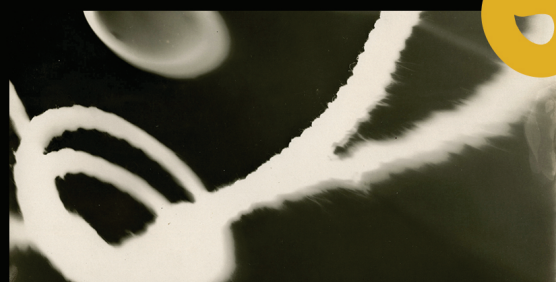


БЕ



ЛЕ

ЖНИ

ЦА

47



# БЕЛЕЖНИЦА

Часопис за библиотекарство,  
књижевност и културу

Година 26, 2025, број 47



# СА — — ДР ЖАЈ —

## ШТА СЕ ДЕШАВА

- 7 **Горан Миленковић**  
Књижевни фестивали у Бору
- 11 **Тања Петровић**  
Музеји и радници: преговарање о индустријској баштини на простору бивше Југославије  
(превела Виолета Стојменовић)

## КЊИГЕ, КЊИЖЕВНОСТ

- 32 **Нелија Доршајт**  
Ратно искуство као „око“ надреалистичког покрета  
(с немачког превела Јелена Радовановић)
- 42 **Милош Алексић**  
„Можда је било боље изгубити част“:  
скривени ходници историје у делима Ерика Вијара

## НА НАШОЈ СТАЗИ

- 51 **Радиша Драгићевић**  
Радни логори Борског рудника између стварности и пропаганде



**57 Бура Рех**

зБОРови 2: др Драгутин Живадиновић у Бору: 1908–1912

**62 Александра Мирчић**

Изложба „Активитет: 100 година надреализма” са посебним освртом на стваралаштво Стевана Живадиновића – Вана Бора

**ИЗ БЕЛЕЖНИЦЕ**

**73 Сања Томић**

Лирска аутобиографија: ватра у урни тела  
(Јелена Радовановић, Страно тело, Београд: Трећи трг; Сребрно дрво, 2024)

**78 Весна Тешовић**

Један поглед на књижевна дела борских аутора

**84 ЛЕТОПИС**

**91 УПУТСТВО АУТОРИМА**







**ШТА СЕ  
ДЕШАВА**



# Књижевни фестивали у Бору

Горан Миленковић, Народна библиотека Бор

Окно (OK/no) је нова манифестација у организацији Народне библиотеке Бор, први пут одржана од 18. до 20. октобра 2024, а циљ јој је да борској публици омогући сусрете (књижевне вечери, разговоре, радионице, јавна и заједничка читања) са значајним књижевним ауторкама и ауторима из ширег, регионалног окружења. Прво издање овог мини-фестивала окупило је шест ауторки из Србије, Македоније, Хрватске, Босне и Херцеговине и Словеније; гошће Бора и Народне библиотеке Бор биле су: Лидија Димковска, Оља Савичевић Иванчевић, Лејла Каламујић, Магдалена Блажевић, Тања Ступар Трифуновић и Маријана Чанак. Модератор вечерњих разговора био је књижевни критичар Саша Ђирић (Радио Београд, емисија „Око Балкана“). Поред трију књижевних вечери, програм је обухватио и четири тематске радионице, које су водиле Лидија Димковска, Оља Савичевић Иванчевић, Тања Ступар Трифуновић и Маријана Чанак, као и „часове“ читања Магдалене Блажевић, Лејле Каламујић и Маријане Чанак, у којима је учествовала и публика. Плакат за програм дизајнирао је примењени уметник из Бора Михајло Драгаш, док је видео-најава, односно шпица за програм, рад Миљане Тешовић, примењене уметнице из Бора. Сниматељ Урош Петров уједно је и монтажер видео-сажетка, који се може погледати на каналу библиотеке на Јутјубу (<https://www.youtube.com/watch?v=6KVH5iSGKx0>). Уочи манифестације, корисници библиотеке као и остали суграђани добили су на поклон сто примерака књига гостујућих ауторки, које су биле изложене у наменским „кућицама за књиге“, чији је аутор академски вајар из Бора Милан Стошић. У току програма, у сарадњи са издавачима, организована је и продајна изложба књига о којима се говорило и разговарало.

Покушаји организовања монументалних, дуготрајућих, за јавност значајних књижевних програма у Бору, који би извирали из претпостављене друштвене суштине града и били и на тај начин аутентични у суседству других културних програма и манифестација, прошли су и пролазе у последњих тридесетак година кроз три фазе.

Крајем осамдесетих година 20. века настали су на идејама дељења исте хуманистичке културе у оквиру једног заједничког, вишејезичког и вишекултурног, географијом и историјом спојеног простора Балкана, кроз Балканске сусрете младих књижевника 1987. године и њима следејуће Борске сусрете балканских књижевника 1988–1990. Бор би тако, како се говорило, требало да постане референцијална тачка књижевности Балкана. Средином ратних деведесетих година темељ је силом прилика монокултурни и монојезички, простор је поиман као „југословенски“, именован као свесрпски, кроз Свесрпску књижевну колонију у Злоту 1994. и 1995. године. Најновији покушај, програм Народне библиотеке Бор ОК/но: поглед у регионалну књижевност, заснован је на свести о заједничком језику, заједничкој историји, заједничком искуству живљења савремености у западнобалканским капиталистичким државицама, донекле заједничком тржишту књига и свим доступним средствима комуникације између књижевности, писаца и публике (сајтови издавача, дигитални часописи, подкасти, књижевни портали, класични и виртуелни сајмови књига, заједнички књижевни пројекти, регионални књижевни конкурси, гостовања и искуство читања дела из других националних књижевности у домаћим јавним библиотекама, читаоницама и у оквиру књижевне критике). Међу државама постоје границе, али више не и ровови, макар не они направљени у земљи и блату. Мисао и реч лако путују преко.

У осамдесетим годинама 20. века радо се истицало да је Бор вишенационална, мултикултурална и вишејезична средина, у коју је, зарад запослења, високих зарада које је омогућавала рударска компанија и доброг живота, долазио велики број Срба, Македонаца, Босанаца, Хрвата, Словенаца, Горанаца, Албанаца, Цинцара, Италијана, Бугара, Немаца, Француза, Чеха, Мађара, Африканаца. Сви они су ту, у малој, младој средини, насталој у кратком времену, постајали део једне радничко-грађанске културе. Бор је, наводно, симболизовао универзалну могућност заједничког живљења, у раду и стварању, без конфликта, са превазилажењем различитости. Стога је било природно да се путем књижевности, која је и једна форма комуникације, у Бору сусрећу изасланици другачијих, у прошлости често сукобљених култура и испитују изгледи да се кроз књижевност такви концепти реализују на нивоима држава и ширих међународних односа. Балкански сусрети били су гломазна манифестација великих имена, великих речи и великих идеја, а дубље унутар значења која су остала у текстовима објављеним у часописима и билтенима види се јасна мера поверења у моћ књижевности и културе, која је у многим смисловима одељена, па и супротстављена политици и економији. Моћ књижевности често је тих дана постављана као аутономија књижевности, слобода увида, морал упозорења.

Само пар година након излива хуманистичке патетике на трибинама Борских сусрета балканских књижевника, управо Балкан и Југославија потонуће у рат, пун крви и ужаса овога пута пребојене, националне патетике. Пароле о борском моделу суживота искуствено су тако постале тек фразе и видело се да је, макар у Југославији, немогуће одржати симбиозе уколико се неко други битно профилише као политички и идентитетски чинилац. У томе што се општа припрема за ратне сукобе, у чему је огромну улогу одиграла сама књижевност, и књижевно-интелектуалне медитације над снагом литературе и општечовечанских идеала додирују и преклапају, види се пароксизам историјске ироније. И ретко где је тако оштро и грубо могло да се види

колико је књижевност тек сневала снеове о својој друштвеној величини и улози, о статусу књижевника као дејственој савести друштва. Падом Источног блока књижевност у социјалистичким друштвима губи свој деценијама стицан углед и моћ, као што каткад брзо, каткад лагано нестаје и губи се заинтересованост публике и читалаца за њу као за моћно средство регулације идеологија и политичких моћи, поље остварења некакве људске правде. У земљама централне и источне Европе, онима које су припадале или сличиле унеколико моделу блоксовске организације друштва, крај је једне културне и политичке епохе, па књижевност постаје трећеразредна појава, тек један од предмета на тржишту, осим када бива коришћена за мотивисање политичких, културних, идеолошких промена, иза чега по правилу стоји класна денивелација и стварање нових моћи.

Упоредо и истовремено са речима које су изговарали књижевници из Југославије, Албаније, Грчке, Бугарске, Румуније, Мађарске, Турске, дешава се пар стотина метара даље од сале у борском Дому културе, у погонима и јамама рудника, у становима тих истих индустријских радника, у новинама које купују свакога јутра, ликвидација радничких идеала и претапање социјалних вредности и идеала у вредности етноса и капитала. Кроз агресивни национализам у наредној ће деценији бити под управљачем политичких елита размонтиран и отуђен раднички и грађански капитал и цивилизацијске вредности социјалистичког друштва. Остаци старог духа ипак још живе у лампама књижевности. Колонија у Злоту смешана је од нове националне стварности и рецидива – она постоји захваљујући преживелим обожавањима моћи књижевности и језика; она је хуманистичка и балканска, али тон више није у боји апотеоза и брига, није у силини плана и морала, него у цвилу јеремијада; она је спутана и сведена геополитичким односима и ратном стварношћу на рационалну самодовољност унутар изолованости и стања чемера националног пораза; у њено име уткани су њен комуникацијски положај и потенцијал, локалан и ефемеран, радионичарски, а у паузама између ракије, јагњетине и играња кола стварају се парерге. За разлику од Балканских сусрета, чије је алтруистичко усмерење укинато ратом, Злотска колонија заустављена је, парадоксално, унутар доминације национализма. Разлози за то не морају бити монументални. Могу бити врло банални, нпр: досада књижевности. Али иза такве баналности крије се груби механизам либералних економских категорија и вредности, који ће у првој деценији следећег века доживети своју фестивализацију у најезди кафанских певача и сплаварских уметника, који ће постати мејнстрим градске културе, његово дуго ишчекивано и спутавано срце.

Програм ОК/но представља повратак концепту с краја осамдесетих. Он сличи Балканским сусретима својим регионализмом и прекорачењима националних, језичких и културних граница. Најбитнија чињеница које се држи идеја о борском регионалном фестивалу књижевности је чињеница постојања заједничког, полицентричног језика. Тим језиком писана је данашња књижевност, читљива у различитим регионалним микрокултурама, чиме је успостављен минимум читалачке комуникације. Та читљивост омогућила је објављивање истих књижевних дела у различитим срединама, без потребе за превођењем. Наравно, читљив је у тим срединама и Боб Дилан, тако што је преведен, али фестивал није конципиран

као англосаксонско-балкански. Осим језика, наиме, регион има заједничка искуства прошлости и заједничку савременост. Културе и културни модели у којима су грађена та искуства заједнички су. Тако је могуће да су ратне трауме или статуси искључености из друштва или средине у било ком смислу или судбине и положаји жена једнако схватљиви, препознатљиви и читљиви за читаоце из суседних држава. Рестаурација којом се бави ОК/но, заснована на искуственим паралелизмима, комуникацијска је, а не идеолошка и политичка – стварност стварности и стварност књижевности ослобођене су идеја, осим што концепција призива извесну естетичко-критичку признатост и читалачку заинтересованост, коју је могуће пратити јер је мајка фестивала јавна библиотека.

ОК/но као регионални фестивал књижевности данас може да има два противника. Један је националистичка и популистичка култура, којој је фестивал потпуно стран: анационалан, елитистички, тихо и ненамерно југословенски, личан и слободан, далеко изнад линија лошег укуса и блувотина којима су данас на свим нивоима у јавности широм отворена врата. Ако се и заинтересује за нешто овај популистички демон, то сигурно неће бити поезија или феминизам. Други је знатна незаинтересованост грађана за културу, уопште, и за књижевност, и за библиотеку, и за регионалну књижевност у библиотеци. Уколико култура дотиче, то је нискоестетско, популарно, безбедно, неполитично, комфорно и на било какав начин исплативо. Такође, фестивал може имати два савезника. Један је искуство библиотеке, везано за заинтересованост читалаца за књиге које припадају регионалној књижевности. Други је у историји културе града потврђена традиционална окренутост ономе што је заједничко суседним културама, јер је град од свих тих култура и састављен. Међутим, данас је највећа застава у граду, какве никада није било у старом Бору, национална, а не рударска. Ако та гротескна национална застава, сашивена од нити гладног капитализма, склоног грубостима и естрадизацији стварности, прекрије и угуши традиционална осећања, збогом фестивалу.

# Музеји и радници: преговарање о индустријској баштини на простору бивше Југославије<sup>1</sup>

Тања Петровић, Институт за студије културе и сећања Научноистраживачког центра Словеначке академије наука и уметности (ЗРЦ САЗУ), Љубљана, Словенија

Као ауторка која годинама истражује историју рада и културу сећања, посебно праксе конструкције и употребе југословенског наслеђа у постјугословенским друштвима, антрополошкиња Тања Петровић је, заједно са Аном Адамовић, уметницом из Београда, 24–25. октобра 2024. водила радионице „Произвести револуцију, поново“, реализоване у Народној библиотеци Бор и њеном огранку у селу Кривељу. Радионице су се бавиле питањима у вези са могућностима (савремене) уметности када је реч о борби за достојанство, права и правду, а на темељу опере коју је 1949. године компоновао југословенски композитор Иво Тијардовић, тематизујући и даље актуелна питања односа капитала према земљи, раду и раднику.

<sup>1</sup> Рад је првобитно објављен на енглеском језику у часопису *Народна умјетност* (Tanja Petrović, "Museums and Workers: Negotiating Industrial heritage in the former Yugoslavia". *Narodna umjetnost* 50/1 (2013): *Working Cultures/ Cultures of Work*, pp. 96–120).

У деценијама након нестанка социјализма и југословенске државе, једна од најважнијих инфраструктура на којима је почивало југословенско социјалистичко друштво – индустријски рад<sup>2</sup> – доживела је драматичне промене. Урушавање и напуштање великих индустријских комплекса, губитак радних места и прелазак са индустријске производње на услужни сектор нису, наравно, само симптоми постсоцијалистичке транзиције, већ глобално стање постиндустријске ере и последица „преласка са индустријске производње на дигиталне технологије“ (Scribner 2003: 17; види и Blackmar 2001). Тај прелазак, праћен фрагментацијом и глобализацијом производних процеса, не само да је променио начин на који људи раде и разумеју свој рад већ је утицао и на њихове емоције, афекте и жеље.<sup>3</sup> Иако су деиндустријализација и са њом повезано растакање друштвеног ткива глобални феномен, он заслужује посебну пажњу у контексту постсоцијалистичких европских друштава. Овде је прелазак из индустријског у постиндустријско друштво текао паралелно с преласком из социјализма у вишестраначки политички систем, обележен мутним приватизацијама државних социјалистичких фабрика и њиховим каснијим уништавањем. Ова транзиција је лишила грађане – посебно индустријске раднике, као најрањивију друштвену групу – основних права и средстава за проактивно бављење садашњошћу и будућношћу друштава у којима живе. На Западу се крај индустријске

ере посматра као природна еволуција западњачког капитализма. Међутим, у постсоцијалистичким друштвима овакав поглед наилази на значајне препреке, посебно на простору бивше Југославије, где социјалистичко наслеђе неизбежно призива наднационални југословенски контекст.

Током преласка из индустријских у постиндустријска и из социјалистичких у постсоцијалистичка друштва, радник је као идеолошка фигура и симбол вредности рада нестао из јавних простора, реклама на билбордима и са новчаница. Као конститутивни елемент радничке класе, радник је померен из центра друштва на његове маргине, у предграђа, у „трећи свет“.<sup>4</sup> Радници су постали неми политички субјекти без расположивих средстава за артикулисање захтева. Престали су да буду део идеолошке сфере и остали само у оној егзистенцијалној, где су приморани да се боре за основна

<sup>2</sup> Питање индустријализације је посебно значајно на простору бивше Југославије из најмање два разлога. Прво, зато што су индустријализација и модернизација у Југославији биле готово искључиво социјалистички пројекти. Модернизација југословенског друштва постигнута је преко деаграризације и индустријализације (види Marković 2002), и у том смислу Југославија се разликовала од социјалистичких земаља са већ успостављеном радничком културом (за пример Пољске види Kenney 1994). Друго, због тога што су радници у Југославији имали централну улогу у изградњи космополитског, интернационалног, модерног и наднационалног идентитета Југословена у социјалистичком периоду – идентитета који су националистичке елите у постјугословенским друштвима занемариле или свесно одбацивале. Рушевине индустријског периода тесно повезаног са социјализмом евоцирају урушени потенцијал за преговарање око идентитета који је могао да пружи алтернативу поделама дуж етничких и верских линија, које тренутно доминирају постјугословенским простором.

<sup>3</sup> Метју Крафорд (Matthew Crawford 2009) износи проциљиво разматрање ових промена и њихових последица.

<sup>4</sup> Данас се у Словенији радници из других бивших југословенских република често третирају као људи из „трећег света“ и излажу озбиљној дискриминацији и кршењу људских права.

егзистенцијална права.<sup>5</sup> „Хероји рада“ постали су „жртве транзиције“. Та трансформација, њени узроци и последице заузимају важно место у јавним дебатама и уметничким рефлексијама у постјугословенским друштвима. Тако се, на пример, читав низ позоришних представа бави овим питањима: у априлу 2010. године, у београдском Атељеу 212 изведена је представа *Да нам живи, живи рад*, по тексту Милана Марковића и Анђелке Николић, која ју је и режирала. Аутори користе образац агитпроп представе како би преиспитали феномен рада у тренутном „полудивљем и полуорганизованом систему“. Према речима редитељке, „ова болно актуелна представа истражује феномен рада у садашњости и покушава да нас води мучном стазом српске транзиције“ (*Da nam živi...*, 2010). У Марибору, који је 2012. године носио титулу Европске престонице културе, документарна представа *Was ist Maribor* постављена је у напуштеној котларници фабрике аутомобила у Марибору (*Tovarna avtomobilov in motorjev – ТАМ*). Представа разоткрива проблематичне начине на које је некада успешна фабрика доведена до банкрота. Текст представе *Радници умиру певајући*,<sup>6</sup> потресне приче о понижавању и физичком пропадању фабричких радника у Србији, коју је написала Олга Димитријевић, освојио је прву награду Хартефакта (*Heartefact*) 2010. године.

Упркос деградацији и понижавању положају индустрије и индустријских радника у друштвима бивше Југославије, сећање на социјалистички индустријски рад и даље фасцинира, привлачи и има покретачки потенцијал.<sup>7</sup> Бројни кафићи, ресторани, издавачке куће, културне организације и алтернативни простори широм постјугословенског простора користе називе као што су фабрика, творница или товарна, што потврђује високу симболичку вредност коју ово сећање и даље носи. Овај симболички потенцијал још више се користи у уметности<sup>8</sup> и популарној култури. На пример, самоорганизовани активистички хорови који су се током последње деценије појавили у неколико

<sup>5</sup> Штрајкови глађу постали су доминантан облик ове борбе. У својим покушајима да обезбеде голу егзистенцију за себе и своје породице, а лишени свих других инструмената, радници су често прибегавали радикалним методама протеста и телесних интервенција: немоћна радница запалила се пред својом децом, док је радник из Новог Пазара у Србији себи одсекао прст и појео га (Gregorić 2010). Марта Грегорчић извештава о многим сличним случајевима: „180 радника приватизованог грађевинског предузећа 'Први мај' у Лапову, који нису примали плату осам месеци, одлучило се на колективно самоубиство 10. јуна 2009. Легли су на шине испред локалне железничке станице, на прузи Београд–Ниш, коју су сами изградили много година раније. Придружило им се 250 отпуштених радника. Подржало их је још 200 радника компаније Електро у Рачи, којима је то био петнаести дан штрајка глађу.“ (Исто)

<sup>6</sup> Наслов алудира на телевизијску серију *Птице умиру певајући* (*The Thorn Birds*) [снимљену 1983. према истоименом бестселеру аустралијске списатељице Колин Макалоу (прим. прев)].

<sup>7</sup> Рад у социјалистичким фабрикама и солидарност на радним местима били су снажни симболи и за западне интелектуалце током Хладног рата. Черити Скрибнер анализира дела романописаца из седамдесетих и осамдесетих година 20. века која „у небеса дижу не само последње наде у социјалистичку алтернативу и јединствену прилику за међународну солидарност већ и специфичну визију колективног и заједничког рада“ (Scribner 2002: 237).

<sup>8</sup> На пример, изложба *Серија споменика – незаборавни тренуци у животу Новог Београда* Владана Јеремића и Рене Редле (*Rena Rädle*), која садржи и фотографије двоје уметника у радничким комбinezонима, има за циљ питање „шта се дешава са новоформираном радничком класом око нас“ (*Политика*, 16. јул 2008). Хрватски уметник Маријан Црталић, у својим пројектима „Невидљиви Сисак“ и „Разине и мете“, коментарише постојање социјалистичке железаре у пејзажу града Сиска током социјализма и након њега (*Potkonjak & Pletenac* 2011).

држава наследница Југославије<sup>9</sup> посебно се фокусирају на теме рада, радника и њихове улоге у социјализму. Песме о „раду и изградњи“ из социјалистичког периода, када се рад промовисао као заједничка вредност, а радник као централна фигура социјалистичке идеологије, важан су део њиховог репертоара. Поред тога што и својим називом и својим репертоаром упућује на статус рада у социјализму, женски хор Комбинат из Љубљане обилато користи социјалистичку радничку иконографију на свом веб-сајту, као и на постерима којима најављују своје наступе. Чланови београдског хора Хоркештар (раније Хоркешкарт) често наступају у плавим радничким комбинезонима, док диригенткиња носи боросане, препознатљиву обућу коју су у време социјализма жене носиле на својим радним местима (а које је производила фабрика обуће Борово – отуд им и назив). Песме о раду и изградњи земље важан су део њиховог репертоара; често наступају на местима која су се симболично везивала за социјалистичку идеологију индустријског рада (рударски торњеви, напуштене фабрике и слично). Македонски хор Распеани Скопјани, заједно са грађанском иницијативом Плоштад Слобода, пева „Градот убав пак ке никне“, песму која се певала током обнове Скопља након катастрофалног земљотреса 1963. године. На тај начин чланови хора протестују због планова градских званичника да се на главном тргу у Скопљу подигне црква.<sup>10</sup>

Све веће занимање за историју социјалистичког индустријског рада и фасцинација њиме уочава се у још једном пољу: у значајном броју покушаја да се она уоквири као културно наслеђе, где се тај рад представља кроз институционализоване музејске наративе. Неколико пројеката музеализације бивших индустријских локација покренуто је у скорије време. Ово појачано интересовање за индустријско наслеђе треба сагледати и у контексту ширег подухвата изградње „европског идентитета“ кроз музејске праксе. Индустријска баштина заузима истакнуто место у том подухвату: како је наглашено у промотивној брошури за пројекат унапређења индустријске баштине Загреба, значај локалног индустријског наслеђа лежи у чињеници да је реч о „дијелу заједничког еуропског идентитета (Европа је „колевка“ индустријализације)“ (*Zagrebačka industrijska baština* 2010).

Овај чланак се фокусира на процесе преговарања о историји социјалистичког индустријског рада као културној баштини. Циљ ми је да забележим овај важан тренутак када се истовремено одвијају и међусобно надмећу веома различите интерпретације и апропријације симболике социјалистичког индустријског рада. Иако су музеји и друге институције културне баштине које су се развиле на местима некадашњих индустријских комплекса и наслеђе радничке класе на Западу већ привукли значајну пажњу истраживача и музејских радника (уп. нпр. Barndt 2010; Debarý 2004; Del Pozo and González 2012; Linkon and Russo 2002; Shackel 2009; Smith, Shackel and Campbell 2011), настајуће поље (пост)-социјалистичке индустријске баштине остаје теоријски недовољно покривено и одсутно из текућих академских

<sup>9</sup> О самоорганизованим хорovima више у: Petrović 2011.

<sup>10</sup> Упркос алтернативној, уметничкој, а можда и помало елитистичкој перспективи, било би погрешно коришћење симболике индустријског рада од стране ових хорова интерпретирати као иронију. На одбацивање ироније у контексту постсоцијалистичке Мађарске указује Маја Надкарни (Maya Nadkarni 2007).

дебата.<sup>11</sup> Једна од најважнијих карактеристика садашњег историјског момента, у којем се одвијају споменуте интерпретације и апропријације, јесте то што се социјалистички индустријски рад и модернизација у друштвима бивше Југославије претварају у баштину док су и даље део личних биографија и искуственог сећања неколико генерација бивших Југословена. Поред тога, природа постсоцијалистичке транзиције не дозвољава да се места повезана са социјалистичким индустријским радом једнозначно и коначно сместе у прошлост, што преговарања око индустријске баштине чини још спорнијим, двосмисленијим и тежим за артикулисање.

С обзиром на све речено, начини памћења и представљања индустријског рада суштински су повезани с местом које се у музејским наративима додељује радним заједницама, њиховим члановима, као и њиховим гласовима и афектима.<sup>12</sup> Овај рад стога поставља следећа питања: у којој мери се индустријска баштина „у настајању“, чији смо сведоци у постјугословенским друштвима, директно повезује са индустријским радницима, и у којој мери може да буде средство оснаживања бивших или садашњих индустријских радника? Колико та баштина обликује свакодневне праксе и начине легитимизације заједница у (пост)индустријским градовима широм бивше Југославије? И, на крају: шта позиви на солидарност (који се често упућују с некадашњих индустријских локација претворених у баштину или артикулисаних реинтерпретацијом историје социјалистичког рада) значе за људе који су стварали и обликовали та места и ту историју (а који су се и сами обликовали кроз тај рад)? При томе, релевантност ових питања није ограничена на социјалистичку индустријску баштину, већ се тиче и креирања индустријске баштине на Западу. Међутим, због споменутог одсуства бивших социјалистичких друштава са глобалне мапе стварања индустријске баштине, веома је важно да се ова питања поставе у постсоцијалистичком контексту. Положај у којем су се (бивши) индустријски радници нашли у процесу „постсоцијалистичке транзиције“ чини та питања још битнијим: како је истакнуто (Smith, Shackel and Campbell 2011: 1), „свима који се интересују за облике баштине [...], треба да је морални императив да се позабаве питањима класе и економске и друштвене неједнакости“ (Sayer 2005), као и „скривеним повредама самопоштовања и самопоуздања које неједнакост наноси“ (Cobb and Sennett 1973).

Амбивалентан однос између концептуализације индустријске баштине и људи који су били актери индустријализације примећен је на глобалном нивоу. Смит, Шакел и Кембел су истакли да су „људи, заједнице, догађаји и места који чине наслеђе радничке класе недовољно заступљени у националним и међународним напорима за очување баштине“ (Smith, Shackel and Campbell 2011; уп. Del Pozo and González 2012). Иако излагање/музеализација индустријске прошлости подразумева и захтева локалитет – те праксе су увек негде смештене и нераскидиво повезане

<sup>11</sup> Занимљиво је да се у зборнику *Heritage, Labour and Working Classes* (Smith, Shackel i Campbell 2011) о природи наслеђа радничке класе дискутује у прилозима истраживача из „неколико западних земаља, укључујући САД, Велику Британију, Шпанију, Шведску, Аустралију и Нови Зеланд“, али ниједан прилог не обрађује постсоцијалистичке/источноевропске земље, док уредници нити проблематизују нити на било који начин оправдавају то што постсоцијалистичке радничке класе у публикацији нема.

<sup>12</sup> Однос између музеја и заједница већ неко време је у фокусу пажње више академских радова; видети Crooke 2007; Karp, Mullen Kreamer and Lavine 1992; Karp et al. 2006; Watson 2007.

