pogojeni tako z njeno geografijo kakor tudi z zgodovino tega področja.

Potem ko je jugoslovanska oblast igrala odločilno vlogo na vrhu gibanja neuvrščenih in postala del internacionalne politike, se dežela ni več predstavljala kot »tretja pot«, temveč kot »tretji svet«. V tej podobi je Jugoslavija v šestdesetih letih postala kulisa za številne zahodno- in vzhodnonemške vesterne in filme o Indijancih. Umetniška fotografija v službi jugoslovanske slikovne propagande je obrodila

⁴⁰ BIHALJI-MERIN 1955, cit. n. 29, p. 223.

⁴¹ Ibid., p. 225.

rezultate: Jugoslavija se je tedaj uporabljala kot platno tako za vzhodne kot tudi zahodne projekcije in njihove misije civiliziranja. Indijanska poglavarja z Vzhoda in Zahoda, Francoz Pierre Brice in njegov protipol, Srb Gojko Mitić, znana zvezda vzhodnonemških indijanskih filmov, se borita na jugoslovanskem Divjem zahodu – v nacionalnih parkih. Ampak svobodno, ponosno pleme vzhodnih Indijancev se močno razlikuje od zahodnega. Prvi jezdi kot kristjan skupaj z Old Shatterhandom nad nevernike, drugi pa se bori s svojim plemenom proti zahodnemu imperializmu in kapitalizmu. Na mejah Jugoslavije, rezervata Zahoda in Vzhoda, poteka nova civilizacijska meja. Jugoslavija je prizorišče srečanja različnih, konkurenčnih svetovnih nazorov in prepričanj.

Propagandna in istočasno reklamna fotografija je različne življenjske prostore narodov v Jugoslaviji napolnila z estetsko nacionalno geografijo, ki naj bi ustvarila skupen zgodovinski spomin. Kot gibljiva in spremenljiva figura med Vzhodom in Zahodom je združila različne projekcije v fikciji tretje poti oziroma tretjega svet. Tako je spremenila balkanska brezna v mistično pokrajino – v anticipacijo neuvrščene globalizacijske idile v vmesni državi. Tej se ni napovedoval propad, temveč širitev v neskončne daljave.

JUGOSLAWIEN, DER NEUE KONTINENT: POLITISCHE GEOGRAFIE DES »DRITTEN WEGES«

Zusammenfassung

Von 1945 bis ca. 1960 entwickelte sich in Jugoslawien eine extrem dynamische, mediale Landschaft, die dem politisch-ideologischen Kurs zwischen Ost und West entsprach: Mehrere Konzepte eines »dritten Weges«, später sogar einer »dritten Welt«, wurden in schneller Abfolge nacheinander entworfen. Bei seiner Suche nach Abgrenzung sowohl vom Osten wie auch vom Westen markierte der neue südslawische Vielvölkerstaat die ideologische Demarkationsliste immer wieder neu. Innerhalb von fünfzehn Jahren beschritt Jugoslawien den Weg vom sozialistischen Realismus sowjetischer Ausprägung über eine Quasi- oder Neo-Avantgarde nach dem Vorbild des russischen Konstruktivismus zu einem Neo-Primitivismus und zu naiver Kunst, welche die Geschichte des Landes im Sinne folkloristisch-dialektaler Vielstimmigkeit vereinheitlichen sollte. Neue Kulturkonzepte waren zugleich auch gegen die alten Balkan-Klischees über die Rohheit und Rückständigkeit dieser vielfach marginalen Region gerichtet. Im neu entworfenen, positiven Balkan-Bild bleiben unter der teils auch verniedlichenden Oberfläche die Brüche sichtbar.

Bis zum Ausschluss aus dem Kominform Ende Juni 1948 wurde Tito-Jugoslawien nach dem Vorbild der Sowjetunion gestaltet. In Propaganda und Agitation griff man auf die sowjetischen Erfahrungen im Einsatz der Medien zurück. In Literatur und Kunst wurde der Kanon des Sozialistischen Realismus befolgt. Doch den Aufstieg, die Selbständigkeit und die überregionalen Ambitionen des kleinen Balkan-Imperiums duldeten Stalin nicht lange. Im Jahre 1948 warf die sowjetische Parteiführung der jugoslawischen vor, von der »richtigen Linie« des Marxismus-Leninismus abgewichen zu sein. Der Zustand der neuen sozialistischen Republik wurde in der *Pravda* vom 28. Juni 1948 als »entartet« bewertet.

Nach dem Ausschluss aus dem Kominform betrieb man dann eine Kulturpolitik, die auf die Profilierung als Neo-Avantgarde nicht nur in der Verfolgung eines angeblich authentischen Marxismus, sondern auch in der Kunst zielte. Konstruktivistische Kunst, die der Stalinismus auf seine Art »überwunden« hatte, stellte die Pathosformeln für den Geist einer noch unverfälschten Oktoberrevolution bereit. Mit Hilfe einer durchdachten Medienpolitik, die den großen Gegner Sowjetunion einerseits kopierte, seine Leistung aber zugleich als schlechtere Variante des Marxismus herabwürdigte, gelang es Tito, die sowjetische Macht zu beerben und Jugoslawien zugleich als getreuerer Verwirklichung der ursprünglichen Idee des staatlich verfassten Kommunismus darzustellen.

mus darzustellen. Solange Tito noch zu den Ursprüngen des Kommunismus zurückkehren wollte, waren die Propagandaplakate und -fotografien vom russischen Konstruktivismus beeinflusst. Wie problematisch die Verpflanzung derartiger Vorbilder in den neuen Kontext waren, zeigt sich an den visuellen Strategien der Aneignung: sie reichen von der Kopie über das Zitat bis zum ironischen Pastiche.