не само са (некадашњим) индустријским пејзажима већ и са специфичним заједницама које су се формирале око индустријских средишта и које је индустријски рад битно одредио – однос између музејских наратива и одговарајућих заједница често је тешко успоставити. То је део ширег проблема репрезентације који, уз музејске изложбе, такође утиче на друге наративе о индустријском раду: као што је Андреа Матошевић приметно у својој студији о рударској култури на подручју Лабина у Истри, историографски и документарни наративи причу о индустријализацији у бившој Југославији причају тако што њеним главним актерима – радницима – не дају да сами себе заступају (Matošević 2011: 13, 30). С истим се проблемом суочавају и настојања у области популарне културе о којима је већ било речи.

На растућем подручју обликовања места, пракси и наратива повезаних са индустријском баштином у друштвима бивше Југославије, евидентна су четири општа тренда музеализације историје и памћења социјалистичког индустријског рада: а) линеаризација одређеног генерацијског искуства индустријског рада, његово инкорпорирање у шире и општије историјске токове; б) комерцијализација искуства индустријског рада; ц) нормативни приступ индустријализацији и модернизацији у бившој Југославији, као и њиховим исходима и д) национализација југословенске историје рада у државама наследницама Југославије.

## ЛИНЕАРИЗАЦИЈА

„Музеализација” југословенског искуства неизбежно, макар у одређеној мери, подразумева његову трансформацију у линерани историјски наратив, самим тим и његову „пацификацију” и његово пражњење од емоција. Музејске изложбе, такође, специфично, генерацијско искуство социјалистичке индустријске модернизације, карактеристично за припаднике одређене заједнице, увек постављају у много шири историјски контекст. Тако, на пример, када је о индустрији челика и гвожђа реч, музејски наративи обично почињу од праисторије. У наративима о индустријском наслеђу, скоро никада нису наглашени и разрађени социјалистички индустријски рад и конкретно генерацијско искуство тог рада. Тако се, на пример, у словеначком Музеју угљарства у Велењу много више пажње посвећује старијим периодима рударске историје – 18. и 19. веку, као и првим деценијама 20. века. Веб-сајт тог музеја посетиоце позива да „искусе како су рудари живели пре више од сто година” (Muzej premogovništva Slovenije) Слично временски уоквирен музејски наратив нуди и Музеј града Јесенице, индустријског градића у северној Словенији, где се јако наглашава развој индустрије челика пре Другог светског рата (*Workers' living culture*).

Да би постала део музејског наратива, индустријска прошлост мора једнозначно и неповратно да припада прошлости. Мора се перципирати као „ни по чему изузетна последица краја историје” (Blackmar 2001: 338) и као симптом „апсолутне завршености прошлости” (Janowitz 1990, уп. и Edensor 2005: 13). Међутим, треба имати на уму да у многим бившим југословенским индустријским центрима „транзиција/трансформација” никада заправо није ни почела, па се ту и даље „чека на долазак капитализма”. Индустријске рушевине у некадашњим великим индустријским центрима у многим случајевима нису, као другде у свету, потпуно напуштене – многи радници и даље свакодневно

долазе на посао, изнова се суочавајући са постепеним пропадањем и осиромашењем, јер су многе гигантске фабрике биле превелике и са превише запослених да би се лако или потпуно приватизовале (о случају Фабрике каблова у Јагодини пишем у Petrović 2010).<sup>13</sup> Индустијске рушевине се тамо не могу трансформисати у сећање јер су за многе оне и даље део стварности и њихове свакодневне муке. Они указују на то да је „искуство губитка текуће и да се дотиче садашњости” (Barndt 2010: 287). И у случајевима када су велики социјалистички индустријски комбинати уништени а њихове зграде напуштене, те напуштене руине не припадају сасвим прошлости јер никаква нова стварност, са својим новим могућностима, није заменила свет социјалистичког индустријског рада. На пример, стара фабрика предива у Брези (Босна и Херцеговина) напуштена је као и друге фабрике, док рудник ради са смањеним капацитетима, али за већину становника није уследило отварање нових могућности за запослење као алтернатива овом пропадању индустрије. Све те бивше индустријске области и даље живе у садашњости која је, заправо, продужена прошлост, без могућности за искорак који би садашњости омогућио да се удаљи од индустријске прошлости, да о њој промисли и да је, на крају, трансформише у баштину. Те области су простори спорења и немира, простори који се снажно опирају пацификацији коју им намећу линеарне, историзоване музејске презентације.

<sup>13</sup> Године 2011, српски медији су извештавали о владином програму подршке страним улагањима у српске градове који су некада били индустријски центри а у виду субвенција за нова радна места. Према Небојши Ђирићу, министру за регионални развој, влада се надала да ће на овај начин „оживети велике индустријске центре у којима живи 20% становништва Србије” („Vlada oživljava industrijske centre” 2011).

## КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА

Претварање руинираних и напуштених или пак полуруинираних и полунапуштених индустријских локалитета и области у туристичке атракције уобичајено је када је реч о стварању индустријске баштине, што се остварује тесном везом с индустријом туризма. Стварање туристичких атракција од индустријских руина види се као излаз из економског пропадања и осиромашивања. По правилу, овај процес не узима у обзир сећања, искуства и сензибилитете (бивших) радника и припадника локалне заједнице: као што су тврдили Дел Позо и Гонзалес, „индустријско наслеђе [...] увелико се искоришћава као економски ресурс усмерен ка будућности, при чему се занемарује емотивни и популарни потенцијал за генерисање нових идентитета и веза с прошлосту” (Del Pozo and González 2012: 446–447).

На пример, Музеј угљарства Словеније у Велењу рекламира се као место које посетиоцима нуди „јединствено рударско искуство: могу да се возе подземним возом, да пробају прави рударски оброк и да доживе мирисе дрвета и угља” („Музеј premagovništva Slovenije – predstavitev”). Музејски веб-сајт наглашава како је „амбиција музеја [...] да што већем броју посетилаца, без обзира на њихов узраст, физичке способности, језичке компетенције и друге факторе, приближи причу о словеначком угљарству” (исто).

У већ описаном процесу линеаризације, специфично генерацијско искуство своди се на предмете као споменике прошлости и на тај начин „пацификује”, празни се од афеката и укључује у линеарни историјски наратив. Насупрот томе, комерцијализација

радног искуства у процесу стварања индустријске баштине увек укључује и његову деисторизацију: то више није конкретно генерацијско искуство, већ деисторизован, детериторијализован и деконтекстуализован скуп слика, пракси и осетилних надражаја који посетиоцима обећава „искуство из прве руке“. Ова два процеса, иако на први поглед супротстављена, заправо су комплементарна, јер оба резултирају истим ефектом: проширују јаз између музејских наратива и локалних заједница. Музеј угљарства Словеније налази се у Велењу, рударском и индустријском граду у централној Словенији који је као урбано насеље установљен током социјализма, а настанили су га радници из свих крајева бивше Југославије. У постсоцијалистичкој, независној Словенији, Велење је задржало свој специфични, мултикултурни карактер и имиџ радничког града. Међутим, изложбе Музеја угљарства Словеније не укључују много искустава, сећања и гласова припадника рударске заједнице. Када сам у мају 2012. године посетила музеј, наишла сам на привремену изложбу сликаних портрета рудара, која је била једина директна упутница на стварне, још живе људе – припаднике заједнице који су радили или још увек раде у рударској индустрији. У средишту оквирног музејског наратива била је историја рударења у Велењу и историја рудника, при чему је тај наратив организован или хронолошки или око објеката везаних за рударство (изложба рударских лампи, реконструкција „белих“ и „црних“ гардероба [Сл. 1], реконструкција рударских домова с почетка 20. века).

Овај историзовани, линеарни наратив употпуњен је приступом оријентисаним ка „туристичкој атракцији“, који нуди „искуство из прве руке“: посетиоци на почетку туре добијају шлемове и жетон са бројевима, силазе у рудник, могу да једу у рударској кантини и слично. Музеј је, поред тога, домаћин широког спектра елитних културних и друштвених догађаја, као што су модне ревије и концерти у подземљу, који могу допринети локалној економији и оживети локални културни живот, али немају много везе са рударима и историјом њиховог рада.



Слика 1: „Црна гардероба“, Музеја угљарства Словеније, Велење. Фото: Т. П.

## НОРМАТИВИЗАЦИЈА

Када се социјалистичка индустријска прошлост приказује у музејима, аутори изложби обично заузимају нормативни, оцењивачки став према изложеним предметима и материјалима, инсистирајући на критичком читању те прошлости. Већину пракси стварања баштине, које се тичу социјалистичког индустријског наслеђа у бившој Југославији, карактерише дистанцирани приступ чији циљ није да призове или пренесе афект, већ да понуди „објективну” или „критичку” процену и опис феномена који припада социјалистичкој прошлости. Такав приступ произилази из претпоставке да је социјалистичка пропаганда била превише некритична у наглашавању позитивних аспеката индустријализације и модернизације па се, стога, захтева критички, суздржан, емоционално незаинтересован осврт на њих, како би се избегла поновна идеализација.

Године 2009, Архитектонски музеј у Љубљани организовао је изложбу *Искра: независни дизајн 1946–1990*, посвећену производима Искре, највећег произвођача електронике у бившој Југославији, посебно дизајну производа и процесу дизајнирања у том предузећу. Евалуација достигнућа Искре, квалитет индустријског дизајна и естетска вредност Искриних производа били су у средишту изложбе, док су емоције повезане с радничким искуством остале маргинализоване.

Инсистирање на објективном, немотивном приступу приликом интерпретације индустријске заоставштине југословенског социјализма кроз музејске изложбе никако не значи да ове изложбе и њихови аутори не „рачунају” на афективне сусрете посетилаца са изложеним артефактима. Заправо, афект је врло често покретачка сила која пре свега омогућава стварање таквих изложби: аутори изложбе о Искри помињу одушевљење и посвећеност са којима су власници старих Искриних производа (већином бивши запослени у Искри) допринели изложби. Поглед на ове производе (телефоне, ТВ и радио апарате, кухињске уређаје) јасно изазива поприличну количину емоција, нарочито када је реч о онима који су их производили или користили. Овај афект, међутим, нема капацитета да изађе из регистра носталгије; субјекти који су били актери индустријализације нису приказани као легитимни и активни субјекти у наративима о индустријском наслеђу, нити они могу да искористе значења која придају сопственој социјалистичкој прошлости како би артикулисали универзалне наративе, те преговарали о својим тренутним позицијама и проактивно им приступали.

Афект изазван сећањима на индустријски рад и његову улогу у формирању субјективности (бивших) индустријских радника неизбежно покреће дебату о постсоцијалистичкој носталгији и југоносталгији као њеној специфичној манифестацији у бившим југословенским друштвима.<sup>14</sup> Постсоцијалистички субјекти су свугде делегитимисани због својих носталгичних осећања према социјалистичкој прошлости. То је још истинитије у случају бивших социјалистичких индустријских радника: њихова сећања која наглашавају позитивне аспекте социјализма често се погрдно обележавају као постсоцијалистичка носталгија и готово потпуно интерпретирају као стратегија повезана са садашњом ситуацијом радника и тешкоћама које им причињава „састављање краја с крајем у

<sup>14</sup> О ширем постсоцијалистичком контексту, више у Ghodsee 2011; Todorova and Gille 2010; о значењу и политичким импликацијама југоносталгије, у: Palberger 2008; Petrović 2012; Velikonja 2009a, 2009b.

<sup>15</sup> Оваква интерпретација афективног односа радника према сопственој прошлости већ је опсежно критикована: за западни/ постфордистички контекст, види Blackmar 2001, као и Smith 2006: 195. Смит тврди да се „носталгија често погрешно идентификује као једноставно изражавање етоса ‘било је боље тада’, при чему се не схвата да носталгична сећања могу укључивати и критички и промишљени рад памћења који препознаје оно што је емотивно болно и суочава се с тим“. Као што Робертсон тврди (уп. Smith, Shackel & Campbell 2011: 3), „дискурси о ‘носталгији’ и ‘индустрији баштине’ не само да делегитимишу оно што он назива ‘баштином одоздо’ већ и замагљују инхерентно дисонантну природу те баштине и везе које она одржава са друштвеним протестом“. У случају бивше Југославије, већ сам утврдила да инсистирање радника на вредностима, односима и условима који су постојали у социјализму представља више од средства за преговарање о бољем третману појединца и већој друштвеној помоћи и више од пуке „жудње за мрежом социјалне сигурности која заправо никада није постојала“ (Scribner 2003: 11). Ови наративи и праксе (који се обично дискредитују као носталгија за социјализмом) превазилазе индивидуална и чисто егзистенцијална очекивања и треба их посматрати у ширем друштвеном контексту: сећања на рад у социјализму такође нуде наратив о модернизацији који бивше социјалистичке земље укључује у културну и историјску мапу Европе (Petrović 2012).

постсоцијализму“. Тако, на пример, Дејвид Кидекел наглашава да се „носталгија за социјализмом фокусира на сигурност – свог радног места, заједнице, физичког живота“. За њега, „таква селективна употреба социјалистичког модела на крају је јалова и фрустрирајућа за ефективно деловање, јер уздиже односе и услове који су данас потпуно дискредитовани. Колективистичке праксе имају мало смисла у постсоцијалистичким институционалним контекстима и мало подршке међу глобализујућим елитама или пак међу притешњеним али енергичним средњим класама“ (Kideckel 2008: 13). Важно је схватити да такав негативан став према афекту радника није искључиво постсоцијалистички феномен, већ је део шире постиндустријске критике радничке класе која „негује романтично сећање на време када је радничка класа лакше могла да створи сопствени смислени поглед на свет: непроблематичну заједницу ‘општег интереса’“ (Wright 1985: 22).<sup>15</sup>

## НАЦИОНАЛИЗАЦИЈА

Словеначки етнографски музеј 2010. године организовао је изложбу „словеначких брендова“ под називом *Кокта – пиће ваше и наше младости*. Изложба је представљала покушај да се словеначки брендови представе и инкорпорирају у „национални идентитет који се чува у музејима“ (Rogelj Škafar 2010: 7), као и да се истакне „значај унапређења нашег знања о брендovima за националну културу“ (исто). Централни део изложбе и каталога посвећен је кокти, безалкохолном пићу које се педесетих година 20. века производило као алтернатива кока-коли. Кокта је скоро сасвим нестала са југословенског тржишта када је оно отворено за стране производе, али је у два наврата долазило и до њеног великог „оживљавања“, седамдесетих година 20. века и током прве деценије 21. века. Чињеница да је то успешан производ, један међу реткима који су успели да преживе постсоцијалистичке трансформације и глобализацију тржишта, значајно утиче на начине његовог представљања. Иако је историја кокте суштински одређена социјалистичким периодом у Југославији, овде јој се приступа из перспективе која је чисто профитно и маркетиншки оријентисана, при чему се остатак бивше Југославије означава просто као „нова тржишта на југ“.

Као и у случају изложбе о кокти, у државама наследницама Југославије процес музеализације индустријског рада често циља на јачање националног идентитета тако што индустријско наслеђе смешта у оквире националне баштине. Међутим, овакво уоквиривање наилази на бројне потешкоће, суочавајући се с нелагодом, која произилази не само из чињенице да је југословенски социјалистички контекст битно обликовао то наслеђе већ и из суштински надетничке и мултиетничке природе организације, управљања и узајамне повезаности индустрије у социјалистичкој Југославији.<sup>16</sup> Стога сећања на социјалистички рад и афект који она изазивају не може да се смести у националне наративе постјугословенских националних друштава.

### МУЗЕЈИ У РУШЕВИНАМА

Сви описани механизми доприносе томе да се у већини музејских изложби у бившој Југославији индустријска баштина одваја од радничких заједница, као и од искустава, сећања и сензибилитета њихових припадника. Бавећи се музеализацијом индустријског града Сеста у Италији, Андреа Милебах запитала се да ли је музеј солидарности уопште могућ (Andrea Muehlebach 2011). Солидарност се, као основна вредност индустријског рада, често спомиње у метадискурсима о стварању индустријске баштине. Тако се Музеј угљарства Словеније у Велењу појављује на листи десет најатрактивнијих музеја у Словенији, која је објављена у недељном културном додатку словеначких новина *Дневник*, 26. маја 2012. Према аутору листе, овај музеј нуди увид у животе рудара, али је и добро место за „подсећање на рударске вредности попут солидарности, другарства и узајамног испомагања, које одскора добијају на значају” (Врејс 2012: 37). На веб-сајту музеја наглашава се да „музеј чува старе рударске вредности – другарство, солидарност и помагање, што се огледа и у односу према посетиоцима и пословним партнерима” („Poslanstvo muzeja”).

Изложбе и колекције, као и праксе у вези са њима могу да укључе афекте радника – што је предуслов за призивање солидарности – када су смештене у радним или локалним заједницама. Такве изложбе су уско повезане са индустријским рушевинама: могу се открити усред рушевина или покрај њих, при чему се њихово значење ствара кроз дијалог с тим рушевинама.<sup>17</sup> Тако се у холу централне управне зграде у оквиру Фабрике каблова у Јагодини налази мала изложба, постављена у време социјализма, која се и даље пажљиво одржава (Сл. 2), иако је фабрика већ дуже од двадесет година у стању пропадања и распадања. Изложба приказује фабричке производе, фотографије радника у процесу производње, као и Тита и његових гостију из света како посећују фабрику.

<sup>16</sup> Индустријализација и оснивање великих фабрика у Југославији узроковали су и миграције великих размера, не само из сеоских у градска подручја већ и из једне југословенске републике у другу. Фабрике упућене једна на другу у процесу производње блиско су сарађивале а понекад су биле и формално организоване на федералном нивоу: челичане су, на пример, биле део Синдиката металаца Југославије (видети Oder 2012: 22). Веома често, производња је организована на територији читаве Југославије: кокта се, на пример, производила или флаширала у неколико места у свим југословенским републикама (Ramovš 2010: 72).

<sup>17</sup> Рушевине, нарочито индустријске рушевине, као и њихов однос са модерношћу, међу истраживачима привлаче све више пажње; видети, између осталог, Blackmar 2001; Edensor 2005; Hell and Schönle 2010; Schönle 2012.



Слика 2: Изложбена поставка у Фабрици каблова у Јагодини. Фото: Т. П.

Док ова мала фабричка изложба данас „комуницира“ са радницима који су још запослени у овој фабрици и обезбеђује легитимитет за њихову увелико обезвређену друштвену улогу, меморијална соба при јавном базену у индустријском и рударском градићу Брези у БиХ има нешто ширу публику, која обухвата читаву локалну заједницу. Ту су изложени делови рударског прибора као што су лампе и шлемови, затим серије фотографија, међу којима већина приказује најпознатијег рудара из Брезе – Алију Сиротановића, „хероја социјалистичког рада“ (Сл. 3).



Слика 3: Меморијална соба у Брези, Босна и Херцеговина. Фото: Т. П.

На крају, када се разматрају праксе „музеализације“ индустријске прошлости које су повезане са афектом, не треба заборавити активности које остају у домену личног и приватног, као што су праксе сакупљања, приватне колекције и лични архиви. Многи појединци посвећено сакупљају, чувају и размењују предмете из уништених фабрика и бивших индустријских места. Интересовање за такве предмете не одражава „уобичајену“ страст колекционара према старинама. Афект који прати ове праксе сакупљања је другачије врсте: повезан је са личним односом са предметима из властите прошлости. У Јесеницама, индустријском граду на северу Словеније, где су остаци социјалистичке индустријализације углавном искључени из „службене“ нарације о индустријској баштини, појединци сакупљају предмете повезане са железаром Јесенице, која је уништена пре петнаест година. На тај начин, колекционари – многи од њих бивши радници – придају културну вредност индивидуалној и колективној прошлости коју релевантне институције нису препознале као вредну сећања.

Ове праксе омогућавају да се афект припадника заједнице укључи у места и наративе који преговарају о индустријској прошлости као културној баштини. Међутим, оне остају изван ширих механизма и политика које регулишу индустрију баштине. Остајући у границама радничке или локалне заједнице, ове праксе не могу члановима заједнице да обезбеде оснаживање ни моћ деловања, нити могу да им пруже средства за успостављање континуитета између социјалистичке прошлости и постсоцијалистичке садашњости.

У бившим индустријским подручјима бивше Југославије, посебно оним које је деиндустријализација најтеже погодила, уметници и активисти су покушавали да о локалној индустријској историји преговарају као о културној баштини и да отворено комуницирају са доминантним, институционалним дискурсима о баштини. Активности аматерских фотографа Фото-клуба Храстник у Засавју, у Словенији, један су пример тих уметничких/активистичких, локално усидрених пракси преговарања о индустријској културној баштини. Засавје је традиционално индустријско и рударско подручје, опустошено деиндустријализацијом, тако да је то сада једна од најсиромашнијих области у Словенији, са ограниченим изгледима за привредни развој. Фото-клуб Храстник организовао је четири изложбе под називом *Индустријска баштина Засавја 2006–2010*. На отварању последње изложбе, у новембру 2010. године, прочитана је „Службена изјава Канцеларије за заштиту пролетера и другарства“, у којој се каже да су „пролетаријат и другарство на ивици истребљења“. Фиктивној канцеларији словеначке владе приписана је изјава да је „њена одговорност да скрене пажњу јавности на културну баштину Засавја, која је од глобалног значаја“, уз истицање да је „држава обавезна да брине о свом културном наслеђу, а у овом случају, о индустријском наслеђу Засавја, пролетаријату и његовом другарству”.<sup>18</sup> Ова изјава смешта сећање на индустријски рад у контекст универзалних вредности као што су солидарност, другарство и друштвена одговорност, дајући на тај начин легитимитет локалној историји индустријализације. Присвајање и подривање доминантног дискурса националне културне баштине јесте алат који се може користити за ефикасно артикулисање критике хегемонијског и ауторитативног појма културне баштине.

<sup>18</sup> Отварање изложбе је снимљено, а снимак је доступан на <http://www.youtube.com/watch?v=7fSzvirq58Pc> (преузето 11. новембра 2011).

Политичка порука се преплиће са снажним емоцијама које изазивају фотографије руинираних индустријских локалитета у Засавју. Штавише, изложба је организована у простору директно повезаном са локалном индустријском прошлошћу: у Радничком дому (словеначки: Delavski dom); на изложби су били бивши радници и рудари, а пратили су је звуци традиционалних рударских песама које је изводила локална певачка група.

Раднички колектив је наслов прве публикације која се појавила у оквиру пројекта „Боре – понекад и стално“, који је реализовало Завичајно одељење Народне библиотеке Бор, у индустријском граду на истоку Србије који је био озбиљно девестиран у процесу деиндустријализације, транзиције и приватизације. Аутори ове специјалне публикације јесу двоје уметника и активиста – Рена Редле и Владимир Јеремић. Циљ њихове уметничке реинтерпретације архивског фотографског и документарног материјала јесте „да укаже на важно место које је имала и има радничка култура у Бору, да кроз промишљање и реактуализацију радничког стваралаштва подстакне на солидарност, критичко мишљење и пружи алтернативе“ (Jeremić i Rädle 2012: 15). У новембру 2012. године, Уметнички колектив ОУР (назив потиче од акронима за организацију удруженог рада, која је у социјализму представљала основни привредни субјекат) обележио је 60. годишњицу Југопластике у Сплиту постављањем плаката у аутобусима јавног превоза и слањем разгледница на адресе министарстава, образовних и културних институција, на којима се налазило питање „Што је то баштина града Сплита?“ („Jugoplastika 23. 11. 1952. – 23. 11. 2012.“).

Ове врсте реактуализација снажно истичу локалне историје индустријализације и радну културу специфичних, локалних радничких заједница, инсистирајући на њиховој баштинској вредности. Ипак, чак и у тим случајевима, остају питања која се тичу односа између оних који су представљени и оних који представљају и дилеме повезане са одсуством радничких гласова у репрезентацијама радничке културе: они остају ућуткани и без могућности да користе своје властито наслеђе на проактиван начин који би омогућио повезивање прошлости са садашњошћу кроз свакодневне интеракције и легитимизације тог наслеђа.

Наративи о социјалистичком индустријском наслеђу могу да постану средство оснаживања, проактивног ангажмана и основ солидарности (што се све често спомиње у описаним покушајима да се изнова актуализује историја социјалистичке индустријализације у бившој Југославији) једино ако сами радници уђу у музејске просторе и нађу начин не само да легитимишу своју прошлост већ и да кроз процес стварања баштине осмисле своју садашњост и свакодневицу.

## ТОЧКОВИ НАПРЕТКА

Једног раног јесењег јутра 2012. године, колега и ја смо отишли да посетимо музејски изложбу аутомобила произведених у ИМВ (Индустрија моторних возила) у Новом Месту.<sup>19</sup> Изложба је била постављена у бившем војном складишту у шумовитој области

<sup>19</sup> Индустрија моторних возила основана је 1954. као Мотомонтажа, а преименована је 1959. У фабрици су се, по лиценци, склапали аутомобили за DKW, Остин и Рено, али је фабрика, такође, дизајнирала и производила сопствене комбије, камп-приколице и камп-возила. Од 1988, ИМВ је у власништву Реноа. Социјалистички ИМВ наследиле су компаније Ревоз, Адрија мобил, ТПВ и неколико других, малих компанија у Словенији и ван ње (видети: Koševar n.d. и „Zgodovina. Revoz“).

Драганчевја и стога је није било лако пронаћи. Када смо коначно успели да стигнемо до ограђеног улаза, дочекало нас је обавештење да је посета изложби могућа само уз претходну најаву, и то само одређеним данима у недељи, а дан када смо ми дошли није био један од тих дана. Међутим, након неколико телефонских позива и кратког чекања, један човек у шездесетим годинама дошао је и пустио нас. Овај бивши радник ИМВ, сада одговоран за изложбу, био је наш домаћин наредна два сата. Испричао нам је много прича о фабрици и о овом малом музеју, који води Друштво пријатеља ИМВ. Чланови Друштва су бивши радници тог предузећа, који су сада пензионери. „Разни људи су чланови Друштва. Бивши директори, дизајнери, технолози, техничари, радници... Ја сам за ИМВ радио од 1968. године и у тој фабрици сам провео 40 година”, рекао је наш водич.

Док смо разгледали изложена путничка и доставна возила, камп-приколице и кампере које су произвеле ИМВ и њене наследнице, ушла су још двојица старијих – председник и благајник Друштва. Ови енергични сениори разговарали су о оперативним питањима и текућим проблемима Друштва. Након кратког, али врло пријатељског разговора са нама, отишли су, рекавши да имају много тога да обаве, и пожурили назад, у канцеларију Друштва у граду.

Ови посвећени и заузети пензионери успели су да сакупе, рестаурирају и изложе богату колекцију аутомобила произведених у предузећу ИМВ. Колекција обухвата аутомобиле произведене у социјалистичкој Југославији, као и оне произведене када је ИМВ трансформисан у Ревоз, који данас производи Реноова возила. Поставка ове изложбе захтевала је огромну количину рада, ресурса и ангажовања. Бивши радници ИМВ-а мобилисали су бројне институције и организације у Новом Месту за свој пројекат: општина им је бесплатно дала бившу војну имовину да ту излажу и складиште аутомобиле; локална фабрика боја донирала је фарбе; ученици и наставници локалне техничке средње школе поправили су и префарбали стара возила, а неколико локалних произвођача бесплатно је помогло у рестаурацији аутомобила. Друштво је такође успело да интервенише у локални крајолик памћења: на иницијативу Друштва, једна улица у Новом Месту добила је име по Јурију Левичнику, који је био генерални директор ИМВ-а у социјалистичком периоду. Његова биста се налази у близини некадашње локације ИМВ-а. Штавише, Друштво је успело да продре у доминантне институционализоване токове баштине у Словенији: изложба посвећена ИМВ-у била је укључена у серију од шест музејских изложби у оквиру пројекта „Вау, индустрија!”, који је био део програма „Марибор 2012 – Европска престоница културе” (Wow, industry! 2012). Изложба „Точкови напретка” једина је аматерска изложба у тој серији, изложба коју није организовала ниједна званична институција културне баштине.

Изложба је понудила не само простор за афективне и ангазоване успомене бивших радника на учешће у социјалистичком индустријском пројекту, него и могућност да активно учествују у очувању наслеђа тог пројекта, као и да сами стварају историју рада Новог Места. Ово ангажовање у постсоцијалистичкој садашњости, у којој су, како се наводи у опису пројекта „Вау, индустрија!”, „глобални економски трендови готово уништили индустријску производњу у Словенији” (исто), омогућава бившим радницима да успоставе веома потребан континуитет када је посреди моћ деловања коју су имали током социјализма као радници и учесници у индустријализацији и модернизацији.

Визуелно, изложба „Точкив напретка“ фокусирана је на колекцију возила која су произвеле ИМВ и њене три наследнице (компаније Ревоз, Адрија мобил и ТПВ). За свако возило дате су информације о његовим техничким карактеристикама, години производње и начину на који је постало део колекције. Историја фабрике и биографије људи који су је обликовали приказане су на постерима. Није реч о „обичним радницима“, већ о руководиоцима и члановима тадашњег естаблишмента.

Једна просторија садржи документе, техничке упутства, макете аутомобила и промотивни материјал из социјалистичког периода, а све то је изложено у витринама. Изложба је дакле постављена на конвенционалан начин, са „нагласком на материјалности и технологији“ (Smith, Shackel and Campbell 2011), тако да саме стратегије излагања не сугеришу изузетан статус овог музеја. Она не доводи у питање образац који постављају институционалне, хегемонијске, одозго надоле оријентисане праксе стварања индустријске баштине, барем не на први поглед. Наш је водич (Сл. 4) објаснио да је Друштво у процесу преговарања са Техничким музејом Словеније да се ова колекција аутомобила укључи у сталну поставку музеја. „На тај начин, побринућемо се да нас колекција надживи“, рекао је. С друге стране, нагласио је важне разлике у приступу прикупљеним артефактима: „Ти музејски људи, они пуне шасије возила бетоном, па кад аутомобили уђу у музеј, они више нису аутомобили, већ обични предмети. Никада више неће бити вожени. Овде пак ми одржавамо наше аутомобиле живима. Видите овај, на пример? Ја сам га јуче возио“, рекао је, показујући на стари ватрогасни камион произведен у ИМВ-у. Штавише, ову изложбу изузетном додатно чини историја њеног настанка и начини на које су изложени артефакти повезани са искуством припадника заједнице, њиховим успоменама, афективним везама са производним процесом у којем су учествовали, као и са њиховом садашњом свакодневицом.



Слика 4: Водич кроз изложбу „Точкив напретка“, Ново Место, Словенија. Фото: Т. П.

„Точкови напретка“ као баштинска пракса бившим радницима даје могућност да се организују, друже и активно обликују јавни наратив о својој прошлости, али им, што је још важније, и омогућава да преговарају о друштвеним односима и вредностима које су суштински одредиле њихову радну заједницу у прошлости као о релевантним, важним и преносивим у садашњости. Када се одвија у оквирима локалних или радничких заједница и када га обликују припадници тих заједница, баштињење социјалистичког индустријског наслеђа може да отвори и питања која се тичу узајамности, солидарности и заједничких вредности. Стога оно грађанима – бившим социјалистичким радницима – нуди интерпретативну моћ деловања и средства за преговарање о сопственом легитимитету. Дакле, ако неко тражи солидарност у индустријским музејима бивше Југославије, Драганчевје код Новог Места јесте право место за то.

## ЗАХВАЛНИЦА

Хајди Грунебаум, Џил Масино, Гевин Смит, Сираж Расул, Биргит Мајер, Паул Мепсхен и двоје анонимних рецензена својим промишљеним коментарима на раније верзије овог чланка изузетно су допринели његовом квалитету. Деана Јовановић, Тања Радеж, Маја Ловреновић, Невена Пауновић и Примож Танко поделили су са мном вредне информације о праксама преговарања о индустријској баштини у различитим деловима бивше Југославије.

Превела Виолета Стојменовић

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Barndt, Kerstin. 2010. "Memory Traces of an Abandoned Set of Futures: Industrial Ruins in the Postindustrial Landscape in Germany". In *Ruins of Modernity*. Julia Hell and Andreas Schönle, eds. Durham and London: Duke University Press, 270–293.

Blackmar, Elisabeth. 2001. "Modernist Ruins". *American Quarterly* 53/2: 324–339.

Brejč, Irena. 2012. "Deset najbolj privlačnih muzejev". *Dnevnik, Objektiv* (26. Мај): 26–27.

Cobb, Jonathon and Richard Sennett. 1973. *The Hidden Injuries of Class*. New York: W. W. Norton & Company.

Crawford, Matthew. 2009. *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry into the Value of Work*. London: Penguin Books.

Crooke, Elisabeth. 2007. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. New York: Routledge.

Da nam živi, živi rad. 2010. Pozorište Atelje 212. <http://www.atelje212.rs/teatar-upodrumu/da-nam-zivi-zivi-rad-m-markovic-a-nikolic> (преузето 7. јануара 2011).

Debary, Octave. 2004. "Deindustrialisation and museumification: From exhibited memory to forgotten history". *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 595/1: 122–133.

Del Pozo, Benito and Pablo Alonso González. 2012. "Industrial Heritage and place identity in Spain: From Monuments to Landscapes". *The Geographical Review* 102/4: 446–464.

Edensor, Tim. 2005. *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford and New York: Berg.

Ghodsee, Kristen. 2011. *Lost in Transition. Ethnographies of Everyday Life after Communism*. Durham and London: Duke University Press.

Gregorčič, Marta. 2010. "Kako bodo delavci iz podjetja Prvi maj praznovali praznik delavstva?" *Dnevnik*, April 30.

Hell, Julia and Andreas Schönle. 2010. *Ruins of Modernity*. Durham and London: Duke University Press.

Janowitz, Anne. 1990. *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape*. Oxford: Blackwell.

Jeremić, Vladimir and Rena Rädle. 2013. *Radnički kolektiv*. Bor: Narodna biblioteka Bor.

Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer and Steven Lavine, eds. 1992. *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

„Jugoplastika 23. 11. 1952. – 23. 11. 2012.“ <http://pogledaj.to/drugestvari/jugoplastika-23-11-1952-23-11-2012/> (preuzeto 31. januara 2013).

Karp, Ivan, et al., eds. 2006. *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*. Durham: Duke University Press.

Kenney, Padriac. 1994. "Remaking the Polish Working Class: Early Stalinist Models of Labor and Leisure". *Slavic Review* 53/1: 1–25.

Kideckel, David. 2008. *Getting by in Post-Socialist Romania: Labor, the Body, and Working-Class Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Kočevar, Božo. n.d. „Kulturna dediščina avtomobilske industrije v Novem mestu“. *Rast: revija za kulturo, umetnost in družbena vprašanja*. <http://kultura.novomesto.si/si/revija-rast/?id=7093> (preuzeto 27. marca 2013).

Linkon, Sherry Lee and John Russo. 2002. *Steeltown U.S.A.: Work and Memory in Youngstown*. Lawrence: University Press of Kansas.

Marković, Predrag. 2002. „Sećanja na rad u jugoslovenskom socijalizmu između kritike i mita o Zemlji Dembeliji“. *Godišnjak za društvenu istoriju* 9/1–3: 51–67.

Matošević, Andrea. 2011. *Pod zemljom: Antropologija rudarenja na Labinštini u XX. stoljeću*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Muehlebach, Andrea. 2011. "The Museumization of Fordism". *Рукопис излагања на 18. Међународној конференцији европаниста у Барселони, 20–22. јуна 2011.*

Muzej premogovništva Slovenije. <http://muzej.rlv.si/en/visit> (preuzeto 18. januara 2013).

„Muzej premogovništva Slovenije – predstavitev“. <http://www.sloveniaholidays.com/muzej-premogovnistva-slovenije-velenje.html> (preuzeto 18. januara 2013).

Nadkarni, Maya. 2007. "The Master's Voice: Authenticity, Nostalgia, and the Refusal of Irony in Postsocialist Hungary". *Social Identities* 13/5: 611–626.

Oder, Karla. 2012. „Mati fabrika – Železarna Ravne“. *Historični seminar* 10, Ljubljana: Založba ZRC, 13–45.

Palmberger, Monika. 2008. "Nostalgia Matters: Nostalgia for Yugoslavia as Potential Vision for a Better Future". *Sociologija* 50/4: 355–370.

Petrović, Tanja. 2010. "When We Were Europe: Socialist Workers in Serbia and Their Nostalgic Narratives." In *Remembering Communism: Genres of Representation*. Maria Todorova, ed. New York: Social Science Research Council, 127–153.

Petrović, Tanja. 2011. "The Political Dimension of Post-Socialist Memory Practices: Self-Organized Choirs in the Former Yugoslavia". *Südosteuropa* 59/3: 315–329.

Petrović, Tanja. 2012. *Yuropa: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*. Beograd: Fabrika knjiga.

Potkonjak, Sanja and Tomislav Pletenac. 2011. „Kada spomenici ožive – ‘umjetnost sjećanja’ u javnom prostoru”. *Studia ethnologica Croatica* 23: 7–24.

„Poslanstvo muzeja”. Muzej premogovništva Slovenije. <http://muzej.rlv.si/si/o-nas/po-slanstvo-muzeja> (преузето 18. јануара 2013).

Ramovš, Adela. 2010. „Cockta: Zgodba o pijači vaše in naše mladosti.” In *Cockta: Pijača vase in naše mladosti – o dediščini slovenskih blagovnih znamk*. Adela Ramovš, ed. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 55–88.

Robertson, Iain J. M. 2008. "Heritage from below: Class, Social Protest and Resistance". In *Heritage and Identity*, Brian Graham and Peter Howard, eds. Aldershot: Ashgate, 143–158.

Rogelj Škafar, Bojana. 2010. "What do brands and the (Slovene Ethnographic) Museum have in common". In *Cockta: Pijača vaše in naše mladosti – o dediščini slovenskih blagovnih znamk*. Adela Ramovš, ed. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 7–8.

Sayer, Andrew. 2005. *The Moral Significance of Class*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schönle, Adreas. 2011. *Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia*. De Kalb: Northern Illinois University Press.

Scribner, Charity. 2002. "John Berger, Leslie Kaplan, and the Western Fixation on the 'Other Europe.'" In *Inszenierung des kollektiven Gedächtnisses: Eigenbilder, Fremdbilder*. Innsbruck et al.: Studien Verlag, 236–246.

Scribner, Charity. 2003. *Requiem for Communism*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.

Shackel, Paul. 2009. *An Archaeology of American Labor and Working Class Life*. Gainesville: University of Florida Press.

Smith, Laurajanne. 2006. *Uses of Heritage*. London and New York: Routledge.

Smith, Laurajanne, Paul Shackel and Gary Campbell. 2011. "Introduction: Class Still Matters." In *Heritage, Labor and the Working Classes*, Laurajanne Smith, Paul Shackel and Gary Campbell, eds. New York: Routledge, 1–16.

Todorova, Maria and Zsuzsa Gille, eds. 2010. *Post-Communist Nostalgia*. New York and Oxford: Berghahn Books.

Velikonja, Mitja. 2009a. "Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-socialist Countries". *East European Politics and Societies* 23/4: 535–551.

Velikonja, Mitja. 2009b. *Titostalgija: Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut [Velikonja, Mitja. 2010. *Titostalgija*, prev. sa slovenačkog Branka Dimitrijević. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug].

„Vlada oživljava industrijske centre”. 2011. [http://www.b92.net/biz/vesti/srbija.php?yyyy=2011&mm=06&dd=09&nav\\_id=517847B92.net](http://www.b92.net/biz/vesti/srbija.php?yyyy=2011&mm=06&dd=09&nav_id=517847B92.net) (преузето 12. јуна 2011).

Watson, Sheila, ed. 2007. *Museums and Their Communities*. New York: Routledge.

Wright, Patrick. 1985. *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso.

Workers' living culture. At [http://www.gornjesavskimuzej.si/?page\\_id=885&lang=en](http://www.gornjesavskimuzej.si/?page_id=885&lang=en) (преузето 18. јануара 2013).

Wow, industry! At <http://www.maribor2012.eu/en/nc/project/prikaz/116561/> (преузето 18. јануара 2013).

Zagrebačka industrijska baština. 2010. <http://www.zg-ib.org> (преузето 31. јануара 2013).

„Zgodovina. Revoz”. <http://www.revoz.si/sl/inside.cp2?cid=1A97EFE5-499D-F370-5A19-8D9C5FB6A984&linkid=inside> (преузето 27. марта 2013).



КҢЫҢҒЕ,  
КҢЫҢЖЕВНОСТ

# Ратно искуство као „око” надреалистичког покрета<sup>1</sup>

Нелија Доршајт

## I.

Инсистирам на чињеници да се надреализам историјски може схватити само у вези са ратом – то јест с периодом од 1919. до 1938. – у вези са ратом из којег је потекао и, истовремено, са оним којем се вратио.<sup>2</sup>

Тако говори Андре Бретон у свом предавању „Ситуација надреализма између два рата” из 1942. године. У роману *Марс у Овну* (1939/1940) Аустријанца Александра Лернет-Холенијеа (1897–1976), аустријски резервни официр Валмоден, током војне вежбе, неочекивано се затиче на почетку похода на Пољску у Другом светском рату; последично, намеће му се стално сећање на Први светски рат, као током једног напада:

Размишљао је о последњем рату, али не тако као кад неко напросто мисли о нечему, него као да је заборавио све што се отада десило. [...] Осећао је као да његови људи од онда још леже поред њега, видео је ондашње униформе, пре свега избледело крзно оковратника, светлије него обично. Као да је нешто провидно шумгнуло и поскочило поред њега, попут сабласних кунића. И само зато што је о томе наставио да размишља, сетио се свега што се отада десило. [...] Колико је само дуго било то време, које је трајало тек двадесет једну годину, колико бескрајно дуго! Као да се отварало у успореном снимку попут цвета са небројено много латица.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nelia Dorscheid, „Das Kriegserlebnis als ‚Augeä der surrealistischen Bewegung’”, Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.), *Der Surrealismus in Deutschland(?)*: Interdisziplinäre Studien, (Münster: Universitäts- und Landesbibliothek, 2016), 141–156.

<sup>2</sup> André Breton, „Situation du surréalisme entre les deux guerres”, u *Œuvres complètes*, III, priir. Margerit Bone. (Paris, 1999), 720.

<sup>3</sup> Alexander Lernet-Holenia, *Mars im Widder* (Frankfurt, 2002), 163.

Овај одломак се наспрам Бретоновог текста односи као негатив: Бретон формулише међуратни период као поље легитимитета историјског надреализма; док је Први светски рат значио разарање вредности, што је у знатној мери било покретач надреализма након дадаизма, Други светски рат је значио како потврду тако и слабљење – дакле, у крајњој линији, пробни период – надреализма, нарочито у његовом амбивалентном односу према комунизму.

У роману, међуратни период, уочи предстојећег напада, представља најпре интервал потиснут оживљеним сећањем на Први светски рат, посредством којег протагониста на крају призива у свест оба рата: несвесна асоцијација оних „крзених оковратника“ са „сабласним кунџима“ има за сврху поновно увођење садашњости. Тиме што од тренутка тог привиђења „наставља да размишља“, открива му се „интермецо“ међуратног периода, који га је напослетку одвео у други рат. „Сабласни кунџ“ је инспирисан ратним искуством, али га он на тај начин посредно преноси у међу(!)ратни период, који се уводи као секвенца сновиђења: сновиђења услед набрајања („видео је побуне, прославе, вагоне са поломљеним стаклима, нашминкане жене“),<sup>4</sup> темпа (у „успореном снимку“), ритмичног понављања („видео је“). „Да ли то значи да су надреалисти слутили каквом се понору човек приближава, штавише, да су можда били у стању да предвиде када ће се процеп отворити?“<sup>5</sup>

Међуратни период коначно бива замењен тренутном ратном ситуацијом:

Видео је, лево од улице, стрељачки вод како надире, видео их је, сиве попут сенки, како ходају кроз јутарње сребрнасто зеленило ливаде. Ишли су нечујно, као претворени у чопор дивљачи, само допола видљив у високој трави. Били су већ на мосту. Интермецо је завршен. Опет је био рат.<sup>6</sup>

Асоцирана слика, дакле, служи као алат за уобличавање сећања: у свом сигналном дејству, она апелује на принцип реда и превазилажења, заостајући напослетку за самом собом. Оно о чему се размишља након те асоцијације представља међуратни период.

Приликом напада који следи, Валмодену, слично као „сабласни кунџи“ пре тога, такозвана оријентациона паљба служи заправо као сигнал за усмеравање пажње:

Преко падине пред њим, појавио се у ваздуху округао, црнпурасти облак. Тако значи, помисли, шрапнелски облаци су сада црни, раније су били бели или боје бресквиног цвета. Но, објаснише му да шрапнела више нема. То је била оријентациона паљба. Сад постоје само гранате. И уистину, облак је био мало другачијег облика.<sup>7</sup>

Шрапнели, Хашком конвенцијом о обичајима рата на копну проглашени незаконитим, у Другом светском рату замењени су званично одобреним гранатним ватреним оружјем – иако је њихово дејство напослетку било исто. Претходно у тексту:

Гацајући кроз воду, дочепало се супротне обале и потрчао [...] уз падину, која му је толико дуго деловала тајанствено. Попевши се на узвишицу, угледао је пред собом благо уздигнуте слободне оранице. Све је било пусто. Није видео ниједног човека. Све је испало другачије него што је очекивао. Отпочело је доба у коме ће све испасти другачије.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Ibid., 164.

<sup>5</sup> Breton, *Op. cit.*, 721.

<sup>6</sup> Lernet-Holenia, *Op. cit.*, 164.

<sup>7</sup> Ibid., str. 166.

<sup>8</sup> Ibid., str. 165.

Курт Левин у свом есеју о „ратном пејзажу“<sup>9</sup> говори о његовој „осуђености“, о „промени самог пејзажа“ при приближавању сопствене линије фронта, која ломи пејзаж. Уколико би се најистуренији положај налазио на врху брда, тада је брдо испред фронта могло да се поима још једино као „брдска форма“, док се окружење завршавало „узвишењем“ и малом ‘заравни на врху’.

Оријентациона паљба има за циљ да просторно одреди артиљеријски напад, да припреми такозвану дејствену паљбу, чија је сврха разарање, што је за Валмодена поновно „ватрено крштење“, овог пута са променљивим предзнацима и њиховим извршењем; Валмоден мисли да је оријентациона паљба већ дејствена паљба; међутим, оријентациона паљба му, с обзиром на непостојање противника, делује потпуно неповезано: „Надреализам, који је тренутно још у оквиру тих граница, опслужујући територију која се протеже између те две експлозије, прелази пут који води од одјека прве катастрофе у психичком и моралном животу до брзог схватања друге катастрофе.“<sup>10</sup>

## II.

Протагониста приповетке Мајор Добса Фридриха Георга Јингера (1950) – Штефан фон Јенши – који је већ у Првом светском рату служио у мађарској војсци, учествује сада у походу на Русију у Другом светском рату: „Нема више коња, Штефане, а то је страшно. Већ тада смо морали да се опростимо од коња и да пређемо на авионе.“<sup>11</sup> Јенши са још тројицом њих креће у патролу у „оклопном возилу“ кроз огромну шуму, „велику попут Мађарске“,<sup>12</sup> очишћену од руске војске, али у којој местимично има партизана. Противно очекивањима, не наилазе ни на противника ни на минска поља. Возећи се ноћу назад, један од мушкараца, Јеншијев пријатељ мајор Добса, скреће Јеншију пажњу на то да је возач скренуо с пута. Јенши је, међутим, убеђен да су на правом путу и указује Добси на свој инстинкт, већ потврђен у заједничким ратним доживљајима, иако га Добсина сумња узнемирује: „Осетио се сада врло усамљен, а ни шума ни ноћ ни неизвесност пута нису били то што га је тиштало; осећао је као да је наступило неко дубље отуђење.“<sup>13</sup> Добса и даље наваљује на њега:

<sup>9</sup> Kurt Lewin, "Kriegslandschaft", u Jörg Dünne, Stephan Günzel (prir.) Raumtheorie (Frankfurt, 2006), 131.

<sup>10</sup> Breton, Op. cit., 713.

<sup>11</sup> Friedrich Georg Jünger, "Major Dobsa", u Erzählungen I (Stuttgart, 1978), 133.

<sup>12</sup> Ibid., str. 134.

<sup>13</sup> Ibid., str. 140.

<sup>14</sup> Ibid., str. 141.

Штефане, вероватно нећеш у то да поверујеш, али треба само да покушаш да додирнеш нашег возача Брајнера за раме. Приметићеш онда да ту уопште нема рамена, да додирујеш ваздух, да пролазиш руком кроз ваздух. Тада ћеш видети да нас вози мртвац.<sup>14</sup>

Јенши мисли да је мајор склизнуо у лудило и одлучује да га пријави следећег дана. Возило напоследку безбедно стиже у штаб, а Добса поспан испада из њега. Сутрадан га Јенши испитује о претходној ноћи:

„Размисли о путу и о нашем разговору.“ „Ма, шта то трабуњаш?“, повика мајор смејући се. „Зар се више не сећаш да сам целим путем у повратку спавао?“ „Тачно“, одговори му Јенши, не скидајући поглед са њега. „Спавао си.“ „А ти си сањао“, повика мајор смејући се. „Крајње је време да се пробудиш [...]“<sup>15</sup>

Јеншијево „дубље отуђење“ не односи се само на пријатеља – он радије покушава да отуђење одагна тако што пријатеља категорише као лудог – већ и на његов сопствени доживљај.

Да ли се можда стидим да направим тај покрет зато што је сувишан и смешан? [...]. Више не знам ни да ли је тај фантом игра моје маште или сам то ја сам.<sup>16</sup>

Јенши се плаши и тог најмањег покрета, мање из страха од мртваца, више из страха од тога да ће му покрет потврдити фантазмагорију сопствене егзистенције и открити оно дубље. – Тада је „схватио да је разум нешто танано, нежно и рањиво, да непосредно под њим, на растојању које се не може измерити, лежи нешто ужасно и у потаји чека да буде ослобођено.“<sup>17</sup> Он остаје у „опречности између менталне представе и чулног опажања, иако и једно и друго произлази из дисоцијације једне једине аутентичне способности [...], способности која би могла да спасе човека уколико њоме опет овлада.“<sup>18</sup>

Двојица војника, на самом крају, чувају ноћу наизменично један другог док спавају и сањају. Неколико дана касније, међутим, Добсин тенк бива погођен и у пламену он у њему умире – покрет из сновиђења је, у складу са снагом приповедачке форме, очигледно приведен крају.

Јеншијева реакција, међутим, више није формулисана. Јенши је одавно предузео кораке тиме што наредног јутра Добсу није био пријавио и што је наставио да прописно извршава своју дужност. Јеншијево осећање шока се, међутим, разазнаје у томе што „није скидао поглед“ са Добсе: није само онај други сањао, већ и он сам, или само он, он који је још увек жив. То осциловање између сна и реалности, сећања и садашњости, као у наведеном примеру узајамног чувања сна, заправо је Јеншијев доживљај рата: „Али можда се ствари никад не подударају, како креативност не би заспала“,<sup>19</sup> каже Карл Ајнштајн у Бебукину (1906–1909). Бебукин износи тај став након излагања свог ментора Бема. Основни принцип гласи: избегавајте равнотежу.

Као што видите, моја сребрна лобања је асиметрична. Ту лежи моја продуктивност. Кроз комбинације које се стално мењају губите злосрећно памћење ствари и непријатну склоност ка оном што је коначно. Што се до сада нисте усуђивали да мислите. Свет је средство мишљења. Није реч о спознаји, то је фантастична таутологија. Овде је реч о мишљењу, мишљењу. [...] Генији никад не делају, или то чине само привидно. Њихов циљ је мисао, нова, најновија мисао.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 143.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Breton, *Op. cit.*, 723.

<sup>19</sup> Carl Einstein, *Bebuquin* (Stuttgart, 1995), 40.

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 10.

Ова инконгруенција мисли, „стављена у покрет“, која онемогућава оно коначно, није Добсин циљ, напротив, она условљава тренутни потрес његовог самопоуздања, тренутак шока (који се, као што ће се тек показати, у Лернет-Холенијином Барону Баги претвара у трауму), у којем себе доживљава као виновника – као сањара – и као оног који дела – који се не плаши спољне опасности: „У начину на који је Јенши до тада водио свој живот, са лакоћом и без муке, огледала се не непромишљеност, већ сигурност, поуздање, ни на чему засновано и управо зато неуништиво.“<sup>21</sup> Та сигурност покрета показале се у „случајности“ као суштински елемент надреализма.

Мисли, не, оне нису саме себи сврха, оне вреде док су у покрету; али, могу ли мисли да покрећу; о, оне фиксирају, оне закуцавају исувише чврсто, оне конзервирају и самог револуционара. Сlike су дела очију, и једном сликом није све речено, али једна мисао се стално претвара да је исцрпила цео след, и паралише.<sup>22</sup>

Значај Ајнштајновог Бебукина за каснији надреализам огледа се у његовој потенцији као полигона за нове, још неоптерећене моделе духа, који се тек на крају романа завршавају као визија терора. Њему успева да ток мисли стално гура напред, без потребе да проверава било који појам и не обазире се, дакле, на губитке. Та слобода мишљења омогућава напослетку преимућство слике наспрам мотивишућих мисли, као њихов стални плод: „дела очију“.

У бити подстицајна мисао, међутим, овде потпада под сумњу да се након станке нуди као пожељни крајњи резултат мисли у покрету. Било би погрешно ово уопште узети у обзир као могућност, мисао то може једино да симулира (и да у томе, међутим, буде прихваћена), јер није у складу са сврхом, чије је средство: са сталним кретањем мисли.

Слика се ни не претвара да то захтева, на првом месту, „она не може све да каже“ – што је њена заслуга, трећа по реду.

<sup>21</sup> Jünger, Op. cit, 142.

<sup>22</sup> Ibid., 36.

<sup>23</sup> Andre Breton: „Prvi manifest nadrealizma“ (1924); André Breton, „Manifeste du surréalisme“, u *Œuvres complètes, I, prir.* Marguerite Bonnet (Paris, 1988), 324. [Up. „Manifest nadrealizma“, prev. Lela Matović u Andre Breton, *Nada + Manifest nadrealizma* (Beograd: Kontrast, 2018), 164. – Prim. prev.]

<sup>24</sup> Наведено у преводу Леле Матић, Breton, *Nav. delo*, 164.

<sup>25</sup> Isto..

Грешка би, сходно томе, била у томе да се тежи коначности покрета – мисао, међутим, управо то чини својом иманентном сугестијом. У томе јој се, међутим, мора наћи оправдање, и ту на сцену ступа надреалистичка поетика, која се одваја од Ајнштајна, који ју је претходно одредио, надахнута естетиком Пјера Ревердија, који је Бретона подстакао „да последице сматра узроцима“.<sup>23</sup>

„Слика је чиста креација духа. Њу не може родити неко поређење већ зближавање двеју мање-више удаљених реалности.

Што удаљенији и вернији буду односи двеју зближених реалности, утолико ће слика бити јача и утолико више ће имати емотивне и поетске стварности... итд.“<sup>24</sup>

Бретон је на овом месту (у процесу поетизације) најпре морао да застане – „али је слика од мене бежала“<sup>25</sup> – тек касније, на прелазу у сан, две по могућству међусобно удаљене и у тој удаљености нарочито верне слике, спајају му се у једну слику „органског

карактера<sup>26</sup>. Он је најпре схвата као реченицу „која је лупала у окно“<sup>27</sup>. Попут сликара, каже Бретон, у складу са својом професијом, приказање је – такорећи без шава – пренео у слику. Међутим, последично се и њему реченица приказује као „слика доста ретког типа“<sup>28</sup>.

Бретон се тако најпре осећа као и војник Јенши, који је у тренутку инконгруенције мисли био анимиран да направи покрет и додирне возача, али покрет није могао да спроведе, ма колико да је он – „у сну“ – деловао природан: остао је непокретан, „укоченог погледа“.