Im Jahre 1950 erarbeitete der kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža ein eigenständiges Konzept des »dritten Weges«. Im Palais de Chaillot in Paris richtete er eine große Ausstellung der mittelalterlichen Kunst auf dem Boden Jugoslawiens aus. In der Missionstätigkeit der Slawenapostel Kyrill und Method, in der autokephalen serbischen orthodoxen Kirche und vor allem in den Grabmälern der Bogumilen-Sekte in Bosnien sah Krleža den jugoslawischen »dritten Weg« vorweggenommen. Vor allem die Bogumilen wurden als Helden revolutionärer Rebellion auf dem Weg zu einem südslawischen Geist gewertet. Von zeitgenössischen Künstlern forderte man, einen »dritten Weg« einzuschlagen, der sich den Einflüssen aus Ost und West entziehen sollte. In historischer Volkskunst sowie in der neu konstruierten Tradition sollten sie nach historischen Antizipationen auf jugoslawischem Boden suchen. Besonders gefördert wurden Naive und Autodidakten, deren jungfräuliches Auge die neu geborene *terra vergine* Jugoslawien im Sinne einer postulierten Autochthonie erfassen würde.

Manche Kunstströmungen aus Ost und West wurden in der jugoslawischen Rezeption der Idee eines jungfräulich-naivischen Neulandes angepasst. Diese Tendenz ist besonders bemerkenswert in der Kunstfotografie des kroatischen Fotografen Tošo Dabac. In seinen Werken greift er die abstrakten Bildverfahren der frühen amerikanischen Fotografie der Frontier aus der Zeit der Entdeckungsreisen in den 1870er und 1880er Jahren nach Arizona und Colorado auf. In dieser Gestalt bietet sich Jugoslawien in den 60er Jahren als Kulisse nicht nur für die unzähligen ostdeutschen, sondern auch für die westdeutschen Indianer-Filme an. Sowohl Pierre Brice in der Winnetou-Verfilmung als auch sein serbischer Gegenpart, Gojko Mitić, der zum wichtigsten Indianer-Darsteller in der DDR avancierte, sterben in den amerikanisierten Schluchten des Balkans.

Abbildungen:

1. Antun Augustinčić, Denkmal zu Ehren der Roten Armee, in: *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja*, IV, 1948, p. 212.
2. Vera Muhina, Arbeiter und Kolchosbäurin, 1936-37, in: *Wera Muchina*. Einleitung von D.E. ARKIN, Dresden 1958, p. 26.
3. Der Held Slavko Babić im Schafspelz und mit der Axt in der Hand, in: Abram Room, *V gorah Jugoslavije*, 1946.

4. Der Held Slavko Babić stirbt in der Umarmung von Partisanen, in: Abram ROOM, *V gorah Jugoslavije*, 1946.
5. *Republika*, 23. 12. 1947, Titelseite.
6. *Tito contra Stalin. Streit der Diktatoren in ihrem Briefwechsel*, Hamburg 1949, Umschlagseite.
7. El Lissitzky, Schlag die Weißen mit dem roten Keil, 1919-20, in: Sophie LISSITZKY-KÜPPERS (Hg.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden 1967, Abb. 40.
8. M. Pfajfer, Neue Übertragung für Energie und Licht, in: *Yugoslavia. Illustrated Magazine. Winter 1950* (Hg. Oto BIHALJI-MERIN, Belgrad 1950, p. 56.
9. Ausstellung *L'art médiéval yugoslave*, Palais de Chaillot v Parizu, Der Saal im Stil des hl. Donatus, in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Im Herbst 1950* (Hg. Oto BIHALJI-MERIN), Belgrad 1950, p. 60.
10. Julija Gril-Dabac, Dudelsackspieler von der Insel Rab, in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Sommer 1951* (ed. Oto BIHALJI-MERIN), Belgrad 1951, p. 6.
11. Montenegrinerin aus Cetinje (Fotograf: Tošo Dabac), in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift* 6, Belgrad 1952, p. 9.
12. N. Štiller, Das Diokletian-Mausoleum und das Relief *Arbeit und Jugend* von Zdenko Kalin und Karl Putrih, in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift. Herbst 1950* (Hg. Oto BIHALJI-MERIN), Belgrad, p. 112s.
13. M. Grčević, Der Stand bei Makarska, in: *Yugoslavia. Illustrated Magazine. Winter 1950* (Hg. Oto BIHALJI-MERIN), Belgrad 1950, p. 82.
14. Tošo Dabac, Mazedonisches Motiv, in: Živorad Stojković, *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Belgrad 1960, p. 37.
15. Tošo Dabac, Erdpymiden bei Foča, in: Živorad Stojković, *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Belgrad 1960, p. 72.
16. Timothy O'Sullivan, Canyon de Chelle v Arizoni, in: *Framing the West. The Survey Photographies of Timothy H. O'Sullivan* (Hg. Toby Jurovics et al.), New Haven-London 2010, p. 89.