Бретон – преко Ревердијевих „сибилинских“<sup>29</sup> речи – открива такорећи сибилинску инконгруенцију мисли, која га, тиме што напушта своје полазиште, води до конгруенције истих тих мисли. Тако настаје слика; али слика, од слике до слике – не след мисли – значи сâм надреалистички покрет: подударане различитости у различитом.

Отада Бретону успева да се усуди на одважност покрета: одважност да се одрекне разума и самоконтроле као илузије, у корист непосредне произвољности слика.

„Стид“ због „покрета“, због тога што је он може бити „сувишан и смешан“, Бретону је био стран, али он дели Јеншијево размишљање: „Не знам више ни да ли је тај фантом игра моје маште или сам то ја сâм.“ Оно га, међутим, не плаши, већ за њега пре представља тријумф надреалистичког покрета: „Qui suis-je?“<sup>30</sup>

### III.

У Јингеровом роману *Први корак* (1954) многобројни, више издиференцирани него индивидуализовани протагонисти, претежно војници аустроугарске војске у беспућима источног фронта, тачније Галиције, круже око следећег питања:

Ко се још није запањио кад је стао испред огледала? [...] То и јеси и ниси ти. [...] Када си онда онај који јеси?<sup>31</sup>

Ово представља напредак у надреалистички одређеном поимању наспрам Бебукиновог патничког кантијанизма: „Ја сам огледало, непокретна бара која блиста под гасним лампама, пружајући одраз. Али, да ли се огледало икада огледало?“<sup>32</sup>

Насупрот свом старијем брату Ернсту, са којим је био симбиотски повезан, Фридрих Георг Јингер на фронту је провео отприлике две недеље, најпре на Соми, потом у Лангемарку, где је након само неколико часова борбе био тешко рањен и након тога проглашен неспособним за рат. Утолико више изненађује његов начин књижевне обраде ратних доживљаја. Рат се поново појављује од 1920. у његовим песмама строге форме, у тону његових националистичких и према технологији критичких списа, док у својим приповеткама – као и у првом од трију романа – *Први корак* – приказује ратно искуство тек након Другог светског рата.

<sup>26</sup> Nav. delo, 165.

<sup>27</sup> Isto..

<sup>28</sup> Isto..

<sup>29</sup> Nav. delo, 164.

<sup>30</sup> Andre Breton, *Nadja*, u *Œuvres complètes*, I. prir. Marguerite Bonnet (Paris, 1988), 647. [Up. Breton, *Nada*, prev. Jelena Novaković, u Nav. delo, 27. – Прим. прев.]

<sup>31</sup> Friedrich Georg Jünger, *Der erste Gang* (Frankfurt a.M., 1982), 161.

<sup>32</sup> Einstein, *Op. cit.*, 4

Занимљиво је да он ратна дешавања приказује пре свега из визууре аустроугарских војника на источном фронту, што је накнадно са својим братом интерпретирао као опцију судбине која им је била одбојна: „Можда би онда [Ернст Јингер] морао на истоку да се бори против њему потпуно страног противника, а не против Француза и Енглеза у Фландрији.”<sup>33</sup> – „Истоку није припадао, на том простору је био незаштићен.”<sup>34</sup>

Ширина пејзажа, грубо испресецаног планинама или мочваром и са тим повезан доживљај времена; мешавина нација; ратовање у покрету; противник као велика непознаница, последице фебруарске револуције 1917 – то су услови на источном фронту. За Галицију је важило:

Иако су се аустроугарске групе налазиле на унутрашњој линији, постојала је стална опасност од опкољавања. Једина предност у томе је било наводно споро напредовање Руса. Руске армије су, међутим, могле да одступе у беспуће простора, што је аустроугарским трупама, због Карпата у њиховој позадини, било ускраћено [...].<sup>35</sup>

„Куда? На исток. И куда још? То нико није знао [...]”<sup>36</sup>

Томе се придодаје и утисак једне оностране, будући „заостале” провинције, исцрпљене заостреним националним супротностима, што је приказано у мотивима сна и живог мртваца, који се могу наћи већ у Војничковој причи (1896) и Коњаниковој причи (1898) Хуга фон Хофманстала, и касније у Румунском дневнику (1924) Ханса Каросе и Луталици између два света (1917) Валтера Флекса – који такође формулишу поетику источног фронта.

У књизи Елијаса Канетија Маса и моћ (1960) каже се о самом рату: „Желимо бити већа маса живих. Али, желимо да на противничкој страни буде већа гомила мртвих.”<sup>37</sup> Реч је о „двострукој статистици”, потенцираној у „двоструким масама” модерног рата. Непријатељ служи као „одводник смрти”: човек „жели предухитрити смрт и дјелује у маси”, избегавајући тако застрашујућу индивидуалну смрт. „Све док траје рат, човек мора остати у маси; и чим више није у маси, рат је заправо окончан.”<sup>38</sup> Маса руске војске у повлачењу, растркана тада као и касније, током Револуције, гони супарничку војску у отворени простор; тај ход у неизвесност јесте окосница и кључна тачка поетике Фридриха Георга Јингера. Ернст Јингер говори о томе да је он „фазу након трећег падања у сан пред јутро, ону која је са собом носила најинтензивније доживљаје” означавао као „трећи корак”<sup>39</sup>.

Семантички гледано, „корак” се креће од појединачног корака до продуженог кретања „путем”, све до корака одређеног садржаја. „Да је упоредио свој ход и ток својих мисли, вероватно би приметио да у њима лежи подударност.”<sup>40</sup> „Дотицала га је тајанствена истовременост догађања и њихова различитост.”<sup>41</sup>

<sup>33</sup> Jörg Magenau, *Brüder unterm Sternenzelt. Friedrich Georg und Ernst Jünger. Eine Biographie* (Stuttgart, 2012), 39.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 183.

<sup>35</sup> Rudolf Jerabek, „Galizien”, u Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz (прir.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg* (Paderborn, 2009), 516

<sup>36</sup> Jünger, *Op. cit.*, 6.

<sup>37</sup> Elias Canetti, *Masse und Macht* (Frankfurt a.M., 2003), 77. [Nav. prema: Elijas Kaneti, *Masa i моћ*, прев. Јасенка Планинц (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske), 56. – Prim. прев.]

<sup>38</sup> *Nav. delo*, 60.

<sup>39</sup> Magenau, *Op. cit.*, 212.

<sup>40</sup> Jünger, *Op. cit.*, 48.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 35.

Тај „корак” почива на оном бретоновском одустајању од свог гледишта.<sup>42</sup>

Можда је, помисли тада Урсперг, погрешно све што мислимо – не превара, већ нужно погрешно, гледано са сваког места на коме нисмо. Постоји ли, међутим, такво место? И ако би постојало, да ли би нас се тицало?<sup>43</sup>

И то место, место „на коме нисмо”, заснива се на покушају тврдње Јингеровог протагонисте: „Шта нама значи неки пејзаж, на првом месту? Простор чије стратешке и тактичке могућности примене проверавамо.”<sup>44</sup> Према Левину, на „ратном маршу”, „граница се по правилу помера испрекидано у односу на човека, час у чешћим али малим, час у кратким али великим трзајима”, а са њом се „померају 'опасне тачке', нове се стварају, а старе нестају.”<sup>45</sup> „Надиремо, али тај продор нам је стран. Странци смо једни другима и страни смо себи самима кад размишљамо о продору.”<sup>46</sup>

Подофицир Белман посматра каплара Штајнера, забринут за његово психичко стање – и он недуго затим уистину одузима себи живот:

Где је отишао каплар? Његов ров се налазио око педесет метара удаљен од Белмановог, али он није отишао ка рову, већ је обишао око њега. [...] Све је било јасно, исувише јасно [...]. Јасноћа је повезаност. Исувише јасно је када оно појединачно и засебно иступи из те повезаности и наруши је.<sup>47</sup>

Самоубица напушта повезаност, прелазећи у „исувише јасну” слику, по чему је сличан капетану Венту, оболелом од маларије:

Постоје стања изнурености, превеликог напрезања, у којима смо веома будни. Тада смо будни испод и изнад умора. Постоји исцрпљеност која појачава јасно размишљање. [...] Могу ли мисли истовремено да буду цветови, и то онакви какве никад нисам видео? [...] Када грозница расте, мисли почињу самостално да круже. Нису више повезане. Везе се успостављају лако, тако лако, као да више не учествујемо у њиховом спајању. Њихов исход, њихова нова повезаност премешта се на место над којим немамо много моћи. Сlike се смењују брже.<sup>48</sup>

Та поетика Бретонове „изречене мисли” формулисана је у роману више пута:

Синуло му је да је рат дешавање приликом којег су ослобођене силе. Зато у временима у којима су деловале спутане силе велика средства за рат нису могла да се ослободе. Из ког су разлога, размишљао је, могле сада да се ослободе такве чудовишне силе за рат? Не због рата, већ због тога што се свега ослобађамо. Тамо где расте покрет, расте неминовно и потрошња. Јак покрет и јака потрошња су једно. Назив за то је рат. [...] Рат је имао формативну снагу и моћ, која је настајала тамо где је уништавање било најјаче.<sup>49</sup>

<sup>42</sup> Breton, *Nav. delo*, 164.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 253.

<sup>45</sup> Lewin, *Op. cit.*, 132.

<sup>46</sup> Jünger, *Op. cit.*, 26

<sup>47</sup> *Ibid.*, 131 i dalje.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 142; 143; 144

<sup>49</sup> *Ibid.*, 161.

#### IV.

Барон Баге у Лернет-Холенијиној истоименој приповеци (1936) доживљава на својој кожи покрет који Фон Јенши није учинио: као једини преживели, након битке се буди из несвести која траје тек неколико секунди и схвата да су претходно описана дешавања била сновиђења: вишедневни марш кроз пусти пејзаж у загриженој потрази за руским непријатељем; битка је била победничка. Тренутак његовог буђења је притом оно Бретоново „духовно полазиште” „са кога се живот и смрт, реално и имагинарно, прошло и будуће, изрециво и неизрециво, горе и доле више не поимају као противречности”. То је она „дубока жудња” „која ће једном бити препозната као супстанца надреализма”,<sup>50</sup> „способност која би, уколико њоме овлада, могла да спаси човека.”<sup>51</sup>

Бретон сматра: „Људски дух је изгледа тако саздан да у тренуцима кад су опруге живота затегнуте до пуцања очигледно ужива у парадоксалном одахнућу”.<sup>52</sup> „Јер”, каже Барон Баге,

У екстремним случајевима, људски мозак и нерви су одједном у стању да раде интензитетом који је хиљаду пута већи од оног свакодневног, испуњавајући нас тако осећајем готово божанских способности.<sup>53</sup>

Тај „екстремни случај” у исти мах је и моменат успостављања трауме, враћања: „Јер заправо [...] у дубини бића сан ми је још стварност, а стварност само као сан.”<sup>54</sup>

Шта је стварно? Помисли он. [...] Дефиниције које је о томе читао нису га задовољавале. Стварно је очито оно што делује. Али шта делује, а шта не? Зар нестварно такође не делује? Зар се може одговорити на питање, ако нису били замишљени и онај који пита и онај који одговара? [...] На листу папира који је држао у руци било је оштрим, сигурним потезима нацртано уво, само једно уво, како хода на две ноге.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Breton, "Situation du surréalisme...", *Op. cit.*, 722 i dalje.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, 723.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, 724.

<sup>53</sup> Alexander Lernet-Holenia, "Der Baron Bagge", u *Mayerling* (Hamburg/Wien, 1960), 67 i dalje.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>55</sup> Jünger, *Op. cit.*, 203.

<sup>56</sup> Friedrich Georg Jünger, *Sprache und Denken* (Frankfurt a.M., 1962), 159.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>58</sup> *Ibid.*

Бретон ће поступак „изречене мисли” пронаћи у психоаналитичкој терапији ратних инвалида; код Јингера се то исто налази у премиси да „мишљење шири своје подручје у језику”<sup>56</sup>, изнетој у његовом есеју *Језик и мишљење*: „Шта ако би мислећи субјект и сам био приказа и нека врста представе која има представе?” Тим „тешким”, „апсурдним” „околностима”<sup>57</sup> Јирген пак ставља нешто насупрот:

Ми немамо представу представе докле год смо делатни, док радимо и крећемо се. Приликом представе да стојим испред представе дрвета, јединство се укида. Нешто се гура између, нешто што раздваја и посредује. Уколико се то деси, престаје ритам мог покрета; почињем да га посматрам.<sup>58</sup>

Овде се указује кључ надреалистичког покрета, који ех negativo произилази из доживљаја рата – како би потом био развијен и поетизован да превазиђе себе самог – као контраинјекција. Ничија земља рововског рата и источног фронта, ново оружје и болно напрезање свих чула, психичка и неуролошка оштећења која су из тога резултирала, као код оболелих од ратног тремора, „огледају се“ у колажу, у *écriture automatique*, у естетизацији патње, у експлоатисању сна, екстазе, предосећања смрти, перверзије. У приказивању доживљаја рата примењују се, дакле, надреални поступци, а у међувремену то диктира сам надреални поступак. То све заједно резултира оном надреалистичком, меандрирајућом (и трагичном) стратегијом, која се толико снажно опире категоризацији, а помоћу које се могу описати пропаст аустроугарске монархије или потискивање источног фронта из колективног сећања, у сврху преиспитивања немачко-аустријских (послератних) стварности.<sup>59</sup>

„Ја јесам и нисам, била је тачнија реченица.“<sup>60</sup>

<sup>59</sup> В. о томе Томас Ф. Шнајдер: „Нестанак источног фронта у Првом светском рату из немачког културног сећања неодвојиво је повезан са припремама за наредни светски рат.“ Thomas F. Schneider, „Nach Rußland. Da ist ja kein Krieg mehr.“ Vom Verschwinden der Ostfront aus dem deutschen Gedächtnis“, u Bernhard Bachinger, Wolfram Dornik (прir.), *Jenseits des Schützengrabens. Der Erste Weltkrieg im Osten: Erfahrung – Wahrnehmung – Kontext* (Innsbruck, Wien, Bozen, 2013), 450.

<sup>60</sup> Jünger, *Der erste Gang*, 181.

# „Можда је било боље изгубити част“:

Скривени ходници историје у делима Ерика Вијара

Милош Алексић, Народна библиотека Бор

Да ли се књиге о историји могу писати на другачији, занимљивији и иновативан начин? Како изаћи из крутих академских оквира историографије, а истовремено не прекидати везу са историјским изворима епохе о којој се пише? Какав је данас однос између историје и књижевности и колико слободе писаца може себи допустити а да при томе не доведе у питање утемељеност свог исказа на историјским чињеницама? Да ли оне болне, помало заборављене а донекле и забрањене теме кроз књижевна дела лакше налазе свој пут до већег броја заинтересованих читалаца? И на крају, како уверљиво представити саставне делове скривених механизма моћи који одређују кретање историје?

Одговоре на ова питања, барем делимичне, можемо пронаћи у делима Ерика Вијара, француског писца, филмског сценаристе и редитеља рођеног у Лиону 1968. године. У свом књижевном стваралаштву – у романима *Конкистадори*, 14. јул, *Туга земље: прича о Бафало Билу Кодију*, *Битка за Запад*, *Конго* – Вијар се увек бави прошлошћу. Последње три Вијарове књиге објављене су и у Србији, у издању Академске књиге и у преводу Мелите Лого-Милутиновић (*Дневни ред [L'ordre du jour]* 2018; *Рат сиромашних [La guerre des pauvres]* 2022; *Частан излаз [Une sortie honorable]* 2023). На инсистирање аутора, у поднаслову ових књига наглашено је да је реч о хроникама, тако да читаоци на самом почетку треба да имају на уму да је све написано засновано на стварним историјским збивањима и личностима.

*Дневни ред*, за који је Вијар добио Гонкурову награду 2017. године, бави се увек актуелном и интригантном темом успона нацизма, посматрајући овај феномен у контексту конкретног историјског догађаја – немачке анексије Аустрије, до које је дошло марта 1938. године. Хронолошки оквир у којем је смештена радња, уз мања одступања, чине године 1933–1938. Предуслови јачања нацизма описани су у уводном поглављу, приказом тајног договора Хитлера и Геринга са двадесет четворицом најбогатијих и најугледнијих немачких индустријалаца, „високим клером тешке индустрије”, који се збио у фебруару 1933. године. На дневном реду састанка налази се финансијска подршка коју ће они пружити нацистима у замену за економске повластице њиховим

компанијама у годинама које следе. Крајња консеквенца ове политичко-финансијске завере, коју читалац полако наслућује, јесте употреба бесплатне, робовске радне снаге из концетрационих логора, која је довела до масовног страдања услед рада у нехуманим условима. Вијар инсистира на томе да личности односно ликове који присуствују овом договору посматрамо само као маске, иза којих се крију свима нама добро знана имена („Вајер“, „IG Farben“, „Simens“, „Varta“, „Alijanc“ итд.), која нас и даље окружују. „Ма, ко су сви ови људи“, питаће је којим је насловљено последње поглавље, а које је себи пред смрт поставио Густав Круп, власник највеће немачке челичане, док му се у тренутку бунила приказује колона логораша, која се креће ка њему, излазећи из таме његове немирне савести.<sup>1</sup>

У свом наредном делу, *Рату сиромашних*, Вијар се окреће нешто даљој прошлости и описује живот, уверења, стремљења и смрт Томаса Минцера, немачког теолога, верског и друштвеног реформатора и вође устанка из прве половине 16. века. Кроз његов лик, као и кроз деловање његових идејних претходника (Џон Виклиф, Џон Бол, Вот Тајлер, Јан Хус), приказана је универзална тежња ка слободи и друштвеној једнакости, својствена људима у различитим епохама и просторима. Последње реченице овог романа читају се и као својеврстан увод у Вијарово наредно дело, у коме ће они „убоги и сироти“ (вијетнамски народ) извојевати победу: „Младост нема краја, тајна наше једнакости је бесмртна, а самоћа неизрецива. Мучеништво је замка за потлачене, пожељна је само победа. Причаћу о њој.”

Частан излаз настао је као плод ауторовог вишегодишњег проучавања француске колонијалне власти у Индокини, која га је дубоко заинтересовала. Узроци дугог рата (1946–1975) који су Француска и САД тамо водиле, откривају нам се већ на самом почетку књиге. Опис економског израбљивање и суровог поступања према локалном становништву на Мишленовој плантажи каучука преузети су из једног извештаја инспектора рада. Према речима самог аутора, није измишљено ни једно једино слово, само је језик колонијалне бирократије замењен књижевним изразом.<sup>2</sup> Својој, стиче се утисак, омиљеној теми, савезу политичких елита и капитала, Вијар се враћа и у овој књизи. Проучавањем финансијских извештаја париских банака дошао је до открића да су у години француског пораза у Индокини (1955), банке које су пословале у тамошњим колонијама оствариле рекордан профит. Хроника се завршава описом паничног повлачење последњих војника и дипломата из западних земаља са крова америчке амбасаде у Сајгону 1975. године. Њихови покушаји да сачувају живот хватајући конопце који висе са хеликоптера у лету симболизују потпуни неуспех колонијалне и империјалистичке политике коју су водиле Француска и САД и размере трагедије до које је она довела. Сажети закључак не оставља места сумњи. Жртве су биле узалудне, рат је могао бити избегнут или барем ублажен, а одговорност и кривицу сноси једна страна: „Каква апокалиптична атмосфера, какав слом! За смешну наду у частан излаз било је потребно тридесет година и неколико милона погинулих, а ево како се све завршава!

<sup>1</sup> Овај је роман изазвао интересовање више домаћих књижевних критичара. Опширније су о њему писали: Драган Бабић, „Никада не падамо двапут у исту провалију”, *Летопис Матице српске* год. 196, књ. 506, бр. 3 (2020): 371–375; Ђорђо Сладоје, „Трагична баналност историје”, *Траг* год. 18, бр. 61 (2020): 135–138; Srđan Srđić, „Gnusoba, njom samom”, *Polja* год. 64, бр. 516 (2020): 211–214.

<sup>2</sup> Erik Vijar, Anđelka Cvijić, „Svakog dana, sve više, moćnici sveta nam prete – naša je sloboda sve manja, topi se”, *Danas* (16. 9. 2023).

Тридесет година за такав силазак са сцене. Можда је било боље изгубити част."

Користећи разноврсну грађу при писању својих дела (мемоари, историјски уџбеници, фотографије, филмови, стенографске белешке са скупштинских заседања, финансијски извештаји, записници састанака, верски текстове и друго), аутор успева да ове разбацане делове слагалице уклопи у складну композицију, градећи притом особен наратив о прошлости, док историјске личности овим поступком добијају нову улогу, постајући сада књижевни јунаци.

Вијарова проза креће се танком линијом која раздваја историју и фикцију, слику стварности засновану на чињеницама допуњује измаштаним, суптилним и сугестивним детаљима, који не доводе у питање истинитост изреченог, већ само уносе светлост у затамњене кутке историје, показујући читаоцу где да усмери своју пажњу. Документаристички метод вешто је спојен са префињеним књижевним изразом у описивању оних добро познатих, али и ширем кругу читалаца мање знаних повесних збивања. Стиче се утисак да наратор све време присуствује догађајима које описује, као да стоји изнад ликова и помно записује све што они раде и говоре. Заједно са приповедачем улазимо у свет иза закључаних врата где је приступ дозвољен само одабранима. Обилазимо скривене ходнике скупштинских здања, сеновите вртове аристократских породица, канцеларије банака, што читаоца на непосредан и присан начин повезује са светом прошлости. Вешто прескаче временске и просторне раздаљине у току приповедања и на тај начин успева да одабере оне догађаје који се на најбољи начин уклапају у нит приче. Неретко се непосредно обраћа читаоцима увлачећи и њих у ток приповести и тиме гради нераскидиву везу између прошлих времена и садашњег тренутка.

Сва три романа су обимом кратка, подељена на десетак поглавља, при чему су сами наслови поглавља пуни значења и садрже кључ за читање и разумевање написаног („Тајни састанак", „Маске", „Како не донети одлуку", „Бог и народ говоре истим језиком", „Устанак обичног човека", „Како се наше славне битке претварају у Деоничарска друштва", „Meet the press", „Управни одбор"). Писани су сведеним и концизним стилем, уз мноштво ироније, сарказма и цинизма. Задивљује умеће да се каже толико пуно у само пар реченица или пасуса. Теме су провокативне, актуелне и наводе на полемику и даље истраживање (колонијализам, колаборација, идеологије, борба за једнакост људи, савез политике и капитала, друштвене елите и слично). Ова дела могу се читати и као политичка сатира чија је оштрица уперена против оних најмоћнијих, приказујући их као као сасвим обичне људе, склоне грешкама и погрешном расуђивању, а углавном као особе потпуно недорасле тешком задатку који је пред њих постављен. Ауторове симпатије су приметно на страни оних потлачених, поробљених и са тим у вези имамо одсуство позитивних ликова, изузев колективних јунака (вијетнамски сељаци, жртве нацизма, Минцерови устаници итд). Њихове ретке и краткотрајне победе за тренутак читаоцу враћају наду у могућност промене неправедног света, али нас сâм аутор брзо враћа главном току излагања у коме преовладава песимистичан поглед на историјски развој људског друштва као и на саму природу човека уопште.

Средишње место припада језику, прецизније начину изражавања главних ликова, идејама и идеологијама које се њиме заступају, испразним, обмањујућим и заморним говорима политичке елите, суштини ствари која се скрива иза изговорених речи, али и

ономе што је остало прећутано. Навешћемо само неколико примера.

Претерана попустљивост Велике Британије према Немачкој, упадљива учтивост енглеске аристократије у опхођењу са нацистима, „чопором разбојника и криминалаца“, привукле су пажњу аутора у Дневном реду. Да ли је посредни класни презир, постојање заједничких интереса или пословична енглеска уздржаност и незаинтересованост за догађаје изван њихове сфере утицаја? Истог дана када су трупе Вермахта окупирале Аустрију, у дому британског премијера Невила Чемберлена приређен је опроштајни ручак за немачког амбасадора у Лондону Јоакима фон Рибентропа. Преузевши овај одломак из Черчилових мемоара, Вијар нам описује пријатно проведено поподне, уз разговоре о кувању, вину и тенису, без иједног помена велике драме која се истовремено одиграва.

Већ познате идеје, остварене у погрешном тренутку и на иницијативу не баш разумних глава, попут Хитлерове, неминовно воде у катастрофу. Једно од темељних начела нацизма, учење о недостатку „животног простора“ за немачки народ, обесмишљено је и изложено подсмеху у само неколико реченица: „Ствар је у томе што је у Немачкој превише тесно, а будући да су човекове жеље буре без дна, да се глава увек окреће ка замагљеним хоризонтима, и да трунчица мегаломаније у параноидним поремећајима чини рђав пут још привлачнијим, након Хердерових бунцања и Фихтеових говора, од времена Хегеловог величања духа народа и Шелинговог сна о заједништву срдаца, појам животног простора није представљао новину.“

Рушење ауторитета цркве и потискивање латинског језика до којег долази крајем средњег века услед превођења Светог писма на народне језике сажето је описано, уз дозу ироније и цинизма, у следећем пасусу из Рата сиромашних: „Тад крећу да пљуште буле. Папа се љути, а кад се папа љути, пљуште буле. Превести Вулгату на енглески, какав ужас! Данас је свако упутство на енглеском, енглески се говори свуда, на железничким станицама, у великим предузећима и на аеродромима, енглески је језик робе, а роба је данас бог. Али у оно време, везе за преседање најављиване су на латинском, док је енглески остајао језик крпара, војничина. А ево где Џон преводи Вулгату, узвишени латински Светог Јеронима, на *british*, језичку папазјанију за балванчине.“

Туристички водич из 1923. године намењен Французима који су планирали своје путовање у Индокину садржао је, између осталог, речник основних речи и израза. Овај минимални вокабулар састојао се искључиво од наредби, откривајући нам колонијалне односе моћи и потчињености између француских господара наспрам анамских<sup>3</sup> слугу и робова. Избијање сукоба у Индокини изазвало је узнемиреност и комешање међу политичарима у Француској. Уследиле су дуге и углавном безидејне расправе међу посланицима чију нам атмосферу аутор преноси у неколико поглавља служећи се записницима са скупштинских заседања. Иза свих високопарних говора о величини Француске, комунистичкој претњи, економској стабилности, крије се немогућност сагледавања истине и избегавање одговорности за оно што следи. Рат је већ изгубљен, а нико није имао смелости да то јавно изговори. Гласови појединаца који су то покушали утишани су складним сагласјем већине. Улазак САД у рат описан је кроз трагикомичну епизоду у којој главну улогу игра француски генерал Де Латр. Задатак

<sup>3</sup> Француски протекторат Анам обухватао је средишњи део данашњег Вијетнама, а био је и у саставу Француске Индокине од 1887. до 1948.

који се пред њим налази чини се нерешивим. Потребно је да својим гостовањем на телевизији убеди америчку јавност у неопходност интервенције САД. И све би то имало неког смисла да он то не чини на лошем енглеском језику: „Мора да су се амерички гледаоци згранули. Ово је неки виц, шала! Чак и волапик говори двадесет особа на свету, али Де Латров енглески има једног јединог говорника, самог генерала. И ево где се он у директном преносу обраћа америчкој публици од десет милиона”. Генералов труд је беспредметан и сувишан, све је само представа, а одлука је већ донета.

На крају, нама као читаоцима, док уживамо у беспрекорном стилу и проширујемо своја сазнања читајући његова дела, једино преостаје нада да ток историје може кренути у неком новом смеру, супротном од гледишта Ерика Вијара.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бабић, Драган. „Никада не падамо двапут у исту провалију”. *Летопис Матице српске* год. 196, књ. 506, бр. 3 (2020): 371–375. [https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis\\_506\\_3/18%20Babic.pdf](https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_506_3/18%20Babic.pdf)

2. Viјar, Erik i Anđelka Cvijić. „Svakog dana, sve više, moćnici sveta nam prete – naša je sloboda sve manja, topi se”. *Danas*. 16. 9. 2023. <https://www.danas.rs/kultura/intervju-erik-vijar-svakog-dana-sve-vise-mocnici-sveta-nam-prete-nasa-je-sloboda-sve-manja-topi-se/>

3. Viјar, Erik i Mića Vujičić. „Književnost poništava fikciju vlasti i moći”. *NIN* br. 3780 (8. jun 2023): 32–33.

4. „Сладоје, Ђорђе. „Трагична баналност историје”. *Траг* год. 16, бр. 61 (2020): 135–138. <https://www.bibliotekavrbas.org/izdavastvo/casopis-trag/60-trag-61/file>

5. Srđić, Srđan. „Gnusoba, njom samom”. *Polja* god. 64, br. 516 (2019): 211–214. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2019/05/Polja-516-internet-211-214.pdf>







НА НАШОЈ

СТАЗИ



# Радни логори Борског рудника између стварности и пропаганде

Радиша Драгићевић, Зајечар

Аналогно томе да се први напад на Краљевину Југославију у Другом светском рату није десио 6. априла 1941, када је бомбардован Београд, већ 5. новембра 1940, када је бомбардован Битољ, може се рећи да окупација Борског рудника није почела уласком немачких трупа у априлу 1941, већ знатно раније. Иако је, по уласку немачких трупа у Париз, 26. јуна 1940. Немачка именовала др Кунца за комесара у управи Француског друштва Борског рудника (у даљем тексту: ФДБР), а Франца Нојхаузена за повереника у Југославији и тако почела пуну контролу над рудником, колаборациона француска влада на челу са маршалом Петеном одбила је да то прихвати, позивајући се на међународно право. Немци су ипак 3. фебруара 1941. званично откупили већину акција, и то новцем који је стигао из пореза наметнутог окупираној Француској, на име трошкова за издржавање немачких трупа на тлу Француске.<sup>1</sup>

Међутим, и пре напада на Југославију, Немци су покушавали на све начине да што раније допру до рудничких постројења, да би их сачували од рушења, али нису успели у томе јер нису могли да реализују ниједан од могућих планова – од упада десантне јединице, до тајних агената и могућег ангажовања локалних појединаца, уз нуђене велике суме за награду.

Постројења рудника порушила је југословенска војска у ноћи између 9. и 10. априла, од 22.25 до 1.00 иза поноћи. Рудничку архиву су претходно утоварили у 16 сточних запрега и одвезли, а 10. априла ујутру, када се већ видело да је војска у расулу, отворени су магацини снабдевања и почело је неконтролисано изношење, а радници су били потпуно дезоријентисани. Њима је два дана раније исплаћена зарада, после великог инсистирања на иницијативи побуне (већина њих, не и рудари, требало је да се јави по мобилизацијском позиву).

Након кратке и неравноправне борбе са групом жан-дара, у којој су двојица погинула, Немци су 14. априла 1941, око четири после подне ушли у Бор и за мање од сата успоставили потпуну контролу над рудником: поставили су страже, а нови командант капетан Пок већ је 15. априла издао наредбу да се сви радници морају вратити на своја радна места и под претњом стрељања забранио одлазак из Бора. Још током процеса обнове рудника увидели су да за

<sup>1</sup> Детаљније у *Borski rudnik u vreme Drugog svetskog rata: arhivska građa*, ur. Borivoje Andrejić, истраживач и преводилац Ana Vasiljevski, Petar Stanković (Bor: Stampa, radio i film), 1981.

планирани процес производње неће имати довољан број радника. Према званичним подацима, број радника у руднику се од почетка рата драстично смањивао из месеца у месец: од 6.527 у јануару, 6.618 у фебруару и 6.602 у марту – у априлу је већ спао на 2.105, а у мају на 1.769...

Ангажовање нових радника најпре су почели сâми представници рудника, потом су се укључили и Немци, да би на крају ту надлежност све више преузимала Недићева Влада националног спаса, формирана 29. августа 1941. године. С обзиром на то да се 28. октобар 1941. – када је, после обнове многих производних сегмената, завршена и viseћа платформа, као и уређај за пражњење вагона на Вајфертовом окну – сматра званичним новим почетком рада Рудника, Недићева влада је имала обавезу да ангажује још најмање 2.500 радника (поред 4.500 већ ангажованих) јер су морали да почну радови на скретању Борске реке. У складу са тим, Недић, као председник владе, 14. децембра 1941. доноси „Наредбу о обавезном раду и ограничењу слободе запошљавања”, бр. 2324, према којој обавезан рад траје шест месеци и представља однос између позваног и послодавца.

Ипак, попуна радне снаге није ишла очекиваним темпом, па се у мају 1942. укључила и нацистичка цивилна и војна организација за рад Тот (названа по оснивачу Фрицу Тоту), у чију је надлежност спадала изградња барака и логора за смештај радника око пута Бор–Костолац, радови на прузи Бор–Костолац, изградња далековода Бор–Костолац, подизање зида на дунавском кеју и пристаништа у Костолцу, отварање дневних копова Тилва мика и Тилва рош, као и градња згушњивача флотације.

Међутим, добровољни одзив међу становништвом није био задовољавајући – неки су рад у руднику изједначавали са издајом Србије – па су почела присилна довођења. Стање најбоље илуструје извештај из јула 1942, када је доведено 594 радника, по основу обавезног рада дошло је 246, а добровољно се пријаво 270 – укупно 1.110 радника, а истовремено је, само у том месецу, побегло 448 радника.

Средином 1942, већ постојећи логори у Бору подељени су у три врсте: кажњенички (за припаднике снага отпора и политичке осуђенике), логори Организације Тот за бегунце из Рудника и неполитичке осуђенике и тзв. „слободни” логори, у којима су боравили добровољци (ту су, незванично, постојале две неформалне групе „добровољаца”: они које је Недићева влада упућивала из градова и они који су рад у Борском руднику видели као једини начин да се спасу и преживе без борбе у војним формацијама, јер су и припадници тзв. Југословенске војске у отаџбини [ЈВО или ЈВуО односно Дразини четници] и партизани, а и остале војне формације за попуно својих састава често мобилисале нове припаднике, углавном из сеоских насеља. Аутору овог текста лично је познат случај професора Миодрага Станојевића, његовог разредног старешине, тада младог учитеља, који је, након што је жандармерија убила партизанског вођу Милуна Минића у селу Ошљане, добио поруку од Миросаве Пешић [рођене Младеновић] из Јелашнице код Књажевца, сестре четника Светислава Младеновића из Радичевца, да је на списку за стрељање и да се склони, те је он побегао у Борски рудник и, радећи тамо до ослобођења, сачувао главу. Иако се говорило да је, по сазнањима од брата, Пешић упозоравала многе људе са партизанске стране да се на време склањају и спасавају главе – иронијом судбине, партизани су је ухватили и стрељали под оптужбом да је њихове сараднике потказивала брату! Но, нису сви бегунци од мобилизација били те среће: Најдан Милутиновић [27] из родне Слатине код Књажевца у страху је побегао у Борски рудник на рад, али су га четници тамо пронашли и довели у Вину, где су га 8. јуна 1944. убили).

У марту 1943, на пословима који су били поверени Организацији Тот, били су ангажовани радници у 29 логора (Бајерн, Берлин, Брегенц, Брин, Вестфален, Вин, Дрезден, Жагубица, Зајечар, Клостер, Горњак, Мекленбург, Минхен, Монтафон, Параћин, Пожаревац, Померн, Померн 1А, Прахово, Рајнланд, Саксен, Сименс, Тиринген, Тирол, Тршка црква, Форалбег, Франкен, Хесен и Холштајн – од којих је у самом Бору било смештено десет. Логоре су чиниле дашчане бараке, димензија 40 м x 6 (8) м x 2 (3) м, које су биле покривене тер-папиром, али нису имале плафон, а у једној бараци је могло да се смести до 400 радника. Ово је било – ако не највеће – једно од највећих радилишта у Европи. Временом, неки су логори затварани, премештани на друге локације, а део њих био је преименован.

Наравно, у оваквим логорским условима у којима је за неке раднике сопствено ангажовање представљало право мучење, без воде и хигијенских услова, јављале су се многе болести и заразе (у једном периоду 1943. била је епидемија тифуса), међу чијим узроцима су били и исцрпљеност и насиље.

Међутим, пропагандна колаборационистичка штампа трудила се да ствари прикаже на другачији начин, да прикривањем стварности и правдањем овакве акције обвезничког рада утеши ангажоване и охрабри могуће добровољце. Тако су, уз малобројне дневне листове (најутицајнији међу њима био је лист *Ново време*), два недељника – Српски народ (под директним Недићевим утицајем) и ревија *Коло* – с пролећа 1943, пером и камером, пратила групу београдских „добровољаца“ послатих на рад у Борски рудник, из дана у дан, читавих осам дана.<sup>2</sup>

У тој групи нашао се и један познати београдски лик – Северин Бијелић (Сл. 1), врсни пливач, првак Србије у пливању, ватерполиста и уједно фудбалски голман београдског клуба БАСК (Београдски академски спортски клуб), а уз све то и глумач у београдском позоришту (који је и после рата, све до трагичне смрти, градио респектабилну глумачку каријеру).<sup>3</sup>



Слика 1: Северин Бијелић и браћа Ђукић музицирају у бараци, пре одласка у кревете (*Коло*, 3. април 1943, стр. 11, фото: Б. Ф. А). Свестрани Северин је Боране забављао и атрактивним скоковима у базен изграђен за потребе Рудника, одмах десно иза топионичке капије.

<sup>2</sup> Видети, на пример: „Радам у Бору наша омладина доприноси стварању Нове Европе“, *Српски народ* (27. март 1943): 6; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00032\\_19430327?page:6](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00032_19430327?page:6); „Како се живи у Борском руднику“, *Српски народ* (3. април 1943): 6; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00032\\_19430403?page:6](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00032_19430403?page:6); „Са Северином Бјелићем у Бору“, *Коло* (3. април 1943): 10–11; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00033\\_19430403?article:pageDiv10?page:10](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00033_19430403?article:pageDiv10?page:10) и [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00033\\_19430403?article:pageDiv10?page:11](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00033_19430403?article:pageDiv10?page:11); „Добровољни радници у Бору“, *Коло* (10. април 1943): 10–11; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00033\\_19430410?page:10](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00033_19430410?page:10) и [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB\\_00033\\_19430410?page:11](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppliissue:UB_00033_19430410?page:11)

<sup>3</sup> Северин Бијелић (Београд, 10. фебруар 1921 – 28. јул 1972, саобраћајна несрећа код Веле Луке), син сликара Јована Бијелића, завршио је трговачку школу и почео као фудбалски голман у београдском БАСК-у и Обилићу, играо утакмице у првим ратним првенствима у Београду под окупацијом, а уједно је био и изузетан пливач у пливачком клубу „Север“ и рекордер, а исто тако и један од пионира ватерпола. Након што је одустао од фудбала, кратко је играо у позоришту у време окупације, а 1943. је био упућен на „доровољни“ рад у Бору и Борском руднику. По завршетку рата, кратко је играо ватерполо за Црвену звезду и Партизан, а потом се потпуно посветио глуми. Играо је у преко 30 филмова, све до страдања. Његова сестра Дубравка Бијелић била је међу стрељанима из логора Бањице 1944. године.

Пратећи обвезнике од доласка, штампа се својски трудила да њихов рад прикаже као „здрово занимање на свежем ваздуху српских шума”, а никако не као „робијашки рад”.<sup>4</sup> „Сами логори смештени су на најздравијим и најлепшим местима”, пише ревија Коло, „међу ливадама и храстовим шумама. Бараке су једноставне, али врло чисте и удобне. У кујнама се спрема добра и укусна храна”.<sup>5</sup>

С обзиром на то да код инфраструктурних радова на којима се углавном користе „добровољци”, највећи и најтежи део посла обављају велике машине – људска рука је потребна само тамо где је потребна већа пажња у раду. Тако Северин Бијелић (бодар и ведар, тврдећи да ради за „добро Србије и Српства”) новинарима објашњава да је, примерице, крчење (замахивање секиром) изванредан физички тренинг за мишиће, а да су послови са мотиком и ашовом и за сељака обична и свакодневна ствар, те да су они овде у Бору „само делић радне армије, која својим радом враћа свој део дуга војницима, који са оружјем у руци стоје као одбрамбени зид против таласа анархије, који прете да униште европску цивилизацију и културу”.<sup>6</sup>

„Јутро је. Пола шест. Улице су биле пусте. Бор је још дремао. Густа магла је још обавијала рудник, радничка насеља и целокупан организам Бора, када је сирена, најпре тихо а после све јаче и јаче, позвала раднике и обвезнике на преподневну 'шихту'.

Нешто мало касније, на улицама се осећао живот. Радници и обвезници су се најпре појединачно, па затим у групама појављивали из својих станова и барака и хитали на посао, док најзад нису преплавили улице и у читавим потоцима људског хода удвајали се, да би нешто доцније опет одвојили сваки према своме реону”, почиње своју нешто каснију репортажу М. А. Тодоровић у ревији Коло.<sup>7</sup>

А после рада, после преподневне „шихте”, „добровољци” су се враћали у логоре, где их је чекао један (најважнији) од три obroка, за које је било предвиђено: 900 грама хлеба, 60 грама меса, 200 грама купуса, 150 грама кромпира, 20 грама масти или уља, 15 грама лука и осам цигарета; за доручак – приде, чај или кафа.

У репортажи о Бору, М. А. Тодоровић пише да се у том тренутку у Бору и на радилиштима везаним за Борски рудник на послу налазило 16.210 шестомесечних обвезника, а за њихову исхрану је утрошено 127 вагона белог брашна, 109 вагона кукурузног брашна, 30 вагона белог пасуља, 80 вагона кромпира, 94 вагона свежег купуса, 30 вагона киселог купуса, 4 вагона макарона, 26 вагона конзервираног поврћа, 20 вагона лука, 6 вагона масти, 6 вагона шећера, 30 вагона соли, паприке, бибера, парадајза, грашка и других намирница – да је због организовања и припремања исхране у Бор послато око 1.000 куvara, келнера и помоћног особља – а да је за „добровољан” рад обвезницима укупно исплаћено 729.450.000 динара.

Ова посета штампе није била једина – неке су, ненајављене, поновљене и више пута (али су новинаре увек пратили званичници власти). У свакој прилици су веома афирмативно писали о Бору и животу у њему. Обвезници су се, наводно, скоро листом позитивно изјашњавали о ангажовању, третману и о храни. Наглашавана је и добра здравствена заштита у болници месне Братинске благајне Борских рудника (штампа ју је описивала као некакав мали санаторијум), којом нису били обухваћени само радници ангажовани у Руднику – примани су и други хитни случајеви и сељаци из околних села. У болници је радило више одељења: интерно, инфективно, туберкулозно, мушко и женско одељење, породилско, рентген, одељење за кварц-лампу, микробиолошка и бактериолошка лабораторија.

Након редовног рада, обвезници су имали слободно време за одмор и разоноду, када се певало уз гитару, и када су се ковали планови да се организују концерти музичких

<sup>4</sup> „Са Северином Бјелићем у Бору” ..., 10.

<sup>5</sup> Исто, 11.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> М. А. Тодоровић, „Шестомесечни рад обвезника у Бору”, Коло (18. септембар 1943): 15.

група састављених од обвезника а за раднике и грађанство. Разматрало се и оснивање позоришта, издавање логорског листа; говорило се и о спортским такмичењима, мада је ту постојала опасност да се због евентуалне повреде у спорту, неки обвезник онеспособи за обављање редовних послова.

На своје суграђане ангажоване као шестомесечни обвезници у Борском руднику, мислили су и београдски глумци. Тако је Централа за хумор, славна у периоду окупације, приход од својих представа слала као помоћ борским рударима. То хумористичко позориште осмислио је чувени Брана Цветковић, али га је смрт претекла да види њену инаугурацију, док је највећи део њених активности (текстови, режија...) преузео Мића Димитријевић, тада уредник недељне ревије Коло. „Централа за хумор“ била је најгледаније београдско позориште (а у време окупације Београд је имао већи број позоришта него икада у мирнодопским периодима) и најчешће је наступала на позорници на Калемегдану, пред великим аудиторијумом, а на репертоару је увек имала комедије и козерије, често на ивици доброг укуса, у којима су, уз исмевање појава у домаћем живљу, исмевани западни савезници и њихова борба против сила осовине, као и снаге отпора у Србији, супротстављене окупаторима и колаборационистима. У „Централа за хумор“ редовно су или повремено наступала тадашња највећа глумачка имена.<sup>8</sup>

Тако је „Централа за хумор“ од улазница приликом једне премијере прикупила и послала суму новца за раднике у Бору, а новац је лично однео Драгомир (Драги) Јовановић<sup>9</sup> (27. јул 1902 – 17. јул 1946, оснивач и шеф Специјалне полиције у Београду, а потом председник београдске општине до краја рата – осуђен на смрт и стрељан истог дана кад и Дража Михаиловић). Захвални на таквој врсти помоћи, ни борски обвезници нису остали скрштених руку: под покровитељством Драгог Јовановића, одржали су пригодну приредбу намењену корисницима „зимске помоћи“.<sup>10</sup>



Слика 2: Пропагандна репортажа „Кроз Бор и Горњак“ (и својеврсни хвалоспев Драгољубу Јовановићу) приказује ускршњу посету „министра Јовановића“ обвезницима у Борском руднику и околним радним логорима; снимци: Српска државна пропаганда<sup>11</sup>

<sup>8</sup> И данас необјашњивом, чудном селекцијом, по ослобођењу Београда, они који су у истим представама имали исте улоге нису поделили заједничку судбину: Александар Цветковић, Јован Танић, Љуба Васиљевић и још неки су стрељани (Жанки Стокић је помогнуто да умре од дијабетеса), а Мира Тодоровић (потом Ступица), Жарко Петровић, Рената Улмански, Блаженка Каталинић постали су значајна послератна имена.

<sup>9</sup> Ж, „Минут после десет“, Коло (21. април 1943): 5; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00033\\_19430421|page:5](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00033_19430421|page:5)

<sup>10</sup> Б, „Борски обвезници за зимску помоћ“, Српски народ (25. децембар 1943): 11; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00032\\_19431225|page:11](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00032_19431225|page:11)

<sup>11</sup> Коло (15. мај 1943): 4; [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00033\\_19430515|page:4](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00033_19430515|page:4) „Добровољни радници у Бору“..., 11.

С променом тока рата – а прекретницом се сматра окончање Стаљинградске битке, 2. фебруара 1943 – најпре неосетно, а како се 1943. ближила крају, све видније, мењала се ситуација и у Борском руднику.

Иако је окупациона колаборационистичка штампа у својој пропаганди обиловала оваквим афирмативним вестима, каква је и вест (у Кољу) о радосном пријављивању 800 радника из суседног Зајечара за рад „на обнови Србије, а за добро Нове Европе”,<sup>12</sup> те да се томе прикључују и стотине других из већих околних тимочких места, немачка управа је тражила да се обавезни рад у руднику продужи од шест месеци на годину дана. Затражили су формирање посебног Рударског батаљона од квалификованих рударских радника у Немачкој, који би био одмах упућен у Бор јер су радници од локалног становништва у највећем постотку били неквалификовани, а за време њиховог обвезничког ангажовања на раду у Руднику нису ништа научили. Да би се спречила бекства, или бар свела на најмању меру, неки логори су ограђени жицом.

Све је било теже обезбедити потребну радну снагу, број бекстава се константно увећавао (на месечном нивоу бежало је од 1.500 до 2.000 радника, а тај број је било све теже попунити новим радницима) уз појачани страх да би савезници могли да бомбардују Бор, као што су до тада, почев од 20. октобра 1943, жестоко бомбардовали Ниш, па потом остале градове, а нарочито Београд у време ускршњих празника 1944. Гледајући ислучиво бројеве, није се ипак чинило да радне снаге заиста недостаје: 1. јануара 1944. у логорима везаним за Борски рудник била су 12.282 логораша (а у лето 1943. било их је више од 15.000), али се знатно изменила структура радне снаге – 6.609 италијанских заробљеника и 3.161 мађарски Јеврејин чинили су више од три четвртине састава; остатак су чинили заробљени припадници покрета отпора, уз веома мали број обвезника и добровољаца.

По наредби шефа војне управе Кајзера од 9. септембра 1944, производња у Руднику је 12. септембра у потпуности обустављена. Немачке снаге су се повукле, сем мање групе која је остављена да демонтира машине ради њихове дислокације, као и да за даљи рад онеспособи рудник, флотацију и више постројења, и да потопи све подземне коморе. Они су ујутро 3. октобра изашли из Бора ка Параћину. У поподневним часовима, без борбе, у град су ушле партизанске јединице.

Рад обвезника у Борском руднику обновљен је након одласка окупационих снага – такву праксу обезбеђивања радне снаге искористиле су и нове комунистичке власти: деда потписника ових редова Голуб Драгићевић (1911–1999), након повратка из заробљеништва 12. априла 1946. (вратио се годину дана по свршетку рата) и по пријави новим властима, одмах је упућен као обвезник на рад у Борски рудник, где је радио на прихвату вагона у Вајфертовом окну, а потом је као обвезник упућиван на више градилишта по Србији. Сећање на њега подстакло је, између осталог, интересовање за ово истраживање окупацијске пропагандне представе о раду (и раду у борском руднику, посебно).

<sup>12</sup> Међутим, податак о броју добровољаца не поклапа се с податком који у исто време износи репортер Српског народа, који спомиње бараку са 200 добровољаца из Зајечара, међу којима је 37 интелектуалаца. Посебно се спомиње Душан Адамовић, наставник гимназије и уметник, сликар, коме су приписане и ове речи: „Дошли смо да својим радом допринесемо обнови Србије, а у духу новог времена, нове Европе. Рад је здравље”. („Како се живи у Борском руднику...”.) „Обнова Србије” и „нова Европа” очигледно су биле задате кључне речи, које су морале да се појаве у сваком колаборационом листу. (Прим. ур.)

## зБОРови 2: др Драгутин Живадиновић у Бору: 1908–1912

Ђура Рех, Бор

Нема записа о животу породице др Драгутина Живадиновића у Бору (или ми, што је вероватније, нису познати), ни у књигама о Бору ни у старим новинама ни у две монографије о историји борске медицине ни у капиталном делу Бор и околина из 1975. Али ту пише да су још 1904. сви рудари и топионичари, њих 180, здравствено осигурани код Рударско-братинске касе, неке врсте социјалног осигурања, и да 1905. долазе први медицински радници (лекар и бабица), чија имена нису позната. Такође се цитира – и на основу извештаја и дописа у *Радничким новинама негира* – изјава професора Димитрија Антуле поводом Интернационалне изложбе у Лијежу 1905. о „особитој пажњи за здравље радника” у Борском руднику.<sup>1</sup> Каса је крајем 1907. године имала 671 члана и приход 18.782 динара (просечно око 28 динара годишње по раднику).

Прве борске лекаре именом и презименом упознајемо у монографији о Здравственом центру Бор Павела Кагадејева из 1994. године. То су: др Светозар Ковачевић (специјалиста за дечје и унутрашње болести), који у Бору ради од 1911. или 1912. године, затим др Черапав па др Никола Мрвош.<sup>2</sup> Др Ковачевић је био санитетски потпуковник (или пуковник). Медицину је завршио у Бечу, највише је радио у Крагујевцу, а у Бор је дошао 1911. или 1912. године – на прагу осме деценије живота. Како су га ту затекли балкански ратови, а није више био војни обвезник, ту је и остао, али се 1915, заједно са

двојцом синова, војним апотекарима, те супругом – поузданом лекарском и животном помоћницом, и бројним другим породицама, из Бора упутио преко Албаније. Синови су отишли са својим јединицама, а супружници са рањеницима у Бизерту. Породица се састала 1918. на Крфу, пред ослобођење, али се у Бор вратио само отац са синовима и одликовањима, а од мајке су се растали, тамо далеко – у Плавој гробници.

Доктор је по повратку, одмах прионуо на посао, све до краја живота 1924. године; један син је отворио апотеку у Бору (у згради наспрам данашњег Центра за социјални рад), а други се одселио у Београд. На споменику погинулима у Првом светском рату (код зграде

<sup>1</sup> Мирко Димитријевић, „Развој здравствене службе у Бору”, у *Бор и околина*, књ. 2 (Бор: Скупштина општине, Музеј рударства и металургије, 1975), 294–295. *Радничке новине* у броју 129 (30. 10. 1909) оспоравају начин прописивања и адекватност лекова, а у броју 135 (14. 11. 1909) пребацују Компанији да „располаже Братинском касом како сама оће и какав је њен интерес” (исто). Доказе о одговорности компаније налазимо и у чланку Момчила Станковића из 1973. „Седам деценија борског рудника”, објављеном у *Колективу*, са списком приоритета: топионица – станови – нова школа – зграда за лекара и апотеку.

<sup>2</sup> Павел Кагадејев, *Здравствени центар Бор* (Бор: Здравствени центар Бор, 1994).

некадашње „Југобанке“) урезано је поред имена палих бораца и докторово име, па је то још један борски куриозитет.<sup>3</sup>



Ова фотографија, тачније њен исечак без натписа и крајњег левог дела (постоји на разгледници која се чува у Музеју рударства и металургије Бор), често се прештампава под насловом „Стан лекара борских рудника“ (очима једног француског ђака), па и када је разгледница са борским младићима нечитких имена, који једни другима помажу у претакању винца неготинца, понуђена на [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net) за 20€, и даље сам читао „рудника“, јер ми се оно „радника“ чинило као штампарска грешка. Тек када сам мало

„прочачкао“ по старим књигама и новинама, схватио сам да је грешка моја – „радника“, не „рудника“, јер је у Србији с почетка XX века било и „самоуправних лекара“ (за разлику од државних и приватних). Ти лекари обављали су за свог послодавца, на пример за компанију, сличне послове које су за државу обављали окружни, општински и кварталски лекари, са надлежностима санитарног инспектора, при чему су им помагале супруге – лекарски помоћници, као у случају Ковачевића.

Ова ми пак слика заправо личи на рекламу, попут оних намењених рударима „пред пут за Катангу“, при чему резбарена столица и сточић обећавају оазу раскоши у географској забити. Уз кућу је убрзо никла и зграда Братимске благајне, заправо болница, у којој је чиновник осигурања вероватно имао своју канцеларију. У осталим просторијама налазило се интерно и хируршко одељење, а после Великог рата изграђене су и посебне зграде кухиње, превијалишта, ординација и апотеке.<sup>4</sup> Иако се у литератури борска болница помиње тек 1922,<sup>5</sup> она је видљива на многим фотографијама, разгледницама и сликама пре 1912, са којих практично „боде очи“, па је право чудо да је нема и у књигама и новинама. Види се, на пример, на фотографији која се такође често објављује с натписом „Шистек и Вајферт са Французима“ (или сличним). Сумњам у исправност наслова, јер ако је он тачан, то значи да је болница била завршена још пре 1907, када је Шистек умро. А ако наслов није тачан, онда се помера и завршетак топионице и њеног великог димњака. Болница је уочљив детаљ и на познатој Кауфмановој слици из 1912. (такође се чува у борском Музеју), на којој се у рударској колонији истичу само три знатне грађевине: црвена зграда дирекције, бела, издвојена зграда болнице изнад стамбеног насеља и црква.

Но, враћам се теми. Када сам рекао да нема записа о животу породице др Драгутина Живадиновића у Бору, мислио сам на бар неколико реченица, поткрепљених или не, у некој књизи или часопису. Али како је, према мом мишљењу, извесно да су претходне споменуте слике и грађевине приказане на њима, осим „Стана лекара борских радника“, настале баш у време докторовог боравка у Бору, своје убеђење ћу објаснити применом једног у суштини рачуноводственог метода, комбинације чињеница и претпоставки, само као почетну основу за стручнију и опсежнију проверу и обраду.

У аутобиографији („Животопису“) Стевана Живадиновића, познатијег као Ване Бор, докторовог сина, приложеној уз његову докторску дисертацију, пише да је он рођен

<sup>3</sup> Добрила и Брана Филиповић, познати борски новинари, скренули су пажњу на др Ковачевића и његову породицу поводом стоте годишњице ослобођења у Великом рату, у свом фељтону „Поменик хероја – у спомен палим Тимочанима 1914–1919.“, <https://solarismediabor.rs/> (преузето 5. 11. 2018).

<sup>4</sup> Кагадејев, Здравствени центар Бор.

<sup>5</sup> Коста Тодоровић, „Здравствени напредак Тимочке крајине“, у Споменица ослобођења Тимочке Крајине (Београд, 1933).

у Бору, где је „породица живела кратко”.<sup>6</sup> Четири године проведене у Бору неком су биле дуже, другом краће, али су сигурно најкраће у сећању једног четворогодишњака – само неколико мање или више јасних фрагмената у свести или подсвести. Ипак остаје питање могућности да се у месту у које су сви дошли – осим, можда, становника оних првобитних пет кућа – неко роди, па се одговор замењује претпоставком да се то може десити само код путујућих родитеља – путујућих лекара, бабица, учитеља итд. Најстарији докази о пребивалишту др Живадиновића у Бору су спискови чланова (улагача) у Службеном листу Српске књижевне задруге за 1909. и 1910. годину.<sup>7</sup> Тек 1911. године, у Државном календару Краљевине Србије,<sup>8</sup> налазимо и одговор на питање шта је др Живадиновић радио („тражио“) у Бору. Он је „тамо“ био приватни лекар Братимске благајне, радничког социјалног осигурања, који је поред лекарских и апотекарских дужности имао да се стара и о хигијенским и здравственим приликама у насељу и фабрици, најчешће са помоћником – супругом. И крајњи доказ о пребивању породице др Живадиновића јесте њихова поштанска адреса на коју је поштар доносио писма и дописнице, јер је песник Милан Ракић у Бор слао писма свом побратиму Драгутину и куми Десанки, а она га у једном свом писму из 1912. обавестила да се радује што ће се преселити у Београд, па ће моћи да се виђају чешће.<sup>9</sup> На крају се из описаних и проверивих чињеница може закључити о извесности боравка породице доктора Живадиновића у Бору од 1908, када је рођен Ване до 1912. Такође је врло вероватно да је тај боравак окончан докторовом мобилизацијом 1912. године и одласком у војну болницу у Скопљу, али је то већ друга епизода. Такође је вероватно да би се вратили у Београд и да није било балканских ратова, јер је ћерка Јелица, познатија као Шева, дорасла за школу.

Остаје ипак отворено питање зашто је један доктор медицине са Сорбоне, са успешном каријером и добром репутацијом (јер да није било тако, већ би то некако испливало) из Београда дошао у Бор.<sup>10</sup> Приближавао се четрдесетој години живота

<sup>6</sup> Живадиновић Стеван Д., „Право располагања и својина. Докторска расправа“ (Београд, 1938), 5

<sup>7</sup> Службени лист Српске књижевне задруге, бр 4. (1. 1. 1910), 34, [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00169\\_19100101|page:42](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00169_19100101|page:42); Службени лист Српске књижевне задруге, бр. 7 (1. 1. 1911), 73, [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00169\\_19110101|page:81](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00169_19110101|page:81)

<sup>8</sup> Државни календар Краљевине Србије: за годину 1911: која је проста (Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1911), 186, [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD\\_EEC52E-085A784EDAD73B6A18D8EF8610](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_EEC52E-085A784EDAD73B6A18D8EF8610)

<sup>9</sup> Милан Ракић је у првом издању своје прве збирке – Песме, објављене 1903. године – „У квргама“ посветио управо Драгутину Живадиновићу. Концепција збирке била је, наиме, таква да је свака песма (осим „Песнику“ и препев „В. Иго“) садржала посету једном савременику; сâм Ракић је песме из ове збирке у каснијим збиркама преосмислио, тако да су посвете избачене (и заборављене). О томе у: Бојан Јовић, „Од Песам (1903) до Песам (1936) – неки поетички моменти у организацији, развоју и промени Ракићеве песничке збирке“, у Милан Ракић и модерно песништво (Београд: ИКУМ, Учитељски факултет, 2007), 88–89; 95–96.

<sup>10</sup> Професорка Јасмина Чубрило, историчарка уметности, написала је да је „др Живадиновић – један од најутицајнијих људи у Србији у међуратним годинама“ (Jasmina Cubrilo, “Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag V. Protić’s Art-Historical Systematization of 20th-Century Art”, *Acta Historiae Artis Slovenica* 23/1 (2018): 199), мада су његов утицај и неспорни значај врхунац достигли с пресељењем у Врањачку Бању, где је, између осталог, 1929. године изградио модеран и елитни санаторијум „Живадиновић“ (данас хотел Александар), стециште чувених личности, и једно од „седишта“ српског надреализма, и написао две књиге из области балнеологије (Јелена Боровић Димић, *Једна кућа – једна прича: градитељско наслеђе Врањачке Бање (Врањачка Бања: Завичајни музеј, Културни центар, 2014)*). Осим у књизи Боровић Димић, исцрпне биографије др Живадиновића доступне су у: Милош Крстић, „Доктор Драгутин Живадиновић“, *Врањачке новине*, бр. 119 (23. март 1973) и Огњан Топаловић, *Стари бањски лекари (Врањачка Бања: НБ „Др Душан Радић“, 1996)*. Осим значајне наслеђене и стечене имовине и, свакако, личних особина, његово „богатство“ били су и његова породица, пријатељи, побратими и кумови: Милан Ракић (крстио је Стевана и Вука), Богдан Поповић (крстио је Јелицу) и други, не само из света медицине, као што је Коста Кумануди, затим знаменити пацијенти (краљ Александар, војвода Путник, Иво Андрић) и многи други, па се само неупућени могу запитати откуд то да његов старији син Ване Бор носи ковчег на сахрани Слободана Јовановића (Ненад В. Петровић, „Сахрана Слободана Јовановића“, *Књижевне новине* год. 53, бр. 1027–1030 (1. 2 – 1. 3. 2001): 40).

и био нарушеног здравља. Чињеница је да је после Бора др Драгутин Живадиновић радио само у бањама, укључујући и време Великог рата, када је лечио рањенике и ђаке у бањским лечилиштима на Азурној обали. Можда је одлучујуће било баш здравље, те близина Брестовачке бање и утицај доктора Гођевца који је пар година раније већ радио као бањски лекар и физикус на замени. Можда и близина искусног балнеолога др Лазара Илића. (Једини траг у литератури о лечењу блатом у Брестовачкој бањи налази се у књигама о исхрани болеснице Десанке Живадиновић.) Сви предочени одговори садрже реч можда а једино је сигурно да сам се сасвим препустио претпоставкама. Стога прекидам; мада, остаје тачно и то да смо заборавили многе значајније суграђане из тог периода. Довољно је прочитати само нека од имена задругара Српске књижевне задруге, односно имена повереника и улагача са спискова објављиваних у Службеном листу СКЗ: проту Милетића, градитеља старе борске цркве и својеврсног мисионара, па инжењера и правника Матеју С. Ненадовића, секретара Француског друштва Борских рудника, унука славног протe истог имена, који је електрифицирао и модернизовао оновремени Бор, па инжењере Лезарда и Чеха, и на крају сликара Кауфмана који је све то овековечио, иако се листа тим именом не завршава. Такође, на основу података из овог написа, можемо рећи да др Светозар Ковачевић престаје да буде први борски лекар и то „препушта“ др Драгутину Живадиновићу, али само као првом лекару коме знамо име, па остаје на Боранима да осветле и оног заиста првог лекара, као и бабице, којима још ни имена не знамо.

### ПЕСНИЧКИ ДОДАТАК

Сем што је био један од савременика и пријатеља којима је Ракић посветио песме из своје прве збирке,<sup>11</sup> др Живадиновић се и сâм окушао у поезији, написавиши у младости две песме. Притом, његов књижевни допринос можемо посматрати у контексту студентског живота у Паризу, где су читање и писање поезије били битни мотиви за окупљање наших студената али и комуникацију са домаћинима и другим страним студентима. То дружење се наставило и у Београду, с тим што је Драгутин Живадиновић пансион у Улици кардинала Лемона заменио Српским књижевним гласником, у којем је објавио своје песме под псеудонимом Раб.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Милан Ракић, *Песме* (Београд: „Доситеј Обрадовић”, 1903), 35–36.

<sup>12</sup> Разрешење псеудонима налази се у кумулативном садржају првих сто бројева Српског књижевног гласника: [https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppjissue:UB\\_00114\\_19050701|page:1020](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:ppjissue:UB_00114_19050701|page:1020). Псеудоним („раб”, упркос томе што је реч о турцизму који значи господар, господ или Бог/бог, у нашем језику је и архаичан синоним речи роб, односно слуга) може додатно да објасни то што му је у Ракићевој збирци посвећена баш песма „У квргама” (кврге су архаичан назив за окове). – Прим. ур.

По заходу Сунца и живота...<sup>13</sup>

## I.

У пурпуру и злату, у крви и жару,  
Дан се гони крају, сунце седа благо:  
А по земљи, води и азурном шару,  
Просуле се боје ко камење драго.

Раскошне и смерне, сурове и нежне.  
Играју се. дркћу, рађају и тону.  
И лепоте своје стеру недосежне,  
И васцелу њима ресе васиону.

Позлатиле мора, посребриле реке.  
Љубичаст су вео на брегове свеле.  
Ружичасте, плаве, свилене и меке.  
У шумско се грање замрсиле, сплеле.  
.....

И нестa сунца... За бојом боја трне.  
Из долина мрке подижу се тмине;  
Наступа царство мрака и ноћи Црне:  
И сна дубоког... и мира... и тишине.

## II.

У врх села гробље, сиротињско. смерно,  
У липама, цвећу и у трави густој.  
Тихо броји дане у самоћи пустој.  
Мери вечност холу, време неизмерно.

Уточиште мира, побожна и ведрa,  
Над њим лебди спокој, као осмех нежан,  
Зове. спрема душу на час неизбежан.  
Да се земљи иде у мајчина недра.

Сићушност живота и његових страсти,  
Његових радости. жеља и пожуда,  
Његова весеља, горчина и сласти.

Губи се пред ових неколико груди  
Матере нам земље – .....  
К'о у мору силном зрно песка худа.

Илузије<sup>14</sup>

Као лишће сухо, у октобру строгом,  
Што застире стазе, богазе, и путе,  
Илузије, исто увеле и жуте,  
Показују гредом кудгод крочих ногом.

У младости својој, пролећу живота,  
Млад се бејах силно окитио њима  
Ал' минуше лета – илузије с њима  
И живота снови, смис'о, и лепота.

Го остаде живот, без одеће сјајне:  
Остадоше црне, чворновате гране  
Да у небо стрше, чујне и очајне.

К'о да туже, куну преостале дане  
И трагичним гестом, док не падну труле,  
Богу лажи прете, и на Бога хуле!

<sup>13</sup> Српски књижевни гласник књ. 6, св. 4 (1. мај 1902): 905.

<sup>14</sup> Српски књижевни гласник књ. 8, св. 1 (1. јануара 1903): 22.

# Изложба „Активитет: 100 година надреализма” са посебним освртом на стваралаштво

## Стевана Живадиновића – Вана Бора

Александра Мирчић, Одељење за уметничку документацију Музеја савремене уметности у Београду

Годину 2024. обележила је стогодишњица надреалистичког покрета. Као једини авангардни покрет за који се може рећи да је дотакао културе свих меридијана, такође се може рећи да још увек живи унутар различитих уметничких пракси. Његов значај, из глобалне перспективе, превазилази чак и оно што су сами надреалисти могли да замисле. Пре сад већ 101 године изашао је *Први манифест надреализма* Андреа Бретона, што се сматра за почетак надреалистичког покрета. Први превод дела Манифеста објављен је на српском језику, у авангардном часопису *Сведочанства* исте 1924. године. Управо тада почињу и манифестације наших будућих надреалиста повезаних заједничким идејама и експериментима.

Пројекат обележавања стогодишњице надреализма окупио је кључне институције, пре свега Музеј савремене уметности (МСУ), Музеј примењене уметности (МПУ) и Институт за књижевност и уметност, да заједнички изнађу начин како да овај комплексан и захтеван покрет представе на другачији начин него што је то до сада био случај. Нераскидива веза између филозофије, књижевности, визуелне уметности, акције, теорије, психоанализе, политике, нашла се на столу заједно са свим утицајима надреализма на период који сеже до данас. Путем двеју изложби, међународног научног скупа<sup>1</sup> и бројних активитета<sup>2</sup>, пројекатом је требало свеобухватно представити досеге овог комплексног покрета и његових актера.

Концептуални оквир изложбе у МСУ који је дала проф. др Сања Бахун (Универзитет у Есексу), представља идеја активитета, која је уједно и кључни концептуални допринос нашег надреализма светској авангардној баштини. Овај појам, којем су наши надреалисти посветили многе странице и дела, подразумева три одреднице: „1) да су уметничка дела 'активности' који настају кроз интеракцију несвесног и реалности, те да уметничка дела живе искључиво кроз активну интеракцију између уметничког објекта, његовог ствараоца и његовог примаоца; стога сама дела и начин њиховог представљања публици

<sup>1</sup> Међународни научни скуп „Над/реализмом (1924–2024)” окупио је 60 учесника из различитих земаља, међу којима су најеминентнији домаћи и инострани истраживачи надреализма у различитим дисциплинама (<https://www.ikum.org.rs/images/stories/nadrealizmomknjigarezimea.pdf>).

<sup>2</sup> Активности су обухватили бројне активности као што су: едукативни програми, рад са децом и омладином, инклузивни програми, позоришне представе, уметнички пројекти, предавања и округли столови, посебна издања и презентације на интернету. Преглед активности и актера који су их реализовали доступан је на: <https://www.nagradaicomrsbija.com/aktivitet>

морају бити оријентисани ка интеракцији; 2) да је та креативна интеракција увек трансформативна, те да су периодичне нове активације уметничких дела неопходне за свако друштво и свет у целини; кустоси морају иновирати и проналазити методе интеракције који одговарају новим публикама; 3) да ствараоци и примаоци уметничких дела требају да долазе из најширег друштвеног пресека и да друштво има посебну одговорност да укључи у активирање уметничких дела оне који су ређе експонирани уметности, нпр. деца, сениори, особе са инвалидитетом.”<sup>3</sup>

У том контексту кустоси изложби имали су задатак да представе скоро целу продукцију београдског надреалистичког круга у различитим медијима. Изложба у МПУ „Задржано бекство надстварности: фотографија у београдском надреализму”<sup>4</sup> бавила се медијем фотографије, који има посебно место у надреализму, док је изложба у МСУ<sup>5</sup> обухватала све сегменте рада надреалиста те одабрана дела из тзв. „дугог живота надреализма” (дела ствараоца београдског надреалистичког круга настала након периода колективне акције, или дела уметника која су настала под јаким утицајем или у саоднос са надреализмом) и мали број строго изабраних савремених одговора на нашу надреалистичку продукцију.

У центру пажње је наравно језгро самог покрета, проширена група 13 надреалиста: Душан Матић, Марко Ристић, Александар Вучо, Константин Коча Поповић, Стеван Живадиновић – Ване Бор, Милан Дединац, Ђорђе Костић, Оскар Давичо, Младен Димитријевић, Радојица Живадиновић Ное, Ђорђе Јовановић, Петар Поповић, Никола Вучо, Соломон Мони де Були, Љубиша Јоћић и други.<sup>6</sup> Изложба се потрудила да кроз концепт „активитета” укаже на вишемедијски карактер и вишеслојност активности које су надреалисти упражњавали: индивидуалне и групне праксе у веома широком опсегу медија, уметничких форми и типова дискурса: слике, колажи, објекти добијени методом „паранојачке симулације”, инсталације, групне прокламације и партиципативне друштвене акције, интервенције, фотографије и фотограми, филозофски трактати и дечја књижевност, мултимедијалне песме-слике, антиромани, фанзини, часописи, анкете, *savez exquis*, полемике и многи други искази и објекти.

Представљени материјал је део више легата, међу којима су Заоставштина Марка Ристића (као најобимнији и најкомплетнији надреалистички легат који се чува у Музеју савремене уметности и у Српској академији наука и уметности), Легат Вана Бора (МСУ), Легат Николе Вуча (МПУ), Легат Коче Поповића (Историјски архив Београда), Легат Душана Матића (Библиотека Душана Матића, Ђуприја) као и фондови Народне библиотеке Србије, Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” те породичне и приватне колекције.

Поред јукстапонирања и комбинавања различитих врста материјала и техника, у активацији изложбе помогла је и посебно за изложбу пројектована архитектура, аутора Стена и Иване Јонке, у продукцији студија Турбина. Попут лавиринта, архитектура нас наводи да се активирамо, истражујемо и изналазимо свој пут кроз надреализам.

Изложба је концептирана у 10 тематских целина које се нижу и међусобно прожимају, покривајући период од пре 1924. до данас: „Надстварно – несвесно и јавно”, „Сан и сњевање”, „Поетика мултимедије”, „Игра”, „Педагогија над-

<sup>3</sup> Sanja Bahun, „O izložbi”, u Aktivitet: 100 godina nadrealizma: katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2025).

<sup>4</sup> Ауторка и кустоскиња изложбе је музејска саветница Музеја примењене уметности Јелена Пераћ.

<sup>5</sup> Ауторка концепције изложбе је проф. др Сања Бахун, Универзитет у Есексу; кустоскиње изложбе су: Сања Бахун, Александра Мирчић, Жаклина Ратковић и Уна Поповић.

<sup>6</sup> Јован Бијелић, Лана Васиљевић, Јулијана Лула Вучо, Катја Дреновска, Роберто Ечаурен Мата (Roberto Echaurren Matta), Макс Ернст (Max Ernst), Богосав Живковић, Ђорђе Јовановић, Нивес Кавурић Куртовић, Стане Крегар, Жан Лирса (Jean Lurçat), Вифредо Лам (Wifredo Lam), Павле Леви и Андреј Долинка, Андре Масон (André Masson), Хуан/Жуан Мирó (Joan Miró), Предраг Нешковић, Недељко Неша Париповић, Томислав Петернек, Пабло Пикасо (Pablo Picasso), Богданка Позановић, Васко Попа, Зоран Поповић, Владан Радовановић, Ман Реј (Man Ray), Јелица Шева Ристић, Миљенко Станчић, Горан Стојчетовић, Ив Танги (Yves Tanguy), Зоран Тодоровић, Милош Томић, Андре Тирион (André Thirion), Ивана Томљеновић Мелер, Крсто Хегедушић, Жорж Иње (Georges Hugnet), Ервин Вурм (Erwin Wurm), Љубица Марић, Наталија Владисављевић, [kuda@org](mailto:kuda@org), непознати надреалиста, Дејан Кршић Поп Нон Попо, Хауард Слејтер (Howard Slater).

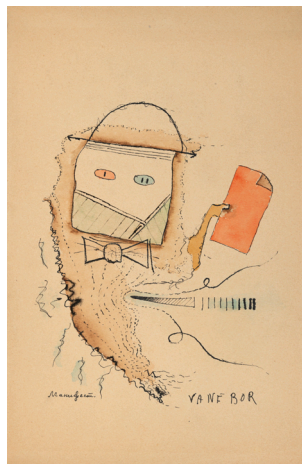
реализма", „Киноимагинација“, „Зидови“, „Револуција и деколонизација“, „La vie mobile“ и „Како излагати надреализам“.

На самом улазу на изложбу сусрећемо се са делом Вана Бора Манифест, изабраним за маркер целе изложбе. Налик дечјем цртежу, попут цртаног филма, оно што оловка/ перо нацрта почиње да живи и да се претвара у незауостављиву силу акције. Нацртани празан папир сугерише нам да је писање манифеста у току али и да никада неће бити завршено. Ване Бор, један од активних учесника надреалистичког покрета дао нам је овим малим, суптилним цртежом, одличан увод за оно што нас чека на самој изложби.

На почетку треба нагласити да надреалисти своје визуелне експериментације, како су их називали, нису излагали, него су их користили у својим часописима, преко којих су комуницирали своје идеје другима. Часопис је био главно средство за све авангардне покрете, па и за надреалисте. У њима се спајају сви медији у једну идеју. Најзначајнија надреалистичка издања, поред часописа Сведочанства (Београд, 1924–1925), Немогуће / L'impossible (Београд, 1930) и Надреализам данас и овде (три броја, Београд, 1932) јесу Анти-зид. Прилог за правилније схватање надреализма Вана Бора и Марка Ристића (Београд, 1932), Нацрт за једну феноменологију ирационалног Коче Поповића и Марка Ристића (Београд, 1931) и друга.

Надреализам се корисно служи психоаналитичком методом коју је продубио ди[л]алектичком методом и тако оспособио да буде једно кроз револуционарно оружје...<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1934), 47.



Слика 1: Стеван Живадиновић – Ване Бор, Манифест, акварел и туш на папиру, 32,4 x 21 цм, Музеј савремене уметности, Београд

Сегменти „Надстварно – несвесно и јавно“ и „Сан и сневаше“ баве се упливом психоанализе у концепцију „надстварног“ и подсвести. За надреалисте и надреалистичке сапутнике, надстварност представља континуитет између човекове унутрашњости и спољашњости, и зону између нестварног и стварности (укључујући и друштвену реалност), која подупиरे трансформативно ослобађање човека. У складу са основним принципима фрејдовске психоанализе, надреалисти су сан, аутоиницирано сневаше и слична стања сматрали „краљевским путем ка несвесном“. Аутоматско писање и цртање, слободне асоцијације, фотографија и фотограм, декалкоманије, најчешће су надреалистичке технике којима се покушава досегнути несвесно. Записивање снова и њихово превођење у цртеж и слику неизоставни су процес који они спроводе. Поред експеримената у слици и речи Марка Ристића, Коче Поповића, Николе Вуча, Радојице Живановића Ноја, Ване Бор готово доминира овим сегментима. Записи снова, цртежи, фотографије и фотограми пружају нам увид у Борову веру да се тим техникама може изразити унутрашњи, скривени свет подсвести. Техници фотограма, са којом највише експериментише, Ване Бор приписује квалитет „снености“ и сличности сну. Као форма која изискује свесну и комплексну интервенцију уметника, фотограми су далеко од директне или аутоматске репрезентације сна. Њихова „ониричност“, напротив, долази управо из комбинације интервенције и случаја.

Потреба да се дефинише процес преношења сна у реч и слику, одлика је надреалиста. Београдски надреалисти аутоматизам нису узимали здраво за готово. Разликовали су аутоматско сликарство, односно механичко сликарство од визуелног аутоматизма, схватајући ограничења чистог психичког аутоматизма. Ване Бор у свом тексту, приказаном на изложби поред слике „Алге на ветру” (1928), описује поступак настанка те слике: „...сањао сам нови пејзаж, који сам одмах и насликао у својој четвртој слици<sup>8</sup> 'Кугле са алгама на привидном хоризонту'. То чини се да је био одговор подсвести на моје свесне преокупације са проблемом хоризонта. Сан је био кратак, тренутан, али необично јасан и прецизан, тако да сам могао да насликам сваки сањани детаљ.” У каснијем тексту „О аутоматизму у ликовној уметности” наставља да образлаже визуелни аутоматизам у својим сликама из шездесетих година 20. века, које су такође изложене. Ване Бор, наиме, наставља своја истраживања визуелног аутоматизма користећи технику дрипинга у серији слика Интровертне птице и Јајне жене<sup>9</sup> из шездесетих година 20. века, што нам говори о континуитету интересовања за надреалистичке идеје.

Пракса записивања снова наставља да заокупља уметнике до данас. Најбољи пример за то јесте уметник Владан Радовановић, који је записивао и цртао своје снове од 1953. до краја живота. „Изабрао сам да активност записивања снова траје целог мог живота. Помоћу слике, записаног звука и речи покушао сам да што тачније представим призоре и смислове стопљене у ониричком стању свести. Посебну лепоту налазим у неочекиваним обртима 'логике' сна коју је тешко подражавати.”<sup>10</sup>

Надреалисти су сматрали способност за креативну игру и лудичко размишљање најзначајнијом особином човека, основним модусом уметности и главним начином да се приступи несвесном. У контексту наших надреалиста, лудичко представља и хуманистички и интерактивни мандат. Игра постаје привилегован метод да се динамизује мисао и избегне окамењивање размишљања и деловања у историји, да се критикују привилеговани положај и фетишизација „Уметника”, те оствари контакт и интеракција аутора, дела и публике у различитим епохама. Секција „Игра” износи на светло дана различите начине на које су наши надреалисти користили игру и хумор да онеобиче стварност, активирају интеракцију са публиком и анализирају саму уметност у њеним различитим формама.

Тражећи у дечијим играма начин да приступе надстварном, надреалисти су присвојили и адаптирали игру *cadavre exquis* (изузетни леш)<sup>11</sup> као стратешки метод екстериоризације несвесног кроз случај и сарадњу. Музеј савремене уметности поседује једну од најопсежнијих колекција надреалистичких *cadavre exquis*-а на свету, која је на изложби први пут приказана у целости. Групу надреалиста која је учествовала у игри чинили су: Марко Ристић, Јелица Шева Ристић, Андре Тирион, Александар Вучо, Јулијана Лула Вучо, Стеван Живадиновић – Ване Бор, Душан Матић, Катја Дреновска.

Добар пример надреалистичких игара јесу и радови Вана Бора у којима он двадесетих и тридесетих година 20. века интервенише на фотографијама или књигама, настављајући ту праксу експериментима као што су *Italian pictures* (Италијанске слике, 1944, рад изложен у зони изложбе „Киноимагинација”), током целог живота. На изложби је представљена интервенција тушем – „Интервенција на „Жорж Санд” Надара” (1936/1939), изведена на штампаном примерку фотографије чувене француске списатељице и уметнице Жорж Санд (George Sand, псеудоним Amandine Aurore Lucile Dupin) на врхунцу популарности, направљене у студију Надар око 1865. Касних тридесетих Бор се фокусира на бисту Жорж Санд и додаје коментаре и цртеже који имају функцију разигране анализе и критике друштвеног фетиша и осврта на ову необичну књижевно-уметничку појаву.

<sup>8</sup> Претходне три слике су изгубљене.

<sup>9</sup> Ове слике су на изложби „Активитет” изложене први пут након ретроспективне изложбе Вана Бора у МСУ 1990. године.

<sup>10</sup> Видети: <http://www.vladanradovanovic.rs/v2/snovi.html>

<sup>11</sup> *Cadavre exquis* (изузетни леш) јесте игра у којој учесници у игри један за другим пишу или цртају на комаду папира, увек га савијајући пре него што га предају следећем учеснику да би се сакрило оно што је претходник написао или нацртао. Финални производ се одвија и посматра као целина. Игра базирана на деветнаестовековној друштвеној игри, постала је популарна у уметничким круговима двадесетих година 20. века.

У последње време, надреализам се много бавио појмом предмета који је био сакривен, с једне стране, идеалистичким триковима филозофије, а с друге стране, уметничким појмом статичне скулптуре. Интересантно је да су већ 1930. Вучо и Матић израђивали извесне компликоване и ирационалне предмете („Урнебесни кликер“). Подстрекнути једном покретном скулптуром [Алберта Ђакометија] (Albert Giacometti), Дали, Бретон, Гала [Елија] (Éluard), Валентина [Иго] (Valentine Hugo) итд., систематски израђују надреалистичке предмете са симболичним функционисањем. Као и из свих осталих области надреалистичке делатности, а нарочито из свих експеримената, из систематског бављења и експериментисања тим предметима, намећу се интересантни научно-филозофски закључци чије су револуционарне последице неоспорне.<sup>12</sup>

Техника асамблажа се у нашој средини први пут појављује код надреалиста, и мада је подстакнута интересовањем за предмет о којем говоре Бор и Ристић у Анти-зиду, код наших надреалиста то интересовање је везано за дечју игру оживљавања предмета. Сачуван је мали број асамблажа београдских надреалиста јер су они углавном били састављени од пропадљивих материјала као што су папир, слама, со, дрво, земља, што указује на однос према асамблажу као експерименту, не као према уметничком предмету. На изложби су представљени асамблажи: „Урнебесни кликер“ Вуча и Матића, „Асамблаж“ Марка Ристића, „Une atmosphère du printemps et de jeunesse / Атмосфера пролећа и младости“ (1930) Александра Вуча, Душана Матића и Јулијане Луле Вучо, сви из збирке МСУ.

Као што смо већ истакли, машту и способност за активирање несвесног кроз игру, коју су толико високо вредновали, надреалисти су често налазили у стваралаштву деце и дечијем размишљању. Стога су укључивали или подражавали дечије стваралаштво у свом опусу или, у другом модалитету, приказивали децу на нов начин, неретко из перспективе психоаналитичких увида, и понекад у контроверзним репрезентацијама и јукстапозицијама. Тематска целина „Педагогија надреализма“ представила је различите активности надреалиста у том пољу. Јединствено у светској баштини надреализма, наши надреалисти су преточили овај став и у активитет који се базирао на презиру према друштвеној „инфантилизацији“ деце и на вери у децу и младе као креаторе боље будућности. Овакав став је довео до неколико значајних типова уметничко-друштвених активности које нису биле уобичајене у другим надреалистима. Заоставштини Марка Ристића пронађени су цртежи и састави са темом „Сан“, које су надреалисти прикупљали за специјалан број Сведочанстава посвећен деци. Заинтересованост за ту тему дошла је врло рано, још 1924. године. За изложбу је посебно организована сарадња са Дечјим октобарским салоном на тему „С оне стране стварности“, са идејом да се паралелно изложе дечји радови из 1924. и 2024. године. Такође, у току изложбе, посетиоци – деца и одрасли – имали су могућност да своје радове урађене на лицу места оставе на изложби. На тај начин истакнут је активан ангажман са децом и њихов третман као равноправних сарадника у уметничкој продукцији. Други аспект јесте стварање уметничких дела и списа намењених деци и младима, као што су Подвизи дружине Пет петлића, Александара Вуча, са фото-колажима Душана Матића (Београд, 1933), Сан и јава храброг Коче А. Вуча<sup>13</sup>, Нећу, тестера стварности Петра Поповића и тако даље.

<sup>12</sup> Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid*, 44.

<sup>13</sup> Развој поеме „Сан и јава храброг Коче“ може се пратити од 1930, када је ова поема излазила у наставцима у подлиску Политика за децу под насловом „Путовања и авантуре храброг Коче“, почев од броја 7 па до броја 33. Након тога, аутор јој се враћа после више од две деценије, у тек покренутом часопису Пионири 1944. године. Као самостално издање први пут се појављује 1957. у издању Дечје књиге, Београд.

<sup>14</sup> Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid*, 7.

[Надреализам треба] да се дијалектички посматра, да се његова акција схвата у кретању, поједине његове етапе и поједини његови видови у њиховој повезаности, а његове манифестације у међусобном односу и у односу на тренутак и прилике у коме се дешавају... схватање надреализма као живе органске целине...<sup>14</sup>

Како су већ поменуте бројне активности и технике које су надреалисти упражњавали у својим истраживањима, у одељку „Поетика мултимедије: текст, слика, звук и покрет надреализма“ потенциране су мање познате

активности надреалиста и истакнуте неке већ представљене. Надреалисти су унели у светску баштину идеју неспутане игре медија и уметничких форми као легитиман уметнички израз чија се интегралност и кохерентност састоје управо у хибридности. Велики број наших надреалистичких дела комбинује медије, посебно слику и реч, а многа су осмишљена и остварена са перформативном интенцијом, или мотивацијом да се омогући њихов слободан прелаз из једног модуса исказивања и рецепције у други. Колажи и песме-слике, као и гласовне песме, које су београдски надреалисти посебно ценили, заузимају централни део у овој секцији, али се публици представљају и активирају и дела која свој пун изражај добијају тек када су транспонована у друге модусе изражавања и излагања као што је перформанс.

Пошто је надреализам фокусиран на процес а не само на његов резултат, за њихов рад је изузетно битна преписка коју су међусобно водили. Кроз писма се може пратити и сазревање њихове мисли и њихових ставова, дилема и преиспитивања, међусобних односа, слагања и сукобљавања. Кроз свакодневну преписку и анкете које су слали једни другима, настаје и садржај часописа.<sup>15</sup> Сачувани колажи од одговора на анкете дају живу слику процеса кроз који су пролазили током настанка једног часописа. Са друге стране, друштвени скандали и препуцавање преко новина саставни су део њихових јавних наступа и изражавања мишљења. Како јавност није знала за визуелну експериментацију, надреалисте је посматрала преко преписке у новинама и јавних скандали на књижевним вечерима.

Изражавање отпора према конвенционалној поезији, према прихваћеним нормама, види се на бројним колажима, фото-монтажама Вана Бора али и на хибридним радовима где се слика и реч међусобно руше да би добили нови облик попут колажа Александра Вуча и Душана Матића „Реком кућујем зид“, 1930. Док изложба као целина обилује делима која прелазе из жанра у жанр и из форме у форму, ова секција даје прилику публици да се фокусира на процесе производње и рецепције, те естетске и социјалне ефекте хибридних и медијски транспонованих активитета.

У овом сегменту колаж / фото-монтажа заузима посебно место. Колаж представља једну од значајнијих надреалистичких техника. Поступак који београдски надреалисти чешће примењују ближи је фото-монтажи, што га приближава филмској уметности. Она им омогућава истраживање снова, ирационалног и подсвесног, „помирење двеју удаљених реалности“ али и изражавање критичког става према друштвеним нормама. На изложби су представљени „Combien encore opéra?“, „La prière du soir, Pejzaž“ (1930), „Одмор у манастиру“ (1930) и „Почетак сваког фанатизма“ (1930) Вана Бора, као и колажи Ђорђа Јовановића „Корен судбине“ (1930) и Марка Ристића „Madame la catolique и Castor“ (1927).

У надреалистички активитет, као један специјалан облик сликарског изражавања, спада такозвани collage. [... Макс] (Мах) Ернст тек ствара од collage-а један надреалистички активитет који се одликује по томе што несвесни и потиснути емотивни односи са материјалним светом нису изражени директним цртањем појединих елемената тих односа, него довођењем у неочекивану везу већ постојећих елемената издвојених из њихове средине...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> На изложби је приказан колаж од одговора на анкету „Чељусти дијалектике“, припремљен за објављивање у алманаху Немогуће.

<sup>16</sup> Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid*, 38.

Од свих медија и уметничких форми, једна је нова уметност заузимала посебно место у имагинацији и стваралаштву свих надреалиста: филм. У сегменту „Киноимагинација“ представљене су међуратне активности наших надреалиста везаних за филмску уметност: филмске критике и пионирски доприноси теорији филма, филмски фото-сценариј, сценарији за различите типове филма, те разни други примери коришћења медија фотографије и књиге за стварање „кина другим средствима“

(Павле Леви), метатекстуалних коментара на уметност филма или мултимедијалних објеката обликованих киноимагинацијом.<sup>17</sup> Овај део изложбе посебну пажњу посвећује континуитетима између раних промишљања филмске уметности и надреалистичког филма или филма са обележјима надреализма у каснијој југословенској филмској продукцији, на пример у делу Душана Макавејева.<sup>18</sup>

Поред „папирних филмова“ (Бранко Вучићевић) и сценарија попут „Вампира“ Монија де Булија и „Љускара на прсима“ Александра Вуча и Марка Ристића, треба посебно издвојити фотографију. Изузетно филмичне фотографије, готово као део неког сценарија, појављују се код Марка Ристића и Николе Вуча. Један од најпознатијих примера јесте готово иконични пар фотографија Вана Бора „Један минут пре убиства“ и „Два минута пре злочина“. Овај познати пар фотографија из 1935. године аранжиран је као серија од два кадра тзв *stop-motion*, која приказују калдрмисани потходник оивичен високим бетонским зидовима и цесту која води, са једне стране, ка Дубровачкој улици, а са друге стране, ка Дунавском кеју на Дорћолу. Као и на неким фотографијама Николе Вуча и Ежена Атжеа, злочин из наслова ње присутан на слици, али напета атмосфера и интерактивни кадрови позивају посматрача да се укључи као коаутор и монтажер филма. Шта се овде десило?

Овај пар фотографија инспирисао је уметника Зорана Поповића да сцену понови у раду Ване Бор у Београду 1935. и 1993, насталом у тренутку кад је кустоскиња МСУ Јасна Тијардовић преузимала урну са посмртним остацима Вана Бора, на истом месту у Београду, док је сцену забележила фотографкиња Горанка Матић.

Мотив „зида“ је био кључни и најпродуктивнији мотив наших надреалиста. Придавана су му различита значења. Зид функционише позитивно као платформа ирационалног, која повезује свет материје, односно материјалне историје и мисао у креирању уметничког дела или естетичке и етичке рефлексije. Нека од најзначајнијих дела надреалиста налазе се у овом тематском блоку, на пример колективни рад Пред једним зидом: Симулација паранојачког делиријума интерпретације. Анкета је објављена у трећем и последњем броју часописа Надреализам данас и овде (1932). Овај групни експеримент одвијао се у неколико етапа и има неколико саставних делова. Прво, аутор Ека Рубен фотографисао је стари, испуцали, трошни зид, највероватније на Дорћолу. Потом су Марко Ристић, Ване Бор, Живановић Ное, Милан Дединац, Душан Матић и Растко Петровић директно на позитивима те фотографије интервенисали тушем, инспирисани фотографијом. Интервенције су затим аранжирани око иницијалне фотографије у мини-инсталацију за часопис. Марко Ристић је написао коментар/ауторефлексију на пројекат, која је објављена заједно са аранжираним интервенцијом у часопису. У овом објашњењу Ристић наводи да је теорија параноидног делиријума Салвадора Далија, представљена у есеју „Трули магарац“ (1930), била подстицај за пројекат. „Вежбање имагинације“ на

посматрању испуцалог и умрљаног зида уметницима је прво препоручио Леонардо да Винчи (1482–1519) у свом Трактату о сликарству.

Један од најзначајнијих трактата наших надреалиста Анти-зид. Прилог за правилније схватање надреализма (Београд: Надреалистичка издања, 1932) написали су Марко Ристић и Ване Бор. Спис упућује на „правилније схватање надреализма“ као уметничког друштвено-ангажованог покрета који се, активацијом несвесног, бори против зидова, стварних и метафоричких, као производâ економске и политичке експлоатације и буржоаске идеологије. Анти-зид је својеврстан манифест

<sup>17</sup> Филм је уједно био и аспект производње наших надреалиста који је највише развијен у послератном периоду. Као директор Комитета за филм, уредник часописа Филм и сарадник бројних новоформираних филмских институција у ФНРЈ Александар Вучо, учинио је много да се филмска уметност у зачетку на овим просторима развије кроз школовање кадрова и стратешко финансирање: Александар Вучо, Оскар Давичо и Душан Матић писали су филмске сценарије; Душан Матић је био редовни професор на Факултету драмских уметности у Београду.

<sup>18</sup> На изложби су приказана два филма Душана Макавејева Боје сањају (кратки филм, 1958, Загреб филм) и Антонијево разбијено огледало (1958). Филм Боје сањају први пут је приказан у Србији.

српског надреализма, због чега је и често цитиран у овом тексту. Његов значај истиче и поетски препев и трансдукција Анти-зид. Прилог за мање-више довршено разумевање надреализма Хауарда Слејтера (Ховард Слатер)<sup>19</sup>, британског уметника и активисте, који је у њему пронашао тачку повезивања („лађа комуникације“) београдске надреалистичке групе и оних група са Антила, које су се окупиле око часописа *Légitime Défence* (Париз 1932) и *Tropiques* (Мартиникуе, 1941–1945), који су оличавали борбу за слободу и деколонизацију на Мартинику.

Надреалистички зид Марка Ристића на изложби је представљен у потпуности и то са додатном реконструкцијом угаоног зида на коме су у његовој соби стајали оригинални цртежи из поеме „Турпитуда“ Марка Ристића. Управо тај угаони зид повезује сегменте „Зидови“ и „Револуцију и деколонизација“, повезујући и два битна надреалистичка списа Анти-зид и „Турпитуду“.

Борба за слободу, у сваком смислу речи, обележава надреализам на свим меридијанима, те нас зато и уводи у одељак „Револуција и деколонизација“. Идеје (перманентне) револуције и сталне аутокритике кључне су за разумевање стваралаштва и друштвене ангажованости надреалиста. Много година касније, Ђорђе Костић пише: „Нисмо постали марксистички напуштајући надреализам, постали смо марксистички, управо, јер смо били надреалисти, јер смо били окренути према непосредном стваралачком акту, јер смо желели да ослободимо себе за пуно стварање, јер смо у том стварању видели разлог постојања и будућност опстанка.“ Овакво поимање функције уметности као неопходног „активитета“ у друштву, глобалном и локалном, доводи до изненађујуће раног промишљања револуције и деколонизације у њиховом стваралаштву двадесетих и тридесетих година 20. века, и специфичних видова активистичког и партиципативног уметничког изражаја, који су оставили трага у широком дијапазону уметничких пракси двадесетог и двадесет првог века. Ова политичка оријентација такође доводи до казни, забрана текстова, илегалног рада, дужег или краћег боравка у затворима, те учешћа у антифашистичкој борби. Коча Поповић се борио на страни Шпанске републиканске армије у Шпанском грађанском рату, те у Народноослободилачкој борби као командант Прве пролетерске бригаде и заповедник Друге војске. Ђорђе Јовановић је погинуо као политички комесар Космајског партизанског одреда (1943), а Радојица Живановић Ное страдао је у борбама за ослобођење Београда (1944). Милан Дединац је провео велики део Другог светског рата у затвореништву. Оскар Давичо је одслужио петогодишњу затворску казну због своје политичке делатности, потом је био интерниран у италијанском фашистичком кампу, те се борио у партизанима током Другог светског рата и био члан званичне југословенске делегације на суђењу немачким нацистима у Нирнбергу. Ване Бор је био приморан да илегално напусти земљу и пребегне у Лондон. Овакве индивидуалне и групне путање довеле су и до значајне улоге неких надреалиста у друштвено-политичким и културним структурама социјалистичке Југославије, али и до њиховог учешћа у паневропским културним интеграцијама у освит Хладног рата, глобалним деколонизацијским процесима и Покрету нестврстаних.

Путовање дугачко читав век завршава се на изложби тематским одељком „La vie mobile“. Путовање, са или без итинерера, стварно или у мислима, кроз размену и превођење уметничких артефаката, оперише као инспирација и идејна потка надреалистичког стваралаштва код нас, нигде боље отелотворено него у серији колажа Марка Ристића *La vie mobile* (1926–1927) али и на фотографијама Вана Бора и са њим у аутомобилу или као „Астронома“, која доминира овим сегментом. Овај део изложбе рефлектује значај глобалних и локалних путовања, превода, вишејезичности, те приватне и јавне размене уметничких дела и пракси за надреалистичко стваралаштво и мисао. Истичу се теме стварања кроз путовање, међкултурне интеракције и (могућности) превођења и транскрипције уметничког дела у различитим културама и медијима, те уметничка политика и динамика поклона.

<sup>19</sup> Howard Slater, *Anti-Wall. Contribution to a More or Less Caput Comprehension of Surrealism* (Novi Sad: kuda.org, 2017).

<sup>20</sup> Прва изложба која је домаћој публици представила надреалистичку експериментацију одржана је у Музеју савремене уметности 1969. године под називом „Надреализам, постнадреализам, социјална уметност, уметност НОР-а, социјалистички реализам 1929–1950“. Конципирао ју је Миодраг Б. Протић.

На самом крају, у облику питања постављеног посетиоцима „Како излагати надреализам?“, налазила се хронологија изложби које су јавности од 1969.<sup>20</sup> године до данас представиле надреалистичку активност. Хронологија указује на пут који су музеји и кустоси прешли да би данас публици могли да представе изложбе попут ове. Тај пут је такође пун пријатељских веза, међуљудских односа, поверења и жеља да се истраје у идеји надреализма. Ване Бор се и овде нашао у центру пажње својим великодушним поклоном Музеју савремене уметности 1990. године, када му је и приређена ретроспективна изложба. Ване Бор је тада поклатио Музеју све што је успео да сачува од својих радова који су изложени и на изложби о којој је реч.

Публици, укљученој у надреалистичке активности од самог улаза на изложбу па до њеног краја, омогућено је да испуни оне жељене активитете на које су надреалисти стално упућивали. На крају се и читаоцу ових редова може упутити питање које је стајало на крају изложбе – Како излагати надреализам?



Слика 2: Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Apparition nocturne* (1988),  
фотограм, копија оригинала, 24 x 15,2 цм

ИЗ

БЕЛЕЖНИЦЕ





# Лирска аутобиографија: ватра у урни тела

(Јелена Радовановић, Страно тело, Београд: Трећи трг; Сребрно дрво, 2024)

Сања Томић, Народна библиотека Бор

Своје поетско стваралаштво – након претходних збирки *Повремени прекиди са зујањем* (Чачак, 2000), *Ситне изнутрице* (Сремски Карловци 2002), *Џибра* (2006), *Отворени преломи* (Бор, 2012) – Јелена Радовановић (Бор, 1972) обогатила је још једном збирком песама под називом *Страно тело*. Овом, петом збирком, ауторка наставља још прецизније да тематизује контрасте, двојства по којима је већ препознатљива: лично и колективно, интимно и (гео)политичко. Деведесете године двадесетог века отегле су се и до ове збирке – лирске аутобиографије, у којој песникиња себе чак прозива именом и презименом – „Ништа то не ваља, Радовановићева” и „Трчи, Јелена, трчи”.

Језички израз Јелене Радовановић открива њен дубоки осећај за звучност и ритам. Он је истовремено и дрзак и прецизан, спајајући наизглед неспојиве регистре – од узвишеног, готово архаичног израза до уличног жаргона, од медицинске терминологије до „сирових”, визуелно упечатљивих слика. Оно што открива да је ауторка филолошкиња и преводитељка која, као лик у њеној давно написаној причи трага за савршеном речи („Инкубација”, *Приче у папучама*, 2000), јесте управо тај тако смишљен и пажљив одабир речи. Она тачно осећа њихов звук, тон, јачину, њене су речи жустре, болне, разбијене, опоре, слане, слатке, звонке (громо)гласне, нечујне. Њене су речи савршено одабране с обзиром на свако слово и сваки слог. Јеленине су песме у контрастима, као уосталом и њен однос и према себи и према домовини и према темама о којима пише. У њеним се редовима стално осећа дуалност – клацкање од носталгије до гнушања, од неодобравања и критике до помиловања.

У даљем тексту биће дат осврт на одабране песме из збирке, помоћу којих се може осликати атмосфера најновијег стваралаштва Јелене Радовановић.

У песми „Не могу напоље оваква” песникиња гради тензију између натприродне снагеирањивостилирског субјекта. Градјепростор по којем серазливају непрепознатљиви а исти, љигави људи који доживљавају предаторске трансформације, место где се људи

претварају у звери „заоденуте у осмех“. И сâм лирски субјекат добија особине звери. Истичу јој се зуби, канџе, језик... Испушта крикове. Зооморфне слике служе као оштра друштвена критика, док контраст између зверства и огољености ствара узнемирујући осећај неприпадања који се преноси и на читаоца. У песми се јавља страх од сопствене трансформације, страх од тога да смо и гори од онога што презиремо у спољашњости. Лирски субјекат се плаши да нешто не сломи, а сама је „ломљива“. Завршетак песме открива слабост испод претеће појаве:

Како ћу овако гола и боса  
овако ломљива  
кроз мртве градове да трчим  
видиш да ми срце кроз прсте капље  
не могу не могу  
напоље оваква.

У песми „М-48“ описана је колективна траума младих људи којима није дозвољено да сањају младалачке снове, јер „ђаво и непријатељ никада не спавају“. У њој је звон речи које и тридесет година касније прогоне и саплићу. Песма је структурирана као дијалог између прошлости и садашњости. У првом делу чујемо глас наставника општенародне одбране, ауторитативну фигуру која представља систем, идеологију и патријархални поредак. Његове речи пуне су прекора и претње: „спора си као пуж“, „требало би те по смрт послати“. Мотив расклапања пушке постаје метафора за способност преживљавања у свету где је насиље норма. Завршни део песме доноси горку рефлексiju из перспективе садашњости. Кулминација песме долази у последња два стиха: „Ти ни себе ниси умела да одбраниш / Камоли своју земљу“. Ово понављање наставникових речи из нове перспективе носи у себи иронију – земља коју је требало бранити више не постоји. Песма поставља болно питање – шта значи „одбрани се“ у свету који те константно присиљава да будеш нешто што ниси? Кроз лично искуство ауторка проговара о колективној трауми генерације која је одрастала уз милитаристичку индоктринацију, да би потом сведочила распаду земље коју су је учили да брани. Тиме ова наизглед једноставна песма постаје сложено сведочанство о томе како идеолошка пропаганда оставља дуготрајне ожиљке на индивидуалној и колективној психи. Понављање фразе „ништа то не ваља Радовановићева“ ствара ефекат мантричког призивања трауме, док име песникиње у трећем лицу сугерише својеврсно измештање из сопственог идентитета у неко „страно тело“.

Посебно је упечатљива песма „Те жене“, која представља суптилну студију невидљивости женског бола због губитка нерођеног детета. Кроз прецизно одабране детаље свакодневице – додиривање у трамвају, простирање веша, стављање ружа за усне, одлазак на посао – песникиња гради потресну слику живота као симулације, где су жене присиљене да „имитирају срећу“, док се „пресавијају од очаја на неком тоалету“ и „лежу у гробове својих кревета сваке ноћи“. Контраст између њиховог унутрашњег стања и спољашње представе, коју осећају да морају одржавати, ствара снажну емотивну резонанцу: „и моле се да свет чује / и моле се да свет не чује / крик који у њима зри“ – стихови су којима се најбоље описује та унутрашња борба и потреба да буду препознате,

док опет не желе да свој бол поделе са светом.

„Cloaca maxima” представља врхунац политичке оштрине у збирци. Користећи латински назив за највећи канализациони систем старог Рима као метафору за токсичност политичког система, песникиња гради беспощедну критику друштвене манипулације. Кроз иронију и језичке игре, она разоткрива механизме политичке обмане и цикличност историјског насиља на Балкану. Деценије политичких флоскула и игара и даље се понављају на „миг великих играча”.

Језик песме, сиров и директан, са намерно агресивним изразима који одражавају бес генерације наставља се и у песми „Елегија за деведесете” („кулови џибери и папци / ниткови хуље курве подлаци лупежи протуге”). Ово нагомилавање погрдних израза није стилска немарност већ прецизно грађење слике моралне деградације друштва. Кључни мотив ове песме је вишеструки губитак: губитак младости („како су нам ружу живота узели”); губитак земље („како су нам ниткови хуље курве подлаци лупежи протуге отели земљу”); губитак будућности („како су нас расејали по глобусу као со”). Ипак, у песми постоји и димензија отпора и преживљавања, посебно видљива у стиховима о љубави („како смо се мрачно и много волели и у таквим помијама”) и нади („како смо са дна кутије чупали невидљиву наду”). Завршни стихови о гробљима која су „расла расла и расла” доносе коначну, ужасавајућу истину о деведесетим годинама двадесетог века – док је све друго пропадало, само су гробља напредовала. Троструко понављање речи „расла” ствара ефекат бесконачног умножавања смрти.

У песми „Vortex” море постаје метафора животног искуства које нас прво увлачи у хаос да би нас потом вратило хармонији: хаос и мир, страх и склад, бескрајно кружење живота – све је у овом вртлогу.

„Fin de siecle” кроз дистопијску визију будућности поставља суштинска питања о цени технолошког напретка и губитку аутентичне људскости. Реч „супститути” (замене, сурогати) одмах на почетку песме поставља кључну тему – артифицијелност будућег света и замена природног вештачким. Ово је појачано другим делом стиха – „од псеудоматерије” – префикс „псеудо” додатно наглашава неаутентичност и притворност. Они са вештачким срцем и синтетичком крвљу судиће онима који су од крви и меса. Песникиња сугерише осећај супериорности и ароганцију будућих посматрача који све из прошлости виде као примитивно. „Старудије”, реч са помало пејоративним призвучком, која се користи за старе, превазиђене ствари, иронично се односи на авион и телефон – изуме који су у 20. веку представљали врхунац технолошког напретка. Из перспективе будућности, они су само застареле направе. Централна тема песме је контраст између технолошког „напретка” који води ка дехуманизацији и прошлости која је, упркос свој својој „примитивности” и трагици, ипак поседовала суштински људске карактеристике.

Збирку затвара песма „Додола”, која представља својеврсну синтезу свих кључних тема – од личне и колективне трауме до могућности исцељења кроз ритуалне праксе. Спајајући паганске елементе са савременим сензибилитетом, песникиња ствара моћну метафору о трансформативној снази поезије и женског тела као места отпора.


Требало би истаћи и песму по којој је збирка добила име – „Страно тело”. У њој се открива интимна хроника једног живота, исписана кроз призму непрекидног бекства. Сваки стих почиње као нови покушај одвајања, као још један корак даље од нечега или некога. Песникиња нас води кроз временски лавиринт који почиње у обданишту

социјалистичке Југославије, где прве побуне против „куване бораније са концима“ и „дебилних песмица“ најављују животни образац који ће се доследно понављати. Од наизглед безазлених дечјих бекстава – испод кревета, са слетских вежби, од ластиша и жмурки – нараста читава једна биографија грађена на измицању, пребегу, на сталном измештању из задатих оквира. Посебно је упечатљив тренутак бекства из школе када је умро Тито, где „букет црних лала у холу“ постаје симбол не само једне историјске прекретнице, већ и личног суочавања са крајем једне епохе. Кроз песму се преламају и други историјски ломови: бекство од марксизма, од расклапања пушке на часу одбране, од бомби – све то сведочи о времену које је и само било у бекству од себе, у сталној трансформацији која је често значила деструкцију. Зрелије године доносе нова бекства – од љубави, од брака, од земље. Емигрантско искуство описано је кроз иронију кретања „од странаца међу Србе / од Срба у мишју рупу“, док транзицијски пут „из социјализма у капитализам / па из капитализма назад у канибализам“ оцртава друштвену дезоријентацију која прелази у егзистенцијалну. Посебну тежину носи стих „бежала сам од Балкана / али он није побегао из мене“, који разоткрива сву узалудност покушаја да се побегне од сопственог идентитета. У њему се кристалише централни парадокс песме – што више бежимо од себе, то више потврђујемо оно што јесмо.

Завршни стихови „и сад коначно ево / за репом својим јурца“, доносе неочекиван обрт – животни круг се затвара у слици која подсећа на уробор, змију која једе сопствени реп. То више није бекство од нечега, већ потеря за собом, можда и коначно признање да је једини истински дом управо то стање вечитог измештања. Кроз доследну употребу анафорично понављане синтагме „бежала сам“, песникиња гради ритам који подсећа на убрзано дисање некога ко је у сталном трку. Тај ритам не посустаје до самог краја, одржавајући тензију која говори о непрестаној потреби за покретом, за променом, за тражењем неког другог, бољег места.

„Страно тело“ је више од песме о бекству – то је поетски документ о генерацији која је одрасла у једном систему да би се нашла у сасвим другом, о људима који су морали да науче да живе као вечити странци, било код куће или у туђини. Кроз лично искуство појединца, песма оцртава колективну судбину читаве генерације која је своје место морала да тражи у процепу између светова, система и идентитета. У том смислу, ова песма није само лична исповест, већ и прецизна дијагноза једног времена и простора у којем је бекство често било једини начин да се остане свој.

Од прве песме, али и у скоро свим осталим песмама провејава гађење према свету и себи самој („Свет је, тата, прилично наказно место за живот / пуно нарциса и превараната / као што сам и сама“). Ауторка такође наглаваха како је обично препуштена самој себи („сам свој гробар буди / покупи доле свој скелет“). Час гневна, жустра, нападачки настројена; час рањива и огољена, кроз личне трансформације ауторка осликава и дух времена у коме живи. Оно што чини ову збирку посебно вредном јесте начин на који Јелена Радоновановић успева да споји наизглед неспојиве елементе – личну рањивост и политичку оштрину, телесну трауму и друштвену критику, интимну исповест и генерацијско сведочанство. Њен пажљиво грађени контрапункт између различитих језичких регистара и тематских преокупација чини ову збирку значајним доприносом савременој српској поезији, али и „женском писму“. У њеном изразу „лично“ увек отвара теме важније од личног, улази у студију и критику друштва, без сентименталности. Тело,



које се и даље веома често третира као форма лепоте и жудње, код ауторке постаје простор испуњем траумом, али и снагом и отпором. Превише је борби идентитета у том телу које постаје страно, разбија се у срчу и саставља изнова и изнова. Као што је већ истакнуто, она отвара и значајне политичке теме, посебно у постјугословенском контексту, те преко свих тих разноликих а испреплетених мотива и тема осликава свет „одувек равнодушан / страшан / и красан”.

# Један поглед на књижевна дела борских аутора

(Nenad Mitrović, *Nešto loše u nama: priče mašte i nevaljalstva*, Bor: Grafomed trade, 2024; Tatjana Raduljicić Vasiljević, *Voz u polju suncokreta*, Bor: Grafomed trade, 2024)

Весна Тешовић, Народна библиотека Бор

Конкурс за финансирање или суфинансирање пројеката за остваривање јавног интереса у области културе на територији града Бора реализује се од 2018. и из године у годину има све боље резултате, било да се гледа укупан број одобрених пројеката, било да ту статистику посматрамо само кроз број белетристичких књига чије је штампање подржано.<sup>1</sup> Ако се има у виду да се прве две године на конкурс није јавио ниједан борски књижевни стваралац, последње три године та слика се значајно променила. Поред чињенице да га успешно користе већ афирмисани ствараоци, помогао је да се у јавности први пут појаве нови, свежи гласови.

Међу оним већ афирмисаним, издваја се Ненад Митровић. Пратећи његов књижевни рад, од прве књиге – *Дан нулти* – објављене 2017, можемо да закључимо да и наредни романи<sup>2</sup>, колико год да се на први поглед (или читање) разликују, представљају један јединствени идејни свет. Било да пише реалистични роман какав је *Дан нулти*, или псеудоисторију маштовито испреплетену митовима и легендама, попут *Хромог вука* и делимице *Кћери богумила*, или научнофантастично виђење злокобне еколошке будућности у *Гротлу*, Ненад се опредељује да му жанр крими-трилера буде средство којим ће најлакше заробити пажњу читалаца, а фантастични мотиви блиски хорору омогућити да емотивно најснажније

<sup>1</sup> Године 2020. од укупно 17 одобрених пројеката, четири су биле публикације чије је штампање подржано али ниједна међу њима није била белетристичка; 2022. подржано је 18 пројеката, четири пројекта су биле публикације, од чега су три биле романи наших суграђана; 2023. одобрено је 16 пројеката, десет су публикације, а међу њима седам је аутора белетристике; 2024. одобрена су 22 пројекта у области културе, што је за резултат имало штампу дванаест публикација и то шест белетристичких.

<sup>2</sup> *Dan nulti* (Bor: Građanska čitaonica Evropa, 2017); *Хромии вук: господари Нава* (Београд: Нова Поетика, 2019); *Grotlo* (Београд: Slovensko slovo, 2021); *Kćer bogumila* (Bor: Grafomed trade, 2022).

изрази свој став према стварности. Међутим, у свим овим романима Ненад пише о „нечем лошем у нама“, што изазива еколошке катастрофе, ратове, трговину људима, дисфункционалност породице, бестијалне злочине који би требало да буду неприлични човеку а човек их ипак чини.

У својој петој публикацији, књизи прича која је изашла 2024. под насловом Нешто лоше у нама, то „нешто лоше“ описано је још снажније. Краћа форма је сама по себи згуснула и убрзала радњу и учинила да атмосфера и сви описи и дијалози имају јачи ефекат. Преплитање стварности и фантастике које смо упознали у ранијим романима, сада је добило нову снагу и сврховитост. Књигу чини седам „прича маште и неваљалства“. Интегрални део сваке приче чине по две црно-беле илустрације које представљају „колективно ауторство“ самог писца и вештачке интелигенције, и које визуелно снаже интимну слику коју у себи ствара сваки читалац.

Ако се у својим романима служио мотивима блиским хорору, овим причама је заронио дубоко у страву и ужас, у језу и грозу, вешто се играјући елементима фолклора, окултног и магијског, али и са наказностима људског духа које можемо срести у реалном свету. Атмосферу којом окупира чула читалаца, Ненад слика у валерској скали од црног ка црњем, звучну подлогу чине не звуци већ којекакви шумови, ропоти, шкргути, лепети, потмула тутњава или крици. Ако и помиње пој птица, онда је то „тужан пој који је застао“, што ствара звучну слику тишине која одјекује. Било да је нарација у трећем лицу или исповест главног јунака у првом, описана стања и расположења су изузетно сугестивна и мора им се веровати колико год да су надреална. Главни јунаци прича су савремени, урбани људи, углавном високо образовани, често отуђени, породично неснађени иако остварени, али у позадини те нормалности свакоме од њих нешто ужасно изједа душе. Са изузетком двеју прича које се одвијају у урбаном контексту, радње су смештене у простору нетакнуте или једва такнуте природе: Злотске пећине, херцеговачки крш, голубачка тврђава, шуме Кучајских планина; и без обзира на то да ли се дешавају у мрачним шумама и напуштеним пределима или на градским улицама, мрачне тајне и праисконско зло које царује у човеку самом, израћају у описима датим натуралистички богато и „сочно“.

Свака прича почиње обичном, свакодневном жанр-сценом. У „Устима звери“ група младих људи се спрема и одлази у обилазак Злотске пећине; у „Срећној шапи“ ћерка остаје да помогне мајци у одржавању фарме кунића у неком селу у Прешевској долини; у причи „Камен“ средовечни градски човек који пати од анксиозности разних врста, из Немачке, где живи и ради, долази у забито херцеговачко село, у завичај својих предака, покушавајући да пронађе душевни мир; на почетку приче „Мушица“ упознајемо екипу која истражује терен око голубачког града, сакупљајући узорке у потрази за ендемском врстом инсекта; „Посебно место“ најпре ствара илузију романтичног излета младића и девојке, антрополога и биолошкиње, који желе да посете археолошко налазиште праисторијских људи у једној пећини Великог крша. И у свакој од ових прича, како радња одмиче, аутор спретно појачава осећање напетости, постепено га бојећи језом, да би у тренутку кулминације свет реалије био прогутан оностраним, окултним, злим и ужасавајуће снажним и моћним.

Из овог „спектра“ страшних прича издвајају се две: „Бакарни човек“ и „Децоубица“.

У њиховој суштини наглашена је добра, веома ангажована критика друштва и стања духа савременог човека. Живописно приказана атмосфера правог хорор-трилера у причи „Децоубица“ оставља читаоца у недоумици да ли треба више зазирати од пандемије опасног вируса који напада мозак тринаестогодишњака и претвара их у убиствена чудовишта, или од наратора ове приче, мизантропа, серијског убице, педофила, отелотвореног у лику професора у основној школи. „Бакарни човек“ разрађује на специфичан начин типичне борске мотиве: прослава Дана рудара на Борском језеру, којим већ газдују Кинези; лепљива, смрдљива гужва, каква само може бити врелог августовског дана у препуном аутобусу; људи који се бестијално отимају за залогај меса печеног вола; избор да се убијеш скоком у топионичку флеш-пећ; портрет младог перспективног инжењера који је потпуно разорен алкохолизмом. У тако исцртаном мизансцену још је снажније и гласније упозорење да чудовишта можда и не постоје, али да се свакако треба чувати свега онога што мање или више затомљено чучи у дубинама ида сваког човека, да се мора пронаћи снага како би се човек борио против сопствене „малодушности, лењости, преране предаје, те губитка основног покретача – љубави“.

У својој новој књизи прича Нешто лоше у нама Ненад Митровић нуди задовољство читања и промишљања не само љубитељима хорора, већ и онима који то баш и нису.

Оглашавање Татјане Радуљицић Васиљевић на књижевној сцени нашег града, с обзиром на досадашњу књижевну продукцију, драгоцен је квалитативни искорак. Иако је Воз у пољу сунцокрета ауторски првенац, пред читаоцем је зрело романескно штиво, фабулативно сложено и чврсто компоновано, психолошки мотивисано, дескриптивно богато и живописно, дубоко племенито.

Преплићући фабулативне токове, односно догађања у два историјска времена, ауторка прати судбину две фамилије, представљајући психолошки уверљиве ликове и пажљиво мотивишући њихове реакције, и тако на скоро документаристички начин оживљава предратно време и време Другог светског рата у румунском граду Сибију (рум. Sibiu – Сибију) и Минхену, као и осамдесете године 20. века у Југославији и Румунији, с посебном пажњом на Зимске олимпијске игре у Сарајеву.

Сибију је град у Трансилванији који, по речима ликова из романа, визуелно много подсећа на аустријске градиће. Детаљи којима ауторка описује Сибију, његове зграде, дворишта, ентеријере породичних кућа, музеј Брукентхал, толико су живи и пуни детаља и боја да одишу уверљивошћу. Живот у њему за време Другог светског рата дат је кроз догађаје који се плету око две потпуно различите породице, чији се животи чврсто и трагично прожимају. Заједничко одрастање двојице румунских дечака, најбољих пријатеља, Немца Ноела и Румуна Јона, дато је кроз ретроспективне слике. Школовање у предратном Минхену наговештава крај пријатељства и не може га спасити ни даривање медаљонâ које Ноел специјално наручује да се израде за њега и пријатеља Јона. Пратимо како се мења психологија младог човека у узаврелој атмосфери нарастајућег нацизма и раскол унутар Ноелове породице који је изазван

његовим приступањем немачкој војсци. Отац, иако чистокрвни Немац, доживљава синовљев избор као издају, а мајка и супруга Мадлена бивају емотивно уништене. Једину оазу здравог разума у кошмару рата Мадлена ће налазити у музеју, где ради заједно са Јоном. Ноелово војно-политичко ангажовање није уништило само његову породицу. Уништио је и пријатељство са Јоном и Јонову породицу у целини. Јон је некако прихватио чињеницу да му је Ноел у Минхену у току студија преотео вољену девојку и оженио се њоме, али зато није могао да му опрости смрт рођене сестре која је, не желећи да се одвоји од вереника, завршила у гасној комори, ни самоубиство оца у затвору ни смрт мајке од превелике туге. Све то ствара неизбрисив талог горчине и мржње у Јоновој души, који ће бити снажнији од осећања љубави према Мадлени.

Управо због тог превеликог емотивног баласта, Јон ће доживети снажан стрес приликом погледа на фотографију свог унука са девојком која око врата носи медаљон истоветан његовом. Тај медаљон представља „тачку пресека“ свих акција и реакција ликова у овом роману.

Градећи свој роман, Татјана пуну пажњу поклања сваком сегменту. То се огледа како кроз умеће стварања атмосфере приликом описивања места у којима се радња дешава, тако и успешним портретисањем сваког лика, ма колико велику или малу улогу да му је ауторка наменила. Поред протагониста – Ноел, Мадлена, Јон, Михаи, Ана, Анин отац Јован – у роману живи читава галерија ликова који се појављују у врло кратким епизодама, али су приказани снажно и животно.

У другом „временском плану“ пратимо Ану, младу Београђанку, коју упознајемо као студенткињу и преводитељку ангажовану за потребе Олимпијаде у Сарајеву. Сведоци смо њеног емотивног сазревања кроз познанство и љубав са румунским спортистом Михајем. Плени атмосфера Башчаршије и типичних босанских кафана, и прекрасан портрет таксисте Хасана. С друге стране, осликано је тескобно одрастање у Румунији за време владавине Чаушескуа, с пуно пажње и речитих детаља протумачен је готово хипнотички сан који живе Румуни и који посредно препознајемо и осећамо док упознајемо Михајеву породицу, која с пуно љубави у таквим околностима брижно чува племенити људски интегритет.

Дирљиво је дат однос између деде Јона и унука Михаја, као и између оца Јована и ћерке Ане. Иако је радња романа захтевала да се много више пажње посвети Јону, с пуно љубави приказана је Анина мала београдска породица, то јест Анин отац Јован, који се као ратно сироче из Румуније обрео у Београду и изградио сопствени живот под окриљем породице Здовц, која га је усвојила. Топла слика одрастања у Југославији, истински живућег братства и јединства и наглашавање идеје да само једна лепа успомена у срцу може да буде спасоносна, није само интегришући мотивациони елемент лика у роману, већ даје посебну дубину уколико читалац прихвати овај ненаметљиви позив на промишљање.

Воз у пољу сунцокрета води нас не само кроз изабрана места и пределе средином и поткрај 20. века, већ нам прича причу о људима, о љубави искреној и дубокој, која живи и када нема могућности да буде остварена, прича о љубави која је отпорна и даје снагу уз коју се побеђују сви изазови, како они које изазива ратна психоза, или психоза ауторитарно- тоталитарног политичког режима, тако и изазов широког, снажног и хладног Дунава у новембарској ноћи. Ауторка успешно, од

почетка do краја гради чврсто композиционо ткање у коме су подједнако успешни и наративни и описни делови као и психолошки утемељени дијалози. Таква динамика слика, заједно са племенитом топлином и мисаоном дубином којом одише цео текст, учиниће да искуство читања овог романа буде право уживање.

ЛЕТОПИС





# Летопис библиотеке

2024.

**1–11. октобра:** У оквиру Дечје недеље, Дечје одељење Народне библиотеке Бор припремило је и свакодневно реализовало забавно-образовне програме „Волим животиње“, „Жарка прича причу“ и „Мали Принц“ за колективне посете ученика борских и сеоских основних школа, који су фонд овог одељења могли да упознају решавајући креативне задатке и проналазећи одговоре на интригантна питања, учествујући у приповедању и домишљајући приче из књига; ауторке и модераторке програма су Весна Јовановић и Марија Радосављевић;

**2. октобар:** Акредитовани семинар за запослене у библиотечко-информационој делатности „Вештачка интелигенција и библиотечко-информациона делатност: иновативни алати за разноврсну примену у дигиталној ери – тренутно стање и перспективе“; аутори програма су др Адам Софронијевић, Дејана Каваја Станишић и Драгана Јанковић из Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, а релизовала га је Дејана

Каваја Станишић;

**4. октобар:** Отварање изложбе Марка Ђурице, Ројтерсовог фото-репортера, „Брижности и бриге: Кривељ, 2024“, постављене на платоу Дома културе; изложбу је припремио Драган Стојменовић (Завичајно одељење);

**8. октобар:** Књижевно вече Бранка Стевановића, писца за децу, у оквиру обележавања Дечје недеље;

**14. и 21. октобар:** Забавно-образовни програм „Нушић“ на Дечјем одељењу библиотеке, поводом 160 година од рођења Бранислава Нушића;

**18. октобар:** Свечано отварање фестивала „ОК/но: поглед у регионалну књижевност“;

**19. октобар:** Радионице креативног писања књижевница Лидије Димковске (Македонија/Словенија) и Маријане Чанак (Србија); заједничко читање с Магдаленом Блажевић (БиХ); разговор о делу са Лидијом Димковском, Тањом Ступар Трифуновић (БиХ/Република Српска) и Ољом Савичевић Иванчевић (Хрватска); разговор је модерирао Саша Ђирић, књижевни критичар и уредник и водитељ радио-емисија о књижевности на Другом програму

- Радио Београда;
- 20. октобар:** Радионице креативног писања са Ољом Савичевић Иванчевић и Тањом Ступар Трифуновић; заједничка читања са Лејлом Каламујић (БиХ) и Маријаном Чанак; разговори о делу са Маријаном Чанак, Лејлом Каламујић и Магдаленом Блажевић; разговоре је модерирао Саша Ђирић;
- 23. октобар:** Радионица „На слово, на слово...” на Дечјем одељењу;
- 24. октобар:** „Произвести револуцију, поново” – радионица коју су реализовале Ана Адамовић, уметница из Београда, и Тања Петровић, научна саветница у Научноистраживачком центру Словеначке академије наука и уметности;
- 28. октобар:** Акредитовани семинар за библиотекаре јавних библиотека на тему „Библиотеке – модерни центри заједнице”; семинар су осмислиле и реализовале Јелена Вучинић (Народна библиотека Србије) и Бојана Маринчић (Народна библиотека Ужице);
- 1. новембар:** Радионица „Боје” на Дечјем одељењу;
- 4. новембар:** Трибина „Медијска писменост и критичко мишљење у доба вештачке интелигенције” у организацији Библиотеке плус уз подршку Министарства просвете и ОЕБС-а; учеснице трибине биле су проф. др Виолета Кеџман (Пета београдска гимназија) и доц. др Добринка Кузмановић (Филолошки факултет), уз видео-предавања проф. др Бојана Лазаревића (Универзитет Флориде, Гејнсвил, САД); трибину је модерирала Виолета Стојменовић (Народна библиотека Бор);
- 6. новембар:** Промоција романа Врисак тишине Данијеле Добершек Мијалковић, књижевнице из Бора; о књизи су говориле: Весна Тешовић, Ружица Милосављевић, Тамара Глишић и ауторка;
- 7. новембар:** Промоција књиге Исечци Јована С. Митровића, борског књижевника и новинара; о књизи су говорили Весна Тешовић и аутор;
- 12–16. новембра:** Десета ревија словеначког филма, реализована у сарадњи са Словеначким културним друштвом „Драго Чех”; приказано је једанаест филмова: играних, документарних, анимираних и експерименталних, што краткометражних што дугометражних;
- 18–19. новембра:** Радионица „Азбука” на Дечјем одељењу;
- 19. новембар:** Отварање изложбе „Хипи покрет као последња утопија о слободи и једнакости међу људима – 55 година од Вудстока” Вуке Јеремић и Драгане Михаиловић (Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”);
- 27. новембар:** Разговор о књизи О чему говоримо када говоримо о путовању (прилог критици телеологије образовања) ауторâ Предрага Крстића и Александра Остојића (Институт за филозофију и друштвену теорију); са ауторима је разговарао Горан Миленковић;
- 6. децембар:** На иницијативу Министарства културе Републике Србије и Народне библиотеке Србије одржана је прва Ноћ библиотека: отворена је изложба

четрнаесторо младих борских ликовних стваралаца под називом „Перспектива 2”, под геслом манифестације „У загрљају песништва”, представљена је збирка песама *О страху страх* Милоша Маркова, једног од добитника Награде „Прва књига” Матице српске за 2020;

**12. децембар:** Новогодишња радионица на Дечјем одељењу;

**24. децембар:** Представљање књиге поетске прозе завичајног аутора Бранислава Банета Димитријевића *Градови и бродови*, уз изложбу слика борске сликарке Весне Котоленко Гоч, којима је књига илустрована;

2025.

**16. јануар:** Представљање романа *Воз у пољу сунцокрета* завичајне ауторке Татјане Радуљицић Васиљевић; о роману су говориле Весна Тешовић и ауторка;

**24. јануар:** Потпуна обустава рада библиотеке у знак већинске подршке захтевима студената који блокирају универзитете и студентском позиву на генерални штрајк;

**27. јануар:** Поводом Дана библиотеке отворена је изложба изабраних фотографија завичајних аутора Ђуре Коловратара и Драгољуба Митића „Једнак однос страна”, коју је припремило Завичајно одељење; корисницима библиотеке, сарадницима у просвети и учесницима библиотечких програма у 2024. додељене су награде у књигама као читалачки подстицај и представљене су

препоруче за читање, које су предложили пратиоци библиотеке на друштвеним мрежама;

**28. јануар:** Народна библиотека Бор покренула је месечни онлајн едукативни квиз о Бору и Боранима, који ће се на веб-сајту и профилима библиотеке на друштвеним мрежама објављивати крајем сваког месеца; аутори квизова су Горан Миленковић, Милош Алексић и Ана Јанковић;

**5. фебруар:** Представљање књиге *Плес љубави* завичајне ауторке Хаџи Снежане Благојевић; с ауторком је разговарала Сања Томић;

**21. фебруар:** Проф. др Рајна Драгићевић (Филолошки факултет Универзитета у Београду) одржала је предавање „Речи које нестају”, поводом Међународног дана матерњег језика;

**23. фебруар:** Традиционални концерт духовне музике женске певачке групе „Свети Харалампје”, којом диригује Тамара Глишић; водитељка програма била је Ружица Милосављевић;

**13. март:** „Почетак процеса”: први разговор у серијалу посвећеном стогодишњици објављивања *Процеса Франца Кафке*; гост библиотеке био је проф. др Миодраг Јовановић (Правни факултет Универзитета у Београду, Катедра за теорију, социологију и филозофију права; управник Института за правне и друштвене науке); снимак разговора доступан је на каналу библиотеке на Јутјубу (<https://www.youtube.com/watch?v=-CMeSr7BhK6o>); серијал уређује и модерира Виолета Стојменовић;

**31. март:** Представљање књиге

*Примењена уметност Ђорђа Андрејевића Куна историчарке уметности Слађане Ђурђекановић Мирић; о књизи су говориле ауторка и Мира Кун, ћерка Ђ. А. Куна, која је основала и Фонд Ђ. А. Куна;*

**2–10. април:** Радионице енигматике на српском и енглеском језику на Дечјем одељењу;

**4. април:** Промоција збирке хорор-прича борског књижевника Ненада Митровића *Нешто лоше у нама*; о књизи су говорили Весна Тешовић, Лазар Ранђеловић и аутор;

**6. април:** У Кривељу је представљен зборник радова *Кривељ* (Народна библиотека Бор, 2024), резултат двогодишњег пројекта прикупљања и истраживања грађе о селу Кривељу, којим је руководило Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. Поред Драгана Стојменовића, уредника ове публикације, и Весне Тешовић, директорице библиотеке као издавача, о књизи су говорили и археолог и музејски саветник Игор Јовановић, историчари Андреја Николић (Музеј рударства и металургије Бор) и Милош Алексић (Народна библиотека Бор), архитекткиња Данијела Петровић, др Стефан Ђорђијевски (Институт за рударство и металургију Бор) и Јасна Томић (Туристичка организација Бор), шесторо од 15 аутора чију су радови објављени у монографији;

**7–11. април:** Пројекције филмова у оквиру 19. Турнеје Слободне зоне; приказано је шест играних и документарних филмова;

**11. април:** Радионица „Ласте“ на Дечјем одељењу;

**15. април:** Образовни програм „Шекспир“ на Дечјем одељењу;

**16. април:** Представљање збирке песама *Страно тело* Јелене Радовановић, песникиње и преводитељке с немачког, родом из Бора; с ауторком је разговарала Виолета Стојменовић; одломке из превода читала је Весна Тешовић;

**23. април:** Поводом Светског дана књиге и ауторских права, на Дечјем одељењу је са ученицима борских основних школа реализована тематска енигматска радионица, док је у читаоници, у оквиру циклуса „Наглас“ изведено заједничко читање игроказа *Дечји крсташки рат: (ми ћемо променити свет)* Афонса Круза.



УПУТСТВО

АУТОРИМА



# Упутство ауторима, преводиоцима и приређивачима

Да бисмо избегли извесне недоумице на које наилази редакција приликом приређивања текстова за штампу, али и ради једнообразности текстова, молимо ауторе, преводиоце и приређиваче да се придржавају следећих упутстава:

- У Бележници се објављују раније необјављивани текстови;
- Текстови се редакцији достављају искључиво у електронској форми, имејлом на адресу [pbbor@mts.rs](mailto:pbbor@mts.rs), са назнаком „За Бележницу”, уређени у програму Microsoft Word;
- Све прилоге који иду уз текст као илустрације (фотографије, дијаграми, графикони, табеле и сл.) треба доставити одвојено од текста, такође у атачменту, док у тексту треба јасно назначити њихово приближно место;
- Текстовете треба форматирати на следећи начин: формат странице – А4, текст у једној колони; обострано поравнање; фонт – Times New Roman; величина фонта – 12 за основни текст, 10 за фусноте и 11 за издвојене цитате дуже од 100 речи, као и за списак литературе и(ли) извора; проред – 1;
- Текст треба организовати следећим редоследом: у првом реду – име и презиме аутора/ауторке, (афилијација), место; испод тога – јасно одвојени (наднаслов), наслов (и поднаслов); текст рада (са поднасловима и фуснотама); (литература); (име и презиме преводиоца/преводитељке или приређивача/приређивачице);
- За писање наслова књига и часописа у самом тексту треба користити курзив (*italic*); за наслове песама, приповедака, текстова у часописима или књигама, филмова, позоришних представа, изложби и сл. користити наводнике као у примеру: „Искрена песма”, а у оквиру цитата, уколико је потребно – полунаводнике: 'Искрена песма';
- У раду се могу користити искључиво фусноте обележене основним бројевима;
- Уколико се у тексту упућује на друге изворе, они се и у фуснотама и на списку коришћене литературе наводе језиком и писмом самог извора;

- Стил цитирања у фуснотама и литератури јесте *Chicago Style (Humanities)* и молимо ауторе, уколико их текст садржи, да се овог правила придржавају. Упутство како се овај стил користи може се пронаћи:
  - у тексту „Чикаго стил библиографског цитирања” Драгане Сабовљев у *Читалишту*, бр. 34 (мај 2019): 67–80; доступно и на: [citaliste.rs/casopis/br34/saboljev\\_dragana.pdf](http://citaliste.rs/casopis/br34/saboljev_dragana.pdf) и
  - на сајту <https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>;
- Аутори и ауторке имају слободу да се определе за „Notes and Bibliography Style” (са фуснотама) или „Author-Date Style” (са референцама у самом тексту), доследно се придржавајући изабране верзије;
- Списак литературе треба саставити по азбучном или абецедном реду (зависно од писма текста), узимајући у обзир прво слово презимена аутора или наслова анонимног дела.

Редакција Бележнице ради лектуру и коректуру текстова и задржава право да у договору са аутор(к)ом измени наслов, наслов или поднаслов текста, као и дискреционо право да рад процени и не објави уколико не одговара утврђеним критеријумима, квалитативним, садржинским и формалним.

Објављени радови ни на који начин не смеју повредити ауторска права других појединаца или организација. За право објављивања, оригиналност и квалитет радова одговарају аутори и ауторке. Они су одговорни и за чињенице, податке и ставове изнете у тексту, који не морају бити у складу са ставовима редакције. Сматра се да су аутори и ауторке ауторска права на текст (и друге прилоге), од тренутка кад су их послали, пренели на Народну библиотеку Бор као издавача часописа, који се објављује у штампаном и електронском облику (на сајту Народне библиотеке Бор).

Текст објављен у Бележници аутор(ка) може објавити и у другим публикацијама, уз сагласност редакције и обавезно навођење извора, тј. броја Бележнице одакле је рад прештампан.



ISSN 1451-2378 = Бележница  
COBISS.SR-ID 24403471  
Издази два пута годишње

**За издавача**  
Весна Тешовић

**Главни и одговорни уредник**  
Виолета Стојменовић  
Телефон: 030/458-120  
e-mail: nbbor@mts.rs

**Редакција**  
Ана Јанковић  
Горан Миленковић  
Драган Стојменовић  
Милош Алексић  
Сања Томић

**Лектура и коректура**  
Ана Јанковић

**Редизајн и прелом**  
Јелена Пејовић и Грра Пепелник

**Фотографије на корицама**  
Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Arctic Poet* (1988), фотограф, 17,7 x 23,6 цм  
Стеван Живадиновић – Ване Бор, *Apparition nocturne* (1988), фотограф, 24 x 15,2 цм  
Захваљујемо се Музеју савремене уметности у Београду на уступљеним фотографијама.

**Штампа**  
„Герција“ Бор

**Тираж**  
200